



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana;
El Periodo de La Restauración como Fundamento
de las Procesiones Contemporáneas

D. José Alberto Fernández Sánchez
2014

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Estética y Retórica de la Semana Santa
Murciana; El Periodo de La Restauración como
Fundamento de las Procesiones
Contemporáneas

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Cristóbal Belda Navarro, Catedrático de Historia
del Arte.

José Alberto Fernández Sánchez

2014

A Ester y a Pedro, pacientes colaboradores

A mis padres y hermanas

Agradecimientos

Una vez culminado el presente trabajo cabe llevar a cabo una mirada retrospectiva evaluando los pormenores que han ido surgiendo a lo largo de los años de investigación, documentación y redacción. Han sido muchas las personas que con su interés, consejo y tiempo han ayudado a culminar esta tarea por lo que corresponde ahora hacerles un justo reconocimiento:

En primer lugar a D. Cristóbal Belda Navarro, quien se prestó gentilmente a dirigir esta tesis. Ha sido un auténtico lujo poder contar con su docto e imprescindible asesoramiento en esta labor analítica; agradezco encarecidamente su dedicación, paciencia y aportaciones, fundamentales para llevar a buen fin estos años de trabajo.

Tengo también un entrañable recuerdo para el profesor D. Elías Hernández Albaladejo con quien comencé las indagaciones dirigidas a la realización de esta tarea. Igualmente a D. Manuel Pérez Sánchez, cuyo consejo ha resultado igualmente estimulante para su culminación. Querría finalmente hacer extensible este reconocimiento al conjunto del profesorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, por su contribución formativa a lo largo de los últimos años.

Finalmente, no querría dejar pasar la oportunidad de recordar a aquellas instituciones y personas que, siempre con gran amabilidad, han facilitado la labor de investigación para la culminación de esta tesis:

Archicofradía de la Preciosísima Sangre

Cofradía del Santo Sepulcro

Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias

Cofradía del Cristo del Perdón

Museo Ramón Gaya

Isabela Antón

Diego Avilés Correas

Diego Avilés Fernández

Mariano Cecilia Espinosa

Francisco Javier Cortés Pastor

Ramón Cuenca Santo

José Cuesta Mañas

Emilio Estrella Sevilla

José Fernández Romero
Pedro Fernández Sánchez
Antonio Vicente Frey Sánchez
Francisco García Marco
Miguel Gironés Cervera
Juan Diego Jiménez Zafra
María Dolores Jover Carrión
Martín José Lillo Carpio
Juan Antonio López Delgado
Miguel López García
Blas López Lorca
Ester López Lorca
Elia Parra
Jesús Rivas Carmona
Santiago Roca Marín
Santiago Rodríguez López
Alejandro Romero Cabrera
Joaquín José Rubio Pastor
María del Carmen Sánchez Martínez
José Carmelo Sánchez García
Cristina Torres-Fontes Suárez
Carlos Valcárcel Siso
Juan Bautista Vilar

A todos ellos, mi total gratitud.

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Murcia, Mayo de 2014

“Anohecere: lutos de sombras y bayetas de la noche, cadáver de oro y tumbas del ocaso en ataúd de fuego, exequias de la luz, y despavilos; capuces turquesados y Argos de oro; mundo viudo, huérfanas estrellas; triforme diosa, carros del silencio, soñolienta deidad, émula de Febo”

Francisco de Quevedo

ÍNDICE

RESUMEN.....	p. 17
SUMMARY.....	p. 19
INTRODUCCIÓN.....	p. 21
I. APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y CONTEXTUAL A LA SEMANA SANTA	
MURCIANA DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX; FUENTES Y	
CIRCUNSTANCIAS DE LA ÉPOCA.....	
	p. 25
-Valoración de la “Pasionaria murciana”.....	p. 27
-Literatura de Semana Santa.....	p. 27
-La mentalidad procesional: corporativismo ideológico.....	p. 30
-La estética literaria y la visión de la Semana Santa.....	p. 34
-Testimonio de un pasado perdido.....	p. 40
-Los precedentes de la celebración penitencial contemporánea; el peso de la Ilustración y los avatares socio-políticos de la primera mitad del siglo XIX.....	p. 42
-Problemática de las cofradías y procesiones de penitencia en el siglo XIX.....	p. 52
-El romanticismo y la religiosidad tradicional.....	p. 54
-La sociedad que genera el cambio: cuestiones de mecenazgo en las cofradías....	p. 68
-La base de la aristocracia isabelina.....	p. 71
-El Sexenio como sustrato.....	p. 79
-Los protagonistas de la nueva configuración estética durante la Restauración Alfonsina.....	p. 90
-El matiz estético de los cambios sociales: la burguesía en las cofradías de la Semana Santa murciana.....	p. 106
-Del templo urbano a la ópera: el concepto de “arte total” en las procesiones.....	p. 107

-Los historicismos: la procesión antológica.....	p. 112
-El interés ciudadano, el naciente turismo.....	p. 114
-El contexto de las procesiones: la celebración murciana de la Semana Santa.....	p. 117
-Los cultos: la religiosidad diletante.....	p. 118
-Las novenas de los Dolores.....	p. 123
-Las interpretaciones del Miserere y otras músicas.....	p. 127
-El Jueves Santo sacramental; los monumentos y la participación ciudadana.....	p. 129
II. LA RETÓRICA PROCESIONAL EN TORNO A LA IMAGEN SACRA.....	p. 139
II.I. LA VISIÓN CONTEMPORÁNEA FRENTE A LA ICONOGRAFÍA SACRA.....	p. 139
-La nueva concepción imaginera; entre la renovación y la persistencia de “lo salzillesco”.....	p. 146
-Una iconografía para el desconsuelo de las almas: los ángeles y la Pasión.....	p. 155
-La belleza mística: el aura de Salzillo. Debates frente a la cuestión de la imagería tradicional.....	p. 161
-El gusto por la ambigüedad.....	p. 180
-Deseos de ruptura; existencialismo artístico.....	p. 184
II.II. LAS ICONOGRAFÍAS INCORPORADAS A LAS PROCESIONES DE LA ÉPOCA ALFONSINA.....	p. 188
II.II.I. Los Misterios evangélicos.....	p. 188
-La Magdalena en Casa de Simón.....	p. 188
-El Lavatorio.....	p. 189
-El Prendimiento.....	p. 191
-Jesús ante Caifás.....	p. 192
-El Tribunal de Herodes.....	p. 193
-La Flagelación.....	p. 194

-El Encuentro en la Calle de la Amargura.....	p. 195
-El Cristo del Perdón (Calvario).....	p. 197
-La Resurrección.....	p. 200
-La Aparición a los apóstoles.....	p. 205
II.II.II. Los pasos alegóricos.....	p. 207
-El Ángel de la Guarda o el Ángel del Cáliz.....	p. 210
-El Entierro Angélico.....	p. 211
-La Santa Cruz y la Cruz Gloriosa.....	p. 212
II.II.III. Las imágenes individuales.....	p. 214
-Nuestro Padre Jesús Nazareno (de la Providencia).....	p. 214
-El Cristo de la Humillación.....	p. 220
-San Juan.....	p. 222
-La Soledad.....	p. 224
-La Virgen Gloriosa.....	p. 226
III. DE LAS TARIMAS AL TRONO PROCESIONAL; CAMBIO SEMÁNTICO Y MORFOLÓGICO. LA PERCEPCIÓN DEL MODELO LOCAL.....	p. 229
III.I. PREÁMBULO.....	p. 229
-Los precedentes históricos.....	p. 229
-Diversidad y tipos de “andas” procesionales; los precedentes del “trono” decimonónico.....	p. 233
-Un precedente aislado: un “trono” para Nuestro Padre Jesús Nazareno.....	p. 239
III.II. BURGUESÍA Y ROMANTICISMO: SU APLICACIÓN A LAS “ANDAS” PROCESIONALES.....	p. 241
-La burguesía en las cofradías y el “trono” procesional.....	p. 241
-El cambio semántico en las procesiones; la visión de la imagen en las calles.....	p. 247

-Los primeros “tronos románticos” de la Semana Santa: Nuestro Padre Jesús y la Dolorosa.....	p. 256
III.III. LOCALISMOS EN LA CONFORMACIÓN DE UN MODELO AUTÓCTONO; PROBLEMÁTICA Y ACEPTACIÓN DEL TRONO.....	p. 261
-La evolución formal del “trono” en la Cofradía de Jesús Nazareno: el lenguaje localista.....	p. 261
-Los “tronos” de Los Azotes, La Oración en el Huerto y La Caída.....	p. 265
-El estilo de los nuevos “tronos”.....	p. 270
-La reacción frente a los “tronos”: las tarimas de la Santa Cena y el Beso de Judas.....	p. 275
III.IV. VISIÓN Y SENTIDO DEL “TRONO NOCTURNO”.....	p. 279
-El “trono” en la nueva procesión nocturna.....	p. 279
-“...iluminar un mudo y negro cielo...”.....	p. 288
-La cuestión de la iluminación eléctrica.....	p. 292
-El “trono templete”.....	p. 296
-El “trono” de Juan Dorado para el Santo Sepulcro.....	p. 312
-Nocturnidad y sentido decadente; estética de una tipología romántica.....	p. 322
-La eventualidad del “trono” y la “emancipación” del candelabro.....	p. 327
-Los tipos de “trono nocturno”.....	p. 329
-El “trono nocturno” destinado a grupos de imágenes.....	p. 330
-El “trono nocturno” para imágenes exentas.....	p. 346
III.V. EL APEGO A LOS ORIENTALISMOS: SU INCORPORACIÓN A LAS “ANDAS”.....	p. 364

IV. Suntuosidad y magnificencia: la estética procesional y los

tejidos en las procesiones de la Semana Santa murciana..... p. 375

IV.I. Preámbulo..... p. 375

-La visión orientalizante..... p. 377

-Tipos y dinámica..... p. 380

-Problemática de las fuentes documentales y datación de las piezas..... p. 384

-Cuestiones de mecenazgo y talleres..... p. 386

IV.II. El bordado y las cofradías penitenciales..... p. 391

-La trayectoria histórica..... p. 393

-Las técnicas del bordado artístico..... p. 397

-Orígenes y desarrollo del bordado femenino..... p. 400

-La actividad del bordado femenino en Murcia durante el siglo XIX..... p. 403

-Valoración del bordado murciano..... p. 407

-Referencias formales y características del bordado decimonónico en Murcia..... p. 410

-Los bordados del paso de La Negación y del Tribunal de Herodes..... p. 418

-El diseño romántico..... p. 420

-El debate sobre el bordado procesional: su valoración..... p. 422

-Las diversas técnicas de lo suntuoso: el ajuar del paso del Santo Sepulcro..... p. 424

-Los primeros bordados en la Cofradía de Jesús Nazareno: la túnica de Cristo en el paso de la Oración en el Huerto..... p. 427

-La túnica decimonónica de Nuestro Padre Jesús Nazareno..... p. 431

-La importación de bordados y su influencia estética..... p. 436

-Las particularidades del bordado a comienzos del nuevo siglo..... p. 448

-Valores estéticos del bordado neobarroco..... p. 452

-Otros trabajos menores en el bordado murciano en las primeras décadas del

siglo XX.....	p. 454
-La problemática del vestuario de la Dolorosa: las preferencias entre brocados y bordados.....	p. 457
IV.III. EL GRAN EPÍLOGO DEL BORDADO PROCESIONAL MURCIANO:	
EL MANTO DE LA DOLOROSA DE LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO.....	p. 462
-Preámbulo.....	p. 462
-El diseño de Luis Piazza y sus circunstancias en la Hermandad del Valle.....	p. 463
-El bordador Eduardo Rodríguez Gutiérrez.....	p. 469
-La visión de los contemporáneos.....	p. 472
IV.IV. LOS ESTANDARTES BORDADOS EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA.....	
-La concepción del estandarte en el espacio regional.....	p. 478
-El estandarte decimonónico en la Semana Santa: el caso de la Cofradía del Cristo del Perdón.....	p. 481
IV.V. UNA VALORACIÓN CRÍTICA: EL PAPEL DEL BARROCO FRENTE A LOS BORDADOS HISTORICISTAS. EL SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO.....	
	p. 484
IV.VI. CONCLUSIÓN.....	p. 491
V. EL INTERÉS DE LA ORFEBRERÍA DENTRO DEL EXORNO DE LAS PROCESIONES DE LA RESTAURACIÓN.....	
	p. 495
V.I. PRECEDENTES Y PROBLEMÁTICA DEL AJUAR DE PLATA	
	p. 495
-Un arte de seculares raíces.....	p. 495
-La dispersión del ajuar de plata: el espinoso asunto de los sacristanes.....	p. 499
-Una pieza singular como preámbulo de La Restauración.....	p. 500
-Indecisión y más dispersión.....	p. 501
-Otras piezas.....	p. 501

V.II. ORFEBERÍA Y PLATA EN LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO.....	p. 503
V.III. UN EPISODIO AISLADO; LA JOYERÍA DEL AJUAR DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS.....	p. 516
V.IV. EPÍLOGO.....	p. 525
VI. ROMANTICISMO MUSICAL EN LA SEMANA SANTA.....	p. 527
VII. PREÁMBULO.....	p. 527
-Concepción de la “marcha fúnebre” y su aplicación al fenómeno procesional.....	p. 543
VII.II. DE LA MARCHA FÚNEBRE A LA PROCESIONAL: LA TRASCENDENTAL VISITA DE LA BANDA INMEMORIAL DEL REY.....	p. 547
-Las “marchas fúnebres” en la Semana Santa de Murcia.....	p. 547
-Valoraciones sobre la novedosa inclusión de motivos populares en la procesión. Personalidades en la consolidación de la “marcha procesional”: Julián Calvo y Adolfo Gascón.....	p. 550
-La Semana Santa de Murcia como motivo musical: contexto e importancia de la “marcha procesional” en el siglo XX.....	p. 569
VII.III. OTRAS FORMAS MUSICALES EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA.....	p. 575
VII.IV. EPÍLOGO.....	p. 583
VII. FIGURANTES Y RETÓRICA OPERÍSTICA: HISTORICISMOS Y SIMBOLISMOS EN LAS FIGURAS BÍBLICAS DEL RESUCITADO.....	p. 589
VII.I. ANTECEDENTES.....	p. 589
VII.II. LOS HISTORICISMOS Y LAS PROCESIONES.....	p. 593
VII.III. UN NUEVO CONCEPTO PROCESIONAL: LAS INFLUENCIAS LORQUINAS Y EL CORTEJO MURCIANO DE LA RESURRECCIÓN.....	p. 597

VII.IV. EPÍLOGO.....	p. 608
VIII. LA ESTÉTICA EN LAS CELEBRACIONES INTERNAS DE LA SEMANA SANTA: LA CUESTIÓN DE LO EFÍMERO.....	p. 615
VIII.I. CONSIDERACIONES PREVIAS: RELIGIOSIDAD Y DRAMATURGIA.....	p. 615
VIII.II. EL SOSTENIMIENTO DEL GASTO EFÍMERO.....	p. 621
VIII.III. UN ESCENARIO SACRO PARA LAS FUNCIONES RELIGIOSAS DE LAS COFRADÍAS.....	p. 628
-Solios y doseles: precedentes históricos del altar de cultos.....	p. 628
-Las premisas de lo efímero en las cofradías murcianas del XIX y su influencia...	p. 635
-Las circunstancias del altar de Nuestra Señora de las Angustias.....	p. 637
-Otros componentes de la retórica efímera.....	p. 649
CONCLUSIONES.....	p. 657
CONCLUSIONS.....	p. 665
ARCHIVOS Y SIGLAS.....	p. 673
HEMEROTECA.....	p. 675
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 677

RESUMEN

La Semana Santa de Murcia ha sufrido a lo largo de su historia toda una serie de transformaciones formales, más o menos significativas, que la han ido configurando paulatinamente. De estos procesos destacan por su singularidad los acaecidos en el siglo XVIII, cuando la personalidad de Salzillo le imprimió su sello artístico, y la época romántica. Esta última es especialmente relevante por la profunda huella que dejó en los cortejos (aún vigente) comprendiendo una parte significativa del XIX y prolongándose su eco hasta la conclusión de la “Restauración borbónica” en 1931. En cuanto a la denominación de romántica, como se podrá comprobar, no resulta cronológicamente coetánea al movimiento cultural europeo conocido como “Romanticismo”; sin embargo, tanto sus componentes ideológicos como formales se encuentran estrechamente ligados a él. La estética, analizada de forma pormenorizada, revela las concomitancias con las inquietudes culturales europeas suponiendo, en definitiva, una buena muestra de una forma de expresión cultural de primera magnitud.

El Romanticismo supuso una invitación intelectual a la lectura de la historia y del pasado de las naciones, llevando pareja la resurrección de los estilos artísticos de centurias anteriores. Así, se rescataron mitos y costumbres ancestrales junto a todo aquello que evocara el carácter diferenciador de una determinada cultura regional. En el caso de Murcia, la Semana Santa se constituyó en un acontecimiento que propició la evocación del pasado memorable de la urbe, llevando a la exaltación de sus signos más representativos; el ejemplo más significativo sería la rememoración del estilo Barroco que tanta raigambre tenía en la capital del Segura. Además, las procesiones van a constituir un innegable escenario para la evocación de la estructura social de la época; particularmente significativo es el papel de la burguesía liberal local bajo cuyo auspicio se introducen buena parte de las innovaciones. Se conformó, de este modo, un cortejo exaltador de la idiosincrasia local cuyas virtudes estaban especialmente encarnadas en la figura de Francisco Salzillo y la magnitud del Barroco como forma de expresión para las manifestaciones artísticas afines a los cortejos.

Pero más que realizar una rememoración de las procesiones del pasado lo que se consiguió fue afianzar un nuevo espectáculo callejero basado en la repetición del tópico y en la perpetuación de los valores barrocos. Fruto de ello, y lejos de una imitación mimética que a buen seguro hubiera resultado menos grandilocuente, se tendió a la exageración y hasta lo superfluo, enriqueciendo las superficies sin medida, como si el Barroco no hubiera sido más que una acumulación de figuras ornamentales. La nueva procesión de los años finales del XIX resultó, así, altamente

comprometida con la historia local y con los símbolos propios de la tierra dejando mucho más rezagadas las objetivas y sinceras motivaciones de la centuria precedente. Buena prueba de ello constituye la evolución del propio *paso* procesional que lejos de la sencillez del XVIII se transforma en una tramoya itinerante con un claro lenguaje ornamental.

No en vano, la Semana Santa en cada uno de los lugares de España comenzó a recoger sus propias señas determinadas de identidad llevando a un espectáculo único e irrepetible más allá de cualquier intención de totalidad unitaria. Además, entró en juego en Murcia la creencia de que las procesiones eran, por encima de las de otras poblaciones, un admirable espectáculo artístico. Los medios se pusieron, en consecuencia, al servicio de una celebración plenamente estética que debía entrar por los sentidos teniendo como cenit argumental la imaginería sagrada y, particularmente, la obra salzillesca. Con este centro gravitatorio los esfuerzos de las cofradías se encaminaron a enriquecer aún más las tallas, incorporándoles ricos vestuarios, colocándolas en esbeltas peanas y acompañándolas de la música de las bandas que paulatinamente se fueron imponiendo al añejo concurso de cuartetos instrumentales y coros.

Este panorama en Murcia fue complejo dejando su huella en los principales campos formales de las artes plásticas. Así, encontró un campo propicio para el ejercicio de una renovada imaginería, secundada con otros aspectos nada accesorios como el trabajo de la talla dorada de los novedosos “*tronos*”, el bordado, la orfebrería e, incluso, aspectos puramente escénicos como la música, el efímero o la presencia de figurantes ataviados de forma historicista. Todo ello es objeto de este trabajo en el que se incluye, además, una observación concienzuda del cambiante contexto histórico-social.

SUMMARY

Throughout the History of the Murcian Easter, there have been a whole series of formal renovations and transformations, some more significant than others, which have given Easter its shape. The change produced in the 18th century when the character of Salzillo stamped his style on the penitential celebrations and the Romantic period, is especially significant. As well as other relevant changes such as "*la burla*" and the incorporation of the Baroque attire to butlers. This change in the Romantic period is especially relevant due to the deep trace left in the cortège from the 19th century to the ending of the "*Restauración Borbónica*". The term "romantic", as it will be proved, is not contemporary to the European cultural movement known as "Romanticism", however its ideological and formal components are closely bound to it. The aesthetics, when analysed, reveal the coexistence with the European cultural interests, which show a good sample of an expressive cultural way of great importance.

Romanticism meant an intellectual invitation to read the History and the past of the nations, together with the resurrection of artistic styles from the past. Thus, some ancestral myths and customs were rescued together with all those things which reminded the differential character of a specific regional culture. In the case of Murcia, Easter favoured the evocation of its memorable past, leading to the exaltation of its more representative signs. The most significant example would be the remembrance of the Baroque style, which had a great interest in the capital of Segura. Also, the parade would constitute an irrefutable scene for the evocation of the social structure of the period. The role of the local liberal bourgeoisie is especially significant, and supported the introduction of the majority of the innovations. Thus, a cortège was formed, and this cortège exalted the local idiosyncrasy, whose virtues were especially represented in the figure of Salzillo, and the magnitude of Baroque as the way of expression for the artistic manifestation.

However, one of the achievements, apart from recalling the parades from the past, was the settlement of a new spectacle in the streets, which was based on the repetition of the topic and on the perpetuation of the Baroque values. As a consequence, and far from being a mimetic imitation which would have been less grandiloquent, the trend adopted went towards the exaggeration and the superfluous, by enriching the surfaces as if Baroque was just an accumulation of ornamental figures. Thus, the new parades from the latter years of the 19th century became highly connected with the local History and with the typical symbols, which left the objective and sincere motivations of the previous century behind. Strong evidence of this is

the evolution of the processional *paso* itself, which, far away from the simplicity of the 18th century, evolves to an itinerant piece of machinery with a clear ornamental language.

Not in vain, the Easter celebration started to acquire its own identity symbols in each of the different Spanish territories, leading to a unique and unrepeatable spectacle which had no intention of totalitarian unity. Besides, there was the belief that Murcian parades were admirable artistic spectacles above other towns. As a consequence, the media came under the service of this totally aesthetic celebration, which should be appreciated through the senses, and which had the sacred imagery as the zenith of the line of argument. As this was a complex panorama, it is convenient to make a classification in order to present the main formal aspects in which everything was developed: imagery, *tronos*, costumes, working with precious metals, musical accompaniment, figureheads and the ephemeral.

INTRODUCCIÓN

Dentro de los estudios recientes referidos a las manifestaciones tradicionales de la Semana Santa en las diferentes poblaciones españolas el campo de la estética es una de las corrientes que más vertientes temáticas ofrece. La circunstancia de acogerse a un análisis global de todo el fenómeno pasionario ha contribuido al establecimiento de unos parámetros diversos desde los que abordar las diferentes parcelas que la conforman. De este modo, el examen asignado a esta disciplina no queda consignado, determinado a un ámbito específico, sino que facilita el acercamiento objetivo a un conjunto diverso de aspectos que forman parte esencial de la celebración hispánica de la Semana Santa. Se establece, así, un análisis de conjunto, en toda la amplitud social que permite el asunto, tratando de completar la visión parcial que, en ocasiones, ha ofrecido la historiografía tradicional.

La cuestión de la estética dentro del periodo de estudio propuesto se revela como un campo oportuno dado el particular desarrollo literario y poético que permite obtener una imagen fidedigna de los componentes sociales, históricos e ideológicos que la originaron. Las esferas social, cultural e intelectual se vierten de forma efímera en una manifestación colectiva, participativa como pocas, donde se obtiene un resultado plástico que, pese a su carácter fugaz, ofrece unos componentes marcadamente plásticos. Éstos no se muestran únicamente en relación a las formas comunes de las artes plásticas sino que, además, permiten la inserción de otros ámbitos creativos tan particulares como el de la música, configurando una puesta en escena compleja, de suma sofisticación estilística. De esta manera se constituye un laborioso trabajo encaminado a un conocimiento profundo de la mentalidad que ha configurado, a lo largo de los siglos, uno de los acontecimientos ciudadanos que más profunda huella han dejado en la sociedad española llegando, incluso, a constituir un *leitmotiv* de la misma.

Toda esta amalgama de comportamientos sociales y manifestaciones artísticas encontró durante el periodo de *La Restauración* y en el caso concreto de la ciudad de Murcia un tiempo y un lugar idóneos para su desarrollo constituyendo una nueva identidad procesional, distinta de la propia del Antiguo Régimen. De este modo, debe tratarse de una fórmula adaptada a la cultura y los gustos contemporáneos. No en vano, se trata de una época dotada de unos componentes socio-culturales muy particulares que propician la consecución de un paradigma nuevo en el que, además, se integra buena parte del patrimonio escultórico heredado, principalmente, de los siglos XVII y XVIII.

La recepción de esta imagería sacra en este ámbito resulta, además, un episodio capital dentro del estudio al favorecer la existencia de una conflictividad estética en torno a su puesta en

escena; e, incluso, al respecto de su conveniente idoneidad dentro de las procesiones. No conviene olvidar que gravita sobre todo este acontecimiento la nueva valoración artística de un objeto sacro, la imagen de madera tallada y policromada, observada ahora bajo un prisma ajeno a matices religiosos, salpicado por el interés conceptual de lo artístico. Sujeto, en suma a una crítica racionalista y materialista.

Además, esta imagen se presenta en la calle rodeada de una puesta en escena renovada según un gusto nuevo surgido en este periodo que responde a unas particularidades precisas: la pretensión de concretar un modelo de aires historicistas barrocos y el deseo de ofrecer realidades estéticas complejas. Es en este aspecto donde se centra buena parte del estudio al haber de analizar cada uno de estos elementos enlazando su sentido con la mentalidad cultural de la época; una visión que trata de ofrecer respuesta a la permeabilidad de la sociedad murciana frente a las corrientes culturales europeas. No se trata, por tanto, de un trabajo encasillado en las circunstancias del ámbito local sino que pretende alcanzar las repercusiones que las ideas estéticas coetáneas tuvieron en el mismo.

Se corresponde, por ello, con una reproducción sistemática lo más aproximada posible a un fenómeno cultural que generó, como resultado último, un producto estético genuino; quizá la más lograda trasposición de los ideales estilísticos traducidos al fenómeno concreto de la procesión. Una procesión que se constituye ahora en cortejo donde se muestra la visión que los ideólogos de las cofradías quisieron o pudieron dar de las novedades artísticas que les circundaron en el panorama continental. De hecho, se encontrarán en estas manifestaciones ecos de los principales movimientos intelectuales europeos que, aunque lleguen con el endémico retraso temporal propio de la península, encuentran un desarrollo particular; una lectura en clave propia de los acontecimientos artísticos que marcaron la época.

Finalmente, al encuadrarse este trabajo dentro del marco específico de *La Restauración* permite llevar a cabo unas cuantas consideraciones al respecto del desarrollo de este momento histórico. Primero, la idoneidad de este término para ser aplicado al espectro procesional: ¿es conveniente hablar de tal “restauración” dentro de este ámbito?. Segundo, referido al papel de esta restauración dinástica en el desarrollo de los cortejos: ¿suponen las procesiones un deseo de legitimar este marco político?. Tercero, el alcance de las rememoraciones del pasado dentro de los desfiles: ¿existe un revisionismo histórico o, por el contrario, se trata de un producto nuevo?. Finalmente, al respecto de la constitución de un paradigma procesional: ¿hasta qué punto Murcia constituyó un espacio exento de las contaminaciones estéticas de otras regiones del país?.

Las respuestas, puede anticiparse, serán diversas y rara vez se podrá extraer una consideración exclusiva referida a cada una de ellas, lo que identifica un periodo integrado dentro de cierta

libertad de pensamiento cuyo carácter poliédrico se plasmará en las procesiones. Lo que si es seguro es que a través del presente trabajo se contará con un modelo preciso a través de cual encarar con certeza los pormenores de este periodo que, en lo procesional, supone la creación de cortejos dispares en diferentes puntos del país; sus elementos, ocasionalmente, coinciden pero las más de las veces ofrecen realidades dispares surgidas, precisamente, de un mismo espíritu de la época.

CAPÍTULO PRIMERO

APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y CONTEXTUAL A LA SEMANA SANTA MURCIANA DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX; FUENTES Y CIRCUNSTANCIAS DE LA ÉPOCA

Pocos periodos han resultado tan fructíferos para la práctica pública de la religiosidad tradicional como el comprendido entre el ocaso del “Sexenio revolucionario” y la proclamación de la II República. Ciertamente, resulta una etapa dilatada (de 1874 a 1931) en la que se pueden estudiar, con precisión, las peculiaridades y características que la convirtieron en una auténtica edad dorada para las procesiones murcianas. Tal plenitud dejó su huella en las diversas artes que jalonan el fenómeno procesional forjando las señas de identidad estéticas que en adelante iban a caracterizar la celebración local de la Semana Santa.

La aparición en Madrid de “Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia” en el año 1897, firmada por Pedro Díaz Cassou, supone un buen punto de arranque para afrontar el análisis histórico y estético del periodo al dejar referencia escrita de lo más selecto de cuanto aconteció en Murcia en aquel periodo en relación con la celebración de la Semana de Pasión y, particularmente, de sus procesiones. Este texto ha supuesto durante décadas una base extraordinaria para afrontar cualquier estudio referido a la celebración murciana de las procesiones constituyendo, además, una muestra evidente del esplendor alcanzado por las mismas en dicha época¹.

Mientras otras grandes manifestaciones procesionales como las de Valladolid, Cartagena o Sevilla habían contado con testigos de excepción, que plasmaron con su pluma el devenir callejero de pasos y cofradías, las celebraciones murcianas tuvieron que esperar al umbral del *novecientos* para contar con una narración literaria al respecto. Este hecho, lejos de ser casual, evidencia el desarrollo procesional y, particularmente, la estética

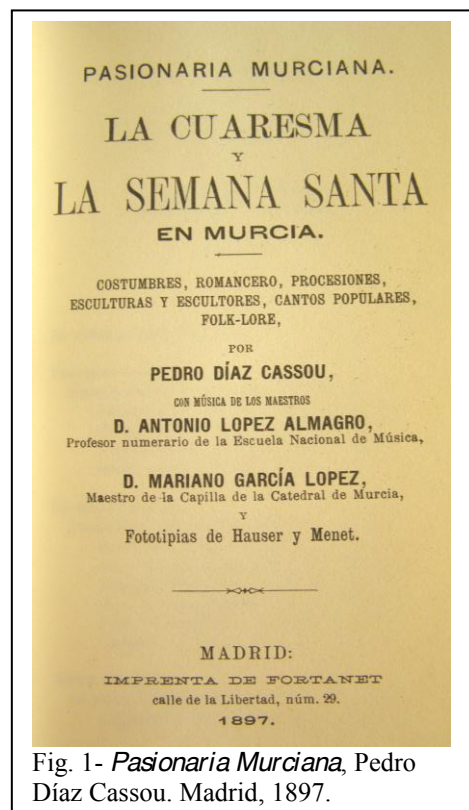


Fig. 1- *Pasionaria Murciana*, Pedro Díaz Cassou. Madrid, 1897.

¹ En Murcia vio la luz la *Pasionaria murciana* a raíz de su publicación fragmentada en *Diario "El Tiempo"*, Murcia, 1909.

desplegada, más allá de la atención escultórica hacia la figura de Francisco Salzillo y sus célebres *pasos* que venían centrando la mayor parte de los textos.

En este sentido, “*La Pasionaria*” evidencia la emancipación de lo procesional como género propio más allá del interés de la imaginería; obviamente, las tallas condicionan y protagonizan tales actos públicos pero comienza en este periodo a mostrarse una mayor atención hacia el contexto de las mismas; no sólo en lo concerniente al exorno, sino en aspectos más amplios y generales. Por ello, esta obligada referencia literaria supone a la par un guión para delinear las particularidades de las procesiones de Semana Santa y algunas otras manifestaciones relacionadas con este tiempo litúrgico, así como un punto de arranque para alcanzar las transformaciones experimentadas.

No deja de resultar extraño que una zona como Murcia, tan ligada al racionalismo ilustrado, hubiera pasado por alto la realización de una recopilación exhaustiva de las procesiones siquiera con un interés meramente enciclopedista; al contrario, el interés de los hombres del XVIII quedó circunscrito a sus evocaciones religiosas como consecuencia del fervor suscitado por las imágenes². No obstante, y hasta el día de hoy, las páginas del célebre libro de Díaz Cassou suponen el acercamiento de mayor calado a la plural y singular celebración murciana: el único intento de plasmar de forma sintética una realidad amplia que constituyó durante muchos años la principal referencia religiosa, social y cultural de la ciudad. Otro mérito del libro fue convertir esta manifestación en un acontecimiento sugerente que, más allá de pretensiones localistas, rebasó el espacio cultural del antiguo reino murciano.

Por ello, con carácter previo a su análisis, conviene apreciar con detenimiento un contexto que, lejos de estereotipos novelescos, retrata múltiples recovecos dignos de ser recobrados. Así, la perspectiva del lector del siglo XXI podrá acercarse con rigor a un marco antropológico diverso que muestra una Murcia insólita, olvidada y sumamente esteticista. De este modo, se podrá saborear con mayor hondura lo contenido a lo largo de sus páginas recobrando aspectos estéticos que definían, entonces, un rito sofisticado postreramente alterado y distorsionado. Precisamente, este objetivo es una de las metas del presente estudio en el que se pretende ofrecer una visión

² Las circunstancias de la Ilustración en Murcia han sido objeto de estudio desde hace años. Ya en la década de los ochenta ocupó parte destacada en la obra enciclopédica dedicada al devenir histórico regional: véanse al respecto BERMÚDEZ AZNAR., A., “El reformismo institucional ilustrado en el Reino de Murcia durante el siglo XVIII” y FLORES ARROYUELO, F.J., HERNÁNDEZ FRANCO, J. y GARCÍA ABELLÁN, J., “Los días de la Ilustración: Sociedad y Cultura” en *Historia de la región murciana*, vol.VII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, págs. 80-105 y 108-313, respectivamente. También ha sido objeto de análisis en RODRÍGUEZ LLOPIS, M. en *Historia General de Murcia*, Córdoba, Almuzara, 2008, págs. 301-303. En el plano cultural, sin embargo, las mayores aportaciones se corresponden con los catálogos dirigidos por BELDA NAVARRO, C. con objeto de sendas exposiciones conmemorativas realizadas en Murcia: *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007; y *Floridablanca. 1728-1808. La utopía reformadora*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2008.

más detallada y pormenorizada de un periodo clave para la configuración de las procesiones; así, mediante el conocimiento de la base contextual se podrá entender con mayor hondura la significación de los valores estéticos desplegados por este tardo-romanticismo procesional en torno a un tipo de cortejo sometido a una profunda transformación. Este proceso no afecta sólo a las formas, objeto preferente de un esteticismo material, sino aún más a las mentalidades que le dieron origen y que constituyen el objeto preferente del análisis. En este sentido, el texto de Díaz Cassou se revela como un paradigma sobre el que hilar el resto del relato que conformó aquella realidad; no en vano, el autor despliega su propia valoración subjetiva del fenómeno aportando, acaso de forma inconsciente, una visión personal que tiende a confundirse con la colectiva.

Valoración de la “Pasionaria murciana”

No cabe duda, a partir de los motivos anteriormente expuestos, que el carácter insólito de la “*Pasionaria murciana*” como obra literaria más conocida sobre el pasado reciente de la Semana Santa murciana ha llevado a su sobre-estimación como fuente documental. No cabe duda de su innegable interés histórico, pero conviene alertar sobre la parcialidad de sus contenidos así como de la subjetividad de las valoraciones estéticas que se vierten en sus líneas. Para superar esta visión rígida y concreta convendrá, primeramente, conocer la naturaleza textual así como los rasgos definitorios de su autor. No se trata de insistir en sus contradicciones sino de esforzarse en la consecución de una realidad más amplia, poliédrica, que se antoja más veraz y elocuente para la aprehensión de los acontecimientos que propiciaron aquella gran renovación de las procesiones penitenciales locales.

Literatura de Semana Santa

Díaz Cassou no fue la primera persona en escribir sobre la Semana Santa de Murcia; quizá, tampoco fue el más brillante ni el más prolífico en reflejar los distintos aspectos de la misma; de lo que no cabe duda alguna es que fue su pluma la primera en completar un libro exclusivo sobre las cofradías penitenciales de su época. En esto, como en tantas cosas, la celebración penitencial murciana tardó en incorporarse al género literario de la Semana Santa: dos siglos antes el portugués Pinheiro da Veiga había cerrado su compendio sobre las procesiones vallisoletanas del siglo XVII³. En efecto, Murcia, al contrario que otras localidades como Cartagena o Sevilla tardó

³ ALONSO PONGA, J.L., “Más allá de los pasos” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, pág. 92.

en encontrar la sensibilidad de un cronista que llevara al papel los pormenores de la celebración primaveral. Los distintos historiadores que visitaron tierras murcianas se interesaron más por relatar las particularidades artísticas de Salzillo que aquel acontecimiento en el que, precisamente, la obra de éste alcanzaba su cenit⁴. Las noticias que sobre el discurrir de la Semana Santa local durante los años de la Edad Moderna han perdurado se deben a las indagaciones que contados investigadores han sacado a la luz: los protocolos notariales del Reino, los archivos municipales o las propias memorias de secretaría de las cofradías permiten reconstruir su historia sin incidir en su puesta en escena. De esta ingente, y poco valorada, labor ya se había hecho algo en tiempos de Díaz Cassou por parte de ilustres escritores como Martínez Tornel, Fuentes y Ponte o Frutos Baeza aunque la publicación de *La Pasionaria* supuso la concreción de una obra específica que incluye los pormenores de su efímero transitar por las calles.

Esto no quiere decir, ni mucho menos, que la Semana Santa murciana fuera una desconocida, pues la prensa nacional trataba con notorio interés cuanto acontecía en la ciudad en estos días. Sin embargo, faltaba una pieza de mediano rigor que rompiera la superficialidad de las crónicas periodísticas y tratara a las cofradías penitenciales con propiedad. No en vano, y en esto aún adeuda mucho la historiografía al legado de Vovelle, las cofradías y hermandades formaron parte imprescindible de la Historia jugando un activo papel en el acontecer social de las ciudades. Díaz Cassou irrumpió indudablemente en la condición social de las cofradías superando el modelo folclórico que, por el contrario, utiliza en otras publicaciones suyas sobre las costumbres de la huerta. En esto, la *“Pasionaria”* se acerca más al autor objetivo que trata con rigor la historia hídrica de la región que al apasionado del costumbrismo. Esto revaloriza su labor convirtiéndola en innegable documento de época no exento de implicaciones políticas, de interés histórico-artístico y de matices estéticos.

Díaz Cassou, en resumen, acude al rescate de esta materia “marginal” salvándola para la posteridad y dotándola de una actualidad

innegable. No en vano, el interés por estas ceremonias rozaba el paroxismo y llegaba a todos los



Fig. 2- *Casa Díaz Cassou*. José Antonio Rodríguez, 1900-1906.

⁴ Véase TORRES-FONTES SUÁREZ, C., *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1996, se constata este interés por la obra de Salzillo en forasteros como Richard Ford, G. de Saint Victor

rincones de la sociedad: la fiesta, en particular la religiosa, forma parte del devenir ciudadano, de las diversiones del pueblo y, en cierta medida, supone el único divertimento para las clases desfavorecidas⁵. Sólo este carácter balsámico de la Semana Santa puede resolver esa cuestión enigmática que dejaba colgada el cineasta Val de Omar en su película sobre las fiestas religiosas de la provincia: “*Pero abajo / en el brocal de un pozo seco / nace la tentación / de vanas glorias*”⁶. La “*Pasionaria*” lo deja bien claro en varias ocasiones: la Semana Santa de Murcia pertenece a todos, no a familias y nombres ilustres concretos. De poco serviría el esfuerzo evidente de unos *camareros* volcados en los gastos de los pasos de la Semana Santa sin unos receptores entusiastas deseosos de contemplarlos o de portarlos orgullosamente sobre sus hombros. Esta conjunción social de elementos campesinos y burgueses convierten el cortejo murciano en un auténtico exponente de la manifestación colectiva por antonomasia: sólo en Semana Santa se llevaba a cabo esa fusión.

Más allá de las referencias históricas y sociales aúna la obra de Díaz Cassou un auténtico manual estético sobre la Semana Santa local. En efecto, en ella se encuentran cuestiones clave de la configuración romántica del cortejo murciano: desde el papel de la luz de la cera en los tronos, a la sugestión poética ante las imágenes de Salzillo, pasando por la reivindicación regionalista de la huerta⁷. El libro, por tanto, en toda su extensión supo tocar las cuestiones subyacentes de la celebración penitencial sin excluir los matices artísticos que, en el caso de la imaginaria, centrarán la cuestión en capítulos posteriores. En este sentido, Díaz Cassou enlaza con otras versiones románticas sobre la Semana Santa española; no en vano, forma parte de un auténtico *totum revolutum* en el que el papel de los tópicos tiene, en algunos casos, más protagonismo que la auténtica realidad histórica. Sorprende esa capacidad del autor para mostrar cuestiones de tipo histórico, ciñéndose a datos consultados en los propios archivos cofrades, sin renunciar a la

o el coronel Newel. Otros autores extranjeros, sin embargo, si son testigos de las procesiones a partir de la estancia de George Alexander Hoskins, tales como Augusto Eschenaver, Calvert o Sitwell.

⁵ Al respecto del espacio religioso como ámbito lúdico debe advertirse una separación entre lo acontecido dentro de los templos, incluyendo notables artificios para el recreo, y fuera de ellos. Es en este último medio, el profano, donde durante los años de *La Restauración* se prolongan las formas lúdicas de la modernidad. Este hecho no ha de extrañar dado que todo el siglo XIX es un periodo de transición hacia la contemporaneidad y se observan notorias herencias del antiguo marco estamental. Sin embargo, en el particular de las procesiones religiosas se observa una capacidad notoria de adaptación al nuevo marco social que acabará incidiendo en la valoración de los cortejos como espectáculos de masas. Sobre este vínculo del entretenimiento festivo y la religión véase BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, pág. 22: “...los carros de los Autos Sacramentales en la fiesta del Corpus Christi [...] no se pueden comprender sin la máscara y la mojiganga...”.

⁶ VAL DE OMAR, J., *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* (documento audiovisual), Murcia, Comunidad Autónoma, 2004.

⁷ Argumento que también advierte MIRÓ, G. en su novela *El Obispo Leproso*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 343.

valoración sentimental y lírica de la procesión. Todos ellos son rasgos específicos que hunden sus raíces en los componentes ideológicos de su tiempo⁸.

Lejos de las valoraciones vertidas por Vargas Ponce al tratar sobre la Semana Santa de Cartagena un siglo atrás, la *"Pasionaria"* ofrece un compendio de datos de innegable interés estético que deja de lado el escepticismo ilustrado. Por tanto no resulta una visión mimético-fotográfica de la Semana Santa sino una versión casi poética, un cuadro de impresiones en el que la percepción romántica nunca deja de estar presente. Este tamiz permite obtener un ajustado repertorio estético, una suerte de manual, en el que está presente más allá del objeto, la percepción del momento (auténticas lecciones de gusto historicista). Esta visión es la que la convierte en una obra literaria en la que, incluso, no faltan personajes ficticios creados por el autor para ofrecer una revisión del pasado ajustada a modelos sentimentales y, en cierto modo, bucólicos. En este sentido, la pieza prelude los contenidos simbólico-estéticos que tratará el irlandés Walter Fitzwilliam Starkie cuando, ya avanzado el siglo XX, relate las vivencias más ancestrales de la Semana Santa murciana dentro de *In Sara's tents*⁹.

La mentalidad procesional: corporativismo ideológico

La instauración definitiva del nuevo orden liberal a partir del reinado de Isabel II traerá pareja una concepción ideológica distinta en la que va a tener un papel destacado el debate y la disputa como medios para alcanzar el progreso. La continuada llegada de nuevas ideas sociales, con la consiguiente incorporación de las distintas clases a la discusión, completará el panorama de un siglo embebido en pugnas ideológicas. El campo del arte y la estética, con la crítica a la cabeza, constituirá desde los mismos comienzos del *ochocientos* uno de los apartados más significativos: la democratización paulatina y la implantación de las medidas liberales traerá como consecuencia la ampliación del debate desde el medio cerrado de los salones, a la más desenfadada de tertulias en casinos, ateneos, cafeterías o barberías. La sociedad murciana del siglo XIX se adaptó a esta nueva mentalidad procurando unas formas muy similares a la de las restantes capitales españolas¹⁰.

⁸ Véase a este respecto HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁹ TORRES-FONTES SUÁREZ, C., *Viajes de extranjeros...* (obr.cit.), vol. III, págs. 1143-1159.

¹⁰ PÉREZ PICAZO, M.T., "Historia" en *Historia de la región murciana*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, vol. VIII, pág. 132: "Los cafés, ... Solían ubicarse en los centros urbanos, junto a los principales establecimientos comerciales y el casino. En Murcia se situaban a lo largo de la Trapería... Algunos de ellos se convierten en centros de tertulias políticas y literarias, desde los años sesenta, animando la mortecina vida intelectual de la ciudad. Verbi Gratia, la de Pedro Pagán y Ayuso, literario-romántica, a la que perteneció Ricardo Gil, o la republicana del periodista Martínez Tornel...". Al respecto de la implantación de estas formas contemporáneas de discusión y debate social en la ciudad véase la publicación dedicada al tema por BONET CORREA, A., *Los cafés*

El ámbito de la religiosidad popular, y particularmente el de las cofradías de Semana Santa, va a ocupar tras los días del Sexenio un puesto destacado en las discusiones locales. La prensa, medio eficaz aunque elitista por el que transmitir ideas, va a ocupar un papel destacado en el que se desarrollarán los debates en torno a la problemática de las cofradías y las procesiones. No obstante, queda constancia documental de la existencia de tertulias acotadas socialmente en las que el tema procesional va a ser el centro de las discusiones: de buena parte de estas improvisadas asociaciones ideológicas van a partir muchas de las innovaciones estéticas que se van a plasmar en las procesiones a lo largo de todo el periodo de “la restauración”. Incluso cofradías como la del Perdón o la del Resucitado surgieron de charlas entre nazarenos en establecimientos tan conocidos como “La Ferretería de la calle Madre de Dios” o el más conocido “Bazar Fin de Siglo”. No obstante, cualquier lugar resultó propicio para este tipo de debates¹¹.

La división política del estado liberal del reinado de Alfonso XII va a plasmarse en los distintos clubes que responderán, ante todo, a similares agrupaciones ideológicas: los aristócratas moderados, los progresistas de la céntrica ferretería mencionada o las propias partidas de la huerta lideradas por activos estantes mayores como el del paso de la Cena¹². De este modo, se puede observar como por encima de condicionantes políticos el tema de la Semana Santa agrupó en una misma dirección a gentes de los más dispares estratos sociales. Incluso, los sectores radicales de izquierdas verán con buenos ojos la perseverancia de esta tradición por cuanto redundaba económicamente en beneficio de la propia ciudad dado el interés que despertaba a nivel turístico¹³.



Fig. 3- *Paso de la Santa Cena*. Francisco Salzillo, 1761. En el año 1891 este *paso* de la Cofradía de Jesús Nazareno fue requerido para la procesión del Corpus Christi.

históricos, Madrid, Cátedra, 2012. Sobre su aplicación al espacio murciano: GELARDO NAVARRO, J., “Los cafés cantantes en tierras murcianas (1870-1900)” en *Guía Secreta de Murcia en el siglo XIX*, Murcia, Azarbe, 2008, págs. 131-167.

¹¹ Resulta de gran interés la inclusión de las referencias asociadas a estos locales comerciales en los que se gestaron buena parte de las novedades correspondientes a las procesiones del periodo. Al respecto de la “*Ferretería de la calle Madre de Dios*”, centro de reunión de los cofrades directivos de la Preciosísima Sangre, de cuya escisión nació en 1896 la nueva Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 5 de abril de 1928; sobre el “*Bazar Fin de Siglo*”, propiedad del lorquino Enrique Carmona, donde nació la procesión del Resucitado en 1911: MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (estudio histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981, pág. 146.

¹² *Diario de Murcia*, domingo 30 de marzo de 1902.

¹³ Valga por caso el estudiado caso de La Unión: RÓDENAS ROZAS, F.J. y MOUZO PAGÁN, R., *La Semana Santa minera: historia de los desfiles pasionales en La Unión*, Cartagena, Asociación Belenista, 1998, págs. 106 y 107.

El propio Díaz Cassou participó de este debate postulándose, ocasionalmente, a favor de introducir importantes novedades en el tradicional discurrir de la Semana Santa. Por ello, y a pesar de encontrarse ligado familiarmente a la aristocracia local, prefirió encuadrarse junto al periodista Martínez Tornel en un lugar estratégico que, sin vincularse a las filas progresistas, le permitiera ser crítico con el estatismo del escalafón nobiliario. De todos modos, y a pesar de sonoras propuestas (López Martínez le atribuye la redacción de la famosa carta “Ecos del porvenir” en la que planifica una total reestructuración de las procesiones)¹⁴ rechazadas enérgicamente por los grupos dominantes, la beligerancia del autor de la *Pasionaria* es menor que la de su amigo el redactor y director del “*Diario de Murcia*”. En este sentido, la pugna ideológica de Martínez Tornel con la elite aristócrata se saldará con bruscos encontronazos con el Conde de Roche que evitará las propuestas del periodista: a saber, la creación de una hermandad independiente para la Dolorosa o la presencia del paso de la Cena en la procesión del Corpus Christi¹⁵.

Estos datos, unidos a la escisión de la Junta directiva de la Cofradía de la Sangre en 1896 para constituir una nueva cofradía con diferentes criterios estéticos, justifican la importancia del apartado ideológico en la planificación de la Semana Santa de la época. El propio Díaz Cassou arroja luz en las líneas de la *Pasionaria* sobre los contenidos doctrinarios de algunos de los más activos cofrades del momento: así, al tratar de la historia reciente de la corporación carmelitana de *los coloraos* refiere la adscripción política de su presidente, Joaquín García y García, como *progresista*¹⁶. Obviamente, al margen de esta filiación resalta el papel que ha tenido el citado industrial en la remodelación de la procesión de Miércoles Santo convirtiéndolo en el paladín del retraso horario de su salida, habiendo “*convertido, casi, en nocturna la vespertina procesión*”¹⁷; lo que, por otra parte, se pudo llevar a cabo gracias a su mecenazgo en la reparación y construcción de nuevos *tronos* cuajados de ricos candelabros con copiosa iluminación de cera.

Dentro de este último grupo denominado como *progresista* cabrá mencionar a otro nombre ilustre que, puntualmente, es mencionado por Díaz Cassou en su libro: el erudito Francisco Javier Fuentes y Ponte cuya “*España Mariana. Provincia de Murcia*” es una auténtica muestra de su ideología cofrade. Su gusto historicista se plasmó en la cohorte de romanos que acompañaba el paso de las Hijas de Jerusalén, de la que acometió el diseño de sus uniformes, o

¹⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras: la Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995, pág. 26.

¹⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Santa Cena (Frustrado intento de sacar el paso. 1891)” en *Nazarenos*, nº8, Murcia, Cofradía de Jesús, 2005, págs. 31-34.

¹⁶ Aspecto que ha sido puesto de relieve, además, en VERA NICOLÁS, P., *Parlamentarios por Murcia: dos siglos al servicio de una Región*, Murcia, Asamblea Regional, 2002, pág. 56.

¹⁷ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 132.

su altar mayor de la Iglesia de Santo Domingo para ubicar en él las tallas titulares de la Concordia del Santo Sepulcro¹⁸.

En cierta forma, el texto de la “*Pasionaria murciana*” construye una división ideológica nada casual y que, en palabras del propio Díaz Cassou generó “*la emulación que ha igualado la procesión demócrata del Carmen con la aristocrática de Jesús*”¹⁹. Por ello la Semana Santa se constituye dentro del nuevo estado liberal, y en el caso concreto de la ciudad de Murcia, en una especie de rito igualador del antiguo y el nuevo régimen. Este carácter equilibrado es el que permite establecer la institución del “*espíritu nazareno*” en el que el autor reúne a figuras tan dispares en lo ideológico como el “*aristócrata palaciego Conde de Balazote, el democrático jefe de los progresistas, canónigo Torres o el ex-fraile Costa*”²⁰.

No debe extrañar, de todos modos, encontrar nombres relacionados con los sucesos revolucionarios que acabaron con el reinado de Isabel II por cuanto la misma burguesía beneficiada con las reformas desamortizadoras de 1836 y que lideró los acontecimientos del Sexenio se encuentra en estos momentos plenamente asentada dentro de la sociedad murciana. Es más, y en consonancia con otros autores, se podría llegar a decir que es precisamente este grupo progresista el que más está realizando por impulsar las celebraciones de la Semana Santa. Este es un hecho habitual en muchas de las ciudades que, como Zamora, Málaga o Sevilla, está viendo ahora florecer nuevamente sus procesiones²¹. Se ha llegado a especular, incluso, con que fuera la mala conciencia anticlerical de la burguesía revolucionaria del XIX lo que empujara a sus descendientes a congraciarse ahora con la Iglesia y con la propia



Fig. 4- Portada *Diario El Liberal*. Murcia, 1912. Las recreaciones poéticas referidas a las procesiones y la imaginaria fueron comunes en la prensa local.

¹⁸ De muchas de estas intervenciones dejó constancia en su propia obra literaria: FUENTES Y PONTE, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Lérida, Carrués, 1880, vol. I., pág. 100.

¹⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 128.

²⁰ Ibidem, pág. 127.

²¹ Al respecto de la implicación burguesa en las celebraciones de estas ciudades véase FERRERO FERRERO, F., *Guía de la Semana Santa de Zamora*, Zamora, SEMURET, 2001, págs. 30 y 31; GÓMEZ LARA, M.J. y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, 1992, pág. 41; y DE MATEO AVILÉS, E., “Historia de la Semana Santa de Málaga: Una visión renovada” en *Málaga Penitente*, vol.I., Sevilla, Geve, 1998, págs. 68-84.

monarquía por medio de esta promoción ardiente de la celebración penitencial²². Lo que está claro, siguiendo la relación expuesta en la “*Pasionaria*” que supone un claro signo de reconocimiento social el fomentar una celebración tan popular como la Semana Santa; a la par se consigue de manera efectiva el ulterior objetivo burgués del *ochocientos*, equiparar su prestigio social al de la aristocracia e, incluso, suplantarla. De ahí el interés por actuar como mecenas de obras tan costosas de talla, dorado, bordado o arquitectura efímera.

A pesar de que todos estos rasgos subyacen en el nuevo protagonismo de las procesiones murcianas, no habrá que menospreciar una auténtica sinceridad piadosa reflejada en las líneas poéticas que con frecuencia aparecen en las páginas de los diarios o las mismas declaraciones exultantes de Díaz Cassou hacia la Dolorosa y la Virgen de las Angustias, o del propio Jara Carrillo hacia la idealizada tarde de Jueves Santo²³. A fin de cuentas, y dejando de lado las proclamas incipientes de los movimientos obreros (no forzosamente anticlericales), la sociedad de finales del XIX continuó siendo profundamente católica y practicante hasta el punto de, como se verá más adelante, colapsar los distintos actos de culto e inundar las calles con multitudes que observan asombradas y absortas el espectáculo grandilocuente de las procesiones²⁴. Fervor que lleva a expresar al propio Díaz Cassou aquella conocida cita: “*En Murcia no se extinguirá jamás la fe; pero si se pudiera admitir la hipótesis, el último creyente sería el último nazareno*”²⁵.

La estética literaria y la visión de la Semana Santa

Naturalmente, la “*Pasionaria murciana*” es una obra con una trascendencia relevante en su época y aún en los años siguientes: esta importancia se proyecta, incluso, más allá del espacio local pues obtuvo una cierta repercusión dentro del ámbito español. Obviamente, esta resonancia se añade a su particular inclusión dentro de un género literario secundario ligado al estudio de

²² MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUÍZ, R.M., “En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional” en *Actas del tercer encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” (C.S.I.C.), 1995, págs. 418-419.

²³ Ver las ediciones de *Diario “El Liberal”*, Murcia, correspondientes al jueves 13 de abril de 1911, donde se incorpora el poema “*La noche de Jueves Santo*”, y jueves 4 de abril de 1912, donde evoca dicha jornada a través de la prosa “*Claveles y mantillas*”.

²⁴ Referencias escritas sobre el gentío en las procesiones abundan en los diarios locales (*Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891) aunque resultan mucho más sugestivos los primeros documentos fotográficos en los que la masa actúa como denso telón de fondo de los pasos. Dicha concurrencia ocasionaba serios inconvenientes de orden público, de lo que queda constancia en numerosas reseñas periodísticas como, por ejemplo, en la noche de Viernes Santo: *Diario de Murcia*, sábado 13 de abril de 1895: “*Cuando la procesión pasaba por el palacio del Sr. Obispo se movió un tumulto atroz, aunque finalmente sin mayores consecuencias por haberse encendido un ramo de flor de uno de los pasos, según unos y según otros por unas bofetadas que se dieron. Como la aglomeración era inmensa, y se ignoraba la causa de las corridas y de los gritos hubo hasta pánico; pero por la serenidad de la mayor parte de los que iban en la procesion, no se deshizo esta*”.

²⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 127.

localismos y, más concretamente, a la de una manifestación valorada bajo la consideración del folclore. Ello la condiciona pese a insertarse dentro de una línea de estudio en boga durante toda la segunda mitad del XIX y que, particularmente en Murcia, había contado con un buen número de cultivadores. En este sentido parte de la obra de Díaz Cassou ha de valorarse como repercusión de los estudios previos llevados a cabo por Julián Calvo, José Verdú o Indalecio Soriano Fuertes; bien es cierto que estos últimos se refieren al restringido campo de la música pero en ellos el interés por la variante más costumbrista y popular está fuera de toda duda²⁶.

Se trata de un momento en el que, además, los estudios de historicismo local están siendo divulgados a través de la prensa lo que les confiere, indudablemente, una repercusión mayor; circunstancia que, desde luego, comparte la “*Pasionaria murciana*”. El interés no se centra tan sólo en la apreciación del carácter genuino de la representación colectiva que, pese a contar con una considerable repercusión, no es el asunto principal; en efecto, como herencia de los trabajos precedentes, ante todo, aquellos eminentemente periodísticos, el asunto de la imagería ocupa un espacio destacado.

Sin embargo, la labor de Díaz Cassou no es preferentemente ésta, pues alejándose de lo publicado en otros lugares (particularmente Valladolid)²⁷ se abre al relato de otros aspectos consustanciales a la representación religiosa. Precisamente, el trabajo presente no abundará en el espacio eminente de la imagería prefiriendo conjugarla con toda una serie de aspectos, nada desdeñables, para un estudio del conjunto estético de la celebración global de la Semana Santa durante aquellos años. Así, el interés por las piezas literarias articula buena parte de esta investigación.

Volviendo a la época tratada, la Semana Santa constituía un fenómeno que despertaba el interés erudito y aún de un público mayor. Quizá la causa de esta relevancia esté, precisamente, en que se trata de un acontecimiento ritual si no nuevo, si renovado, readaptado camaleónicamente a la nueva sociedad contemporánea. Es cierto que aún ha de compartir

²⁶ Véase la obra costumbrista publicada por DÍAZ CASSOU, P., *Tradiciones y costumbres de Murcia, Almanaque folklórico, refranes, canciones y leyendas*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2007; y el estudio que, al respecto de la música popular del campo murciano, llevan a cabo TOMÁS LOBA, E.C. y TOMÁS LOBA, J.N., “Anotaciones sobre el Aguilando. Música de la Navidad en el sureste español” en *Pascuas y Aguilandos*, Murcia, Hermandad del Rosario de Santa Cruz, 2011, págs. 19-61.

²⁷ La imagería constituía ya en aquellos años un espacio de estudio preferente, ante todo en aquellas áreas geográficas que contaban con una sólida tradición escultórica. En este sentido conviene destacar la actividad desarrollada por las academias de Bellas Artes constituyendo quizá la de la Purísima Concepción de Valladolid una de la que con más esmero se dedicó a esta actividad. Fruto de la misma fue la creación de su famoso Museo Nacional de San Gregorio (anteriormente denominado Nacional de Escultura) que se gestó a partir del núcleo constituido por los *pasos* de las cofradías pucelanas. Véase sobre esta actividad el trabajo de BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Estudio introductorio”, incluido como prelude de la reedición de la obra de AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007, págs. 14-25.

relevancia con otras manifestaciones religiosas de gran importancia como la propia celebración del Corpus Christi u otras procesiones desarrolladas con esplendor durante el “*tiempo ordinario*” pero, pese a ello, consigue captar la atención de un público creciente. Se trata, seguramente, de uno de los primeros espectáculos de masas que repercuten en espacios bastante alejados del núcleo en el que se desarrollan.

Parte de esta relevancia se la debe al romanticismo y su capacidad para crear estereotipos; tanto los viajeros y periodistas franceses como los ingleses contribuyeron a generar una Semana Santa arquetípicamente hispana que, ante todo, se centra en el caso hispalense; siendo destacable el caso de la serie de grabados realizados sobre este tema por Gustave Doré y otros autores en Sevilla²⁸. Resulta innegable que parte de la percepción que predominó en las décadas siguientes al respecto de las procesiones españolas se basó en dicha visión extranjera. El propio Eugenio Noel describe, ya en la segunda década del XX, una percepción cercana a lo exótico y a lo oriental que, ciertamente, enfatiza aquella visión romántica de los extranjeros²⁹.

Para quienes quisieron ofrecer tal visión del acontecimiento penitencial, visualizar una procesión andaluza o levantina consistía, poco más o menos, que asistir al último refugio oriental de Europa. Detrás de esta paradoja se escondía, desde luego, un reducto literario que vio el espectáculo primaveral como una exaltación sensitiva, poética y de carácter pesimista; una suerte de versión de la “sumisión” islámica (a la par, heredada del “*fatum*” grecorromano) que condicionaba el comportamiento religioso de sus gentes³⁰. Estereotipo fatalista también extendido en España, como revelan los trabajos preparatorios de Sorolla para *Los nazarenos*, cuyo encargo pretendía satisfacer, a la sazón, las demandas de un hispanista anglosajón como Huntington³¹.

Esta perspectiva, desde luego, no resultaba ajena a las corrientes oficiales de la cultura europea. El pretendido orientalismo español encontró entre los autores extranjeros fervientes partidarios para los cuales la propia tendencia polícroma de la escultura en madera suponía una

²⁸ ROLDÁN SALGUEIRO, M.J., “El paso de misterio de las Siete Palabras en un grabado inglés de 1873” en *Boletín de las cofradías*, nº 542, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2004, pág. 318: “... Nombres como Nicaise de Keyser, Gustavo Doré, Louise Tenison Dehondecq, Charles Hermans, ... crearon una iconografía pictórica de las procesiones sevillanas, una visión que se movió entre lo simplemente descriptivo y la creación de unos tópicos que marcaron en buena medida a la Semana Santa del Romanticismo...”.

²⁹ NOEL, E., *Semana Santa en Sevilla*, Salamanca, Espuela de Plata, 2009, págs. 105, 106, 162-168.

³⁰ Al respecto de esta visión al respecto de la religiosidad tradicional del sur español véase DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad andaluza” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 139-142.

³¹ Esta visión, al menos, posee al pintor cuando remite una sugestiva carta a su esposa Clotilde: “...la obra será terriblemente dramática, porque lo es así; a mí mismo me causa impresión. Esos hombres con la cabeza tapada, todo negro, tienen un misterio que conmueve, y espero resulte muy nuevo”. En GARÍN LLOMBART, F.V., *Visión de España. Sorolla en las colecciones de la Hispanic Society of America y de Bancaja*, Valencia, Fundación Bancaja, 2009, pág. 47.

herencia oriental. Marcel Dieulafoy, en su primer informe para la Academia francesa en los años finales del XIX abundó, precisamente, en dichas particularidades desarrollándolas en diferentes obras suyas: *La statuarie polychrome en Espagne y Arte por España y Portugal*³².

No cabe duda, llegados a este punto, que la visión tópica de la Semana Santa decimonónica, para muchos de los asiduos de Sevilla o Murcia, viene determinada por el fanatismo que la Ilustración española trató de ligar a ciertas prácticas de la religiosidad penitencial; buena muestra de ello lo constituyen las pinturas y aguafuertes realizadas por Francisco de Goya. Sin embargo, pese al particular interés poético que hoy despiertan estas visiones literarias y la importancia que la política ilustrada tuvo en el ámbito murciano, tales apreciaciones abundan en la parcialidad con la que dos grupos externos se acercaron al fenómeno de las procesiones; en efecto, no puede ligarse únicamente el desarrollo de la Semana Santa del último tercio del XIX a tal óptica. Conviene insistir en la existencia de otros argumentos de mayor calado sobre los que argumentar este esplendor. Incluso, la propia percepción de los contemporáneos varía de forma ostensible con respecto a tales posturas, superando buena parte de los prejuicios desplegados desde el siglo XVIII³³.

La pluma de Díaz Cassou señala el carácter “restaurado” de las procesiones al narrar la particular coyuntura de la Cofradía de la Preciosísima Sangre a lo largo del primer tercio del ochocientos. No se trata, por tanto, de una pervivencia de aquella “*España negra*” exagerada por los románticos europeos sino de un fenómeno adaptado a una nueva coyuntura³⁴. En este sentido, una cofradía como la de los Servitas fue rescatada hasta en dos ocasiones a lo largo del siglo ya que su trayectoria lineal se había truncado³⁵, tal como había sucedido con otras tantas cofradías de la ciudad³⁶. Por tanto, las procesiones de Semana Santa de finales de siglo son herederas de una tradición secular pero llegan en unas circunstancias muy diferentes a las que mostraron durante el siglo anterior. Esta cuestión es especialmente significativa en el apartado estético donde las fórmulas que se imponen para la realización de los diversos enseres procesionales poco o nada tienen que ver con los del siglo XVIII. Este carácter renovado se advierte especialmente desde los años del “*Sexenio*” cuando el ambiente localista permitirá el desarrollo

³² Debo esta aportación al profesor BELDA NAVARRO, C. quien la desarrolla con detalle en “Marcel Dieulafoy y la estatuaria policroma española” en *Homenaje a Marcello Faggiolo*, Roma, 2014 (En prensa).

³³ Sobre tales prejuicios ilustrados ver RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2006.

³⁴ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 131.

³⁵ *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 25 de marzo de 1858, domingo 21 de marzo de 1869 y martes 23 de marzo de 1875.

³⁶ Con el caso de la Cofradía de los Sederos a la cabeza: ésta organizaba la procesión del Prendimiento en la tarde de Jueves Santo desapareciendo en los primeros años de la centuria decimonónica. FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), vol. II, pág. 24.

de las procesiones comenzando a tratarse, sólo entonces, como un asunto predilectamente autóctono.

Pocos son los autores que han reparado en la importancia que dentro del fenómeno sociopolítico tiene la celebración de la Semana Santa murciana. Conviene recordar que en esta época son muy pocas las celebraciones de este tipo que se desarrollan en el país; en efecto, la falta de estabilidad que arrastran las celebraciones de la Semana Santa en España a lo largo de la centuria se traduce en la desaparición de las celebraciones públicas de ciudades relevantes como Valladolid, Granada o Valencia³⁷. Por tanto unas contadas poblaciones lideraron aquel resurgir penitencial como un modo de exaltación local³⁸, argumento que se consolidará a lo largo del periodo de *La Restauración* alfonsina. Murcia, junto a Sevilla o Zamora, encabezó este proceso manifestando, con antelación al cambio de siglo, una estabilidad sin precedentes hasta entonces: valga citar los casos de las vecinas Lorca o Cartagena, cuyas procesiones dejan de celebrarse algún año por circunstancias diversas³⁹. Sin embargo, el programa de la Semana Santa murciana se mantiene estable con tendencia al alza hasta el fin de siglo. Esto convertirá a la ciudad en un centro de la cultura tradicional hispana durante las jornadas de la misma constituyendo un foco de atracción para gran número de viajeros tardorománticos que dejaron huella de los cortejos en sus narraciones⁴⁰.



Fig. 5- Ilustración Paso de la Oración en el Huerto, Programa Oficial de Semana Santa. Murcia, 1943. Las imágenes de Salzillo, particularmente el Ángel, se convirtieron en los grandes reclamos de las procesiones murcianas.

Este auge, que será más tarde tratado en relación con el incipiente turismo, se ve culminado con la visita de escritores y artistas a la ciudad con ocasión de las procesiones. La publicación de la propia *“Pasionaria murciana”* en Madrid en el

³⁷ Véanse al respecto de estos tres casos de decadencia procesional en el siglo XIX hispano: BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa de Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2004, págs. 110-117; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M.L., *Breve historia de la Semana Santa de Granada*, Granada, Sarriá, 2003, págs. 38-46: este autor llega a tratar de “ocaso de las cofradías penitenciales” durante este amplio periodo decimonónico; y ARIÑO VILLARROYA, A., *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, Valencia, Generalitat, 1993, págs. 91 y 92.

³⁸ Mientras en Sevilla el episodio de la “corte” de los Duques de Montpensier generan el desarrollo de sus procesiones pasionarias en Zamora es el gobierno progresista el que ve en las celebraciones de Semana Santa un medio para el despertar económico de la ciudad. En Murcia no prevalece un incipiente deseo de proyección turística, pero el ambiente patrioter desplegado por ciertos sectores públicos durante los años del “Sexenio democrático” permitirá el desarrollo de la Semana Santa como seña de identidad local. Sobre este último aspecto se fundamenta el desarrollo experimentado por la misma durante las décadas siguientes, tal como se estudia convenientemente en los distintos capítulos de esta investigación.

³⁹ No hay procesiones en Cartagena, por ejemplo, en 1867, saliendo a las calles en 1907 tan sólo una: véanse *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 10 de abril de 1867, y *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 25 de marzo de 1907.

⁴⁰ TORRES-FONTES SUAREZ, C., *Viajes de extranjeros...* (obr.cit.), vol. I, págs.169, 243 y 244.

año 1897 abrió la puerta de otro gran número de interesados que pudieron, a través de las narraciones de Díaz Cassou, acceder a los pormenores de las procesiones y las obras artísticas que en ella participaban. No hay que olvidar que la Semana Santa murciana del XIX para los foráneos se convirtió, además, en sinónimo de Salzillo y sus famosas imágenes pasionarias. Este interés atrajo a las procesiones locales a infinidad de estetas deseosos de admirar el milagro matinal del arte en la mañana del Viernes Santo. Otros elementos de carácter más bucólico, como la participación de la huerta en los cortejos o la interpretación de las *correlativas* por parte de los *auroros*, también concitaron el interés intelectual aunque siempre a una distancia apreciable con respecto al epicentro artístico. Esta focalización de la Semana Santa hacia la figura del imaginero barroco consagró a las procesiones como una auténtica sublimación artística que, en palabras del propio Azorín, se resumía en la siguiente apreciación: “*Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia*”⁴¹.

Al margen de visitas concretas perfectamente documentadas como las de Santiago Ramón y Cajal, Carlos Luis de Cuenca y Velasco⁴², Mariano de Cavia⁴³, Antonio Palomero⁴⁴, los hermanos Benlliure⁴⁵, Gerardo Diego, Jorge Guillén⁴⁶ o Emilia Pardo-Bazán⁴⁷ que se centraron en conocer los *pasos* de Salzillo, como se decía anteriormente, la “*Pasionaria*” abrió nuevas vías para conocer la Pasión murciana. Quizá, la más célebre de estas relaciones estéticas con el fenómeno penitencial fue la que llevó a cabo el alicantino Gabriel Miró quien utilizó frecuentemente la obra de Díaz Cassou para ilustrar documentalmente alguna de sus novelas. El interés del escritor por la Semana Santa no es, para nada, anecdótico en una persona que, como Miró, se sentía profundamente atraído por la temática religiosa. Si bien no trata directamente las procesiones, si alude a la obra de Salzillo cuyos *pasos* y, particularmente, el ángel de la Oración

⁴¹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

⁴² Ambos visitaron las procesiones de la Semana Santa murciana durante la primera década del siglo: *Diario ABC*, Madrid, domingo 18 de abril de 1908, pág. 3. Pese a la enorme popularidad del primero debe señalarse aquí la figura del segundo, poeta, dramaturgo y periodista, que acudió en condición de enviado especial del referido diario de tirada nacional.

⁴³ Ilustre periodista que también frecuentó las procesiones locales: *Diario ABC*, Madrid, jueves 30 de abril de 1903. La importancia de estos corresponsales que acuden *ex profeso* a cubrir los cortejos redonda en el innegable interés del que gozan en la capital. Prueba de ello se ofrece, incluso, el número de forasteros que acuden de aquella a Murcia en estos días y que ascienden, según el propio diario, a “720”; número respetable si se considera las dificultades que entonces tenía llevar a cabo un viaje turístico en los albores del siglo XX a una capital de provincias periférica como Murcia: *Diario ABC*, miércoles 11 de abril de 1906.

⁴⁴ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 2 de abril de 1904.

⁴⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 31 de marzo de 1904.

⁴⁶ DÍEZ DE REVENGA, F.J., “Escritores contemporáneos ante Salzillo” en *Nazarenos*, Murcia, Cofradía de Jesús, 1998, nº 1, págs. 28 y 29.

⁴⁷ DÍEZ DE REVENGA, F.J., “La Pardo Bazán visita la iglesia de Jesús” en *Nazarenos...* (obr.cit.), nº5, págs. 36-38.

en el Huerto le sugieren un brillante giro argumental para *El obispo leproso*⁴⁸. Para Starkie, profundo conocedor de la obra mironiana y de las celebraciones populares de Murcia, las procesiones de Semana Santa junto con el canto de los *auroros* sintetizaban la totalidad del espíritu levantino y el esplendor literario del alicantino⁴⁹.

Testimonio de un pasado perdido

La toma de conciencia sobre la diversidad de las procesiones de la Semana Santa, desde el episodio del “*Sexenio*”, respecto a manifestaciones anteriores queda reflejada también dentro de la “*Pasionaria*”. En efecto, la validez documental de la obra resulta, en este particular, más que concienzudamente objetiva, una muestra de la conciencia de las generaciones contemporáneas respecto a su pasado. Así, éste aflora asiduamente en varios episodios en los que el autor recrea como “recuerdos de infancia” aquellas manifestaciones desaparecidas correspondientes a la celebración de la Semana de Pasión durante la Edad Moderna. Nuevamente aquí se advierte la considerable repercusión de los cambios operados desde la mentalidad moderna a la contemporánea; evidentemente, el autor rehúye las implicaciones específicamente políticas, tales como la revolución o la francesada, como origen de la nueva realidad nacional. Sin embargo, éste fue el contexto en el que se fue operando el cambio en las cofradías y en las manifestaciones pasionarias. Naturalmente, el interés se centra en abarcar las implicaciones específicas de las distintas instituciones supervivientes del Antiguo Régimen en torno a las cuales se reinterpreta la Semana Santa.

No obstante, para delimitar el espacio concreto de la nueva representación contemporánea Díaz Cassou opta por relatar las pretéritas penitencias públicas así como otra serie de ritos cuaresmales desaparecidos en el tránsito a la contemporaneidad. El discurso del escritor, en este punto, escoge de aquella realidad pasada los elementos que le resultan más sugestivos: contrapone un supuesto carácter lúgubre de la celebración moderna a la espectacularidad de las innovaciones románticas. Sobre esta condición opuesta puede argumentarse una valoración positiva de la propia evolución histórica pues el cortejo renovado se describe como muestrario de

⁴⁸ MIRÓ, G., *Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 280-282.

⁴⁹ STARKIE, W., “In memoriam Carlos Ruiz-Funes y Amorós: sombrerero, mecenas y humanista. Algunos recuerdos murcianos 1944-1945” en *Auroros y animeros de la Región de Murcia. Tesoros vivos de la humanidad*, Murcia, Hermandad Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2007, págs. 609-615.

una poética artística, sumamente estética, frente al modo riguroso, radical y fanático de los encenizados, empalados y demás penitentes de los siglos anteriores⁵⁰.

Se intuye en todo ello la particular herencia de las ideas ilustradas pese al acento poético que revelan las narraciones ficticias anteriores⁵¹. Por ello, si se toma la visión de Díaz Cassou como la propia de un grupo de hombres de su tiempo, cabrá enjuiciar su sesgo marcadamente subjetivo trazado estereotipadamente según los tópicos asignados a las celebraciones de siglos anteriores. De ellas tan sólo se ensalza la labor artística de los imagineros más relevantes. Los prejuicios frente a las ceremonias modernas o tardo-medievales se plasmarán en los comentarios estéticos y reforzarán la alta vinculación de lo pedagógico con las procesiones levantinas y, particularmente, de las murcianas. Lo pasado se ve, en buena medida, desde una perspectiva de superación de la superstición o de la idolatría ligada a las gentes antiguas; en suma, como un residuo de la incultura del pueblo⁵².

Sin embargo, y como secuela ilustrada, se ignora el papel catequético de la *calocagacia* sagrada. Se prescinde, ya en los albores del siglo XX, de aquella capacidad de aprehender los símbolos, los colores, los sonidos y hasta las expresiones faciales como significaciones cargadas de un sentido teológico, superior; ignorando el valor semántico de la práctica religiosa pública y propagandística impulsada por Trento y desarrollada con particular éxito en los territorios de la monarquía hispánica⁵³. En definitiva, se olvida la conciencia moralizante, ilustrativa, de los ritos;

⁵⁰ Sobre el origen bajo-medieval y centroeuropeo de estas manifestaciones piadosas véase MITRE FERNÁNDEZ, E., *Historia de la Edad Media en Occidente*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 382-384.

⁵¹ La argumentación de las mismas se basa en narraciones metafóricas que tratan de ofrecer cierto candor contrapuesto a la bárbara y sangrienta acción de los penitentes. Aunque estas fórmulas se encontraran fundamentadas en hechos objetivos, la histórica presencia de las hermandades penitenciales de Santa Quiteria y San Ginés ha sido debidamente documentada por IBÁÑEZ GARCÍA, J., *Rebuscos y...* (obr.cit.), págs. 437-438; sin embargo su actividad se complementaba con la presencia de procesiones cronológicas de *pasos* cuya presencia se ligaba, fundamentalmente, al cortejo de Miércoles Santo y a los de Viernes Santo. De todas estas procesiones tan sólo la de Jesús presentaba un recorrido cronológico completo con las escenas principales ejecutadas mediante conjuntos de tallas; véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 132-134. Las narraciones de DÍAZ CASSOU, P. se localizan en *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 69-75 y 42-48.

⁵² Opuesta a estas fórmulas religiosas existe una religiosidad propia de los ilustrados y que es adoptada en las altas instancias del poder tomando carta de naturaleza en la figura de algunos obispos que desarrollan una actividad censora y correctora de los excesos del pueblo. Este modo patriarcal de inducir a la reforma de las costumbres tradicionales despierta oportunos recelos que se contestarán, ante todo, a partir de la invasión francesa de la península en 1808. Pese a ello la obra piadosa de los ilustrados se plasmará en obras oportunamente ligadas al arte clasicista BÉRCHÉZ, J., *La renovación ilustrada de la Catedral de Segorbe: del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*, Valencia, Vimar, 2001; y aún en corporaciones religiosas de signo elitista y fuerte carácter contemplativo, como la Congregación de la Madre Antigua de Cádiz, cuyo *modus operandi* en lo artístico se revela en la edificación del Oratorio de la Santa Cueva donde impera, consecuentemente, un completo ideario clásico: ALONSO DE LA SIERRA, A. y ALONSO DE LA SIERRA, J., *Cádiz artística y monumental*, Madrid, Silex, 2012, págs. 84-87.

⁵³ Las dificultades que entraña la lectura semiótica de la cultura visual del Barroco hispánico han sido objeto preferente de estudio del profesor RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. y se sintetizan en algunas de sus obras como *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; o *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002; sobre este

se cierra de un plumazo la teatralizada y literal “*Biblia del pueblo, de los gentiles*” para centrarse en una versión condicionada por una retórica operística y decididamente espectacular. Se niega la capacidad del icono para integrarse con el pueblo como una señal, última, de la alta conciencia de los fieles con lo representado: Cristo y la Virgen pasarán de ser imágenes asequibles a auténticos *divos* encumbrados sobre las altas tramoyas del *neobarroco* decadentista. Y al igual que se desestima lo pasado por caduco se tiende a olvidar el origen y naturaleza de unas ceremonias que se convierten, merced a la Ilustración, en la caricatura de una España negra y fanática⁵⁴.

Los precedentes de la celebración penitencial contemporánea; el peso de la Ilustración y los avatares socio-políticos de la primera mitad del siglo XIX

Siguiendo el texto de Díaz Cassou puede rastrearse la trayectoria de algunas de aquellas instituciones significativas de tiempo pasado que no alcanzaron el último tercio del XIX. La función de este apartado será rastrear el pasado inmediato de la Semana Santa tardodecimonónica, objeto de estudio, tratando además de ofrecer aspectos ignotos del mismo; en definitiva, tratar de completar las noticias recogidas por el autor en la “*Pasionaria murciana*” para reconstituir parte del contexto inicial sobre el que se fundamenta la celebración pasional contemporánea.

En este sentido, su obra constituye una fuente documental de cierta relevancia. En primer lugar cabrá recordar la alusión a los rituales de la Hermandad del Pecado Mortal a los que dedica un capítulo íntegro. Destaca el éxito social que cosecha a pesar de su escasa extensión temporal; ni siquiera media un siglo desde las primeras noticias en Murcia, “*constituciones de 1752*”, a su disolución en 1824. Resulta, sin embargo, de sumo interés la aportación de datos sobre la misma por cuanto fue depositaria de la costumbre singular del canto de las *saetas*: una variante no flamenca de un tipo de canto ancestral que era entonado durante la Cuaresma por los miembros de esta institución al objeto de conseguir financiación para cumplir las obligaciones asistenciales de la misma⁵⁵.

asunto en relación con la iconografía sacra desplegada en la imaginería de los siglos XVI y XVII véase del mismo autor *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada Editores, 2011.

⁵⁴ RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y...* (obr.cit.), pág. 123: “*El divorcio que se produce así entre religiosidad desbordante, compleja y contradictoria del hombre barroco, y las voces que se levantan desde los sectores eclesiásticos acerca de la moderación debida, comenzó a abrir fisuras en el fundamento ideológico del ritual de la penitencia pública, motivando una profunda contestación*”.

⁵⁵ Este tipo de canto cuenta con paralelos coetáneos en otros lugares y cuyas raíces parecen hundirse en la monodia gregoriana. Véase sobre la denominada “*saeta antigua*” o “*del Pecado mortal*” REINA GÓMEZ, A., “Sevilla y la saeta flamenca” en *Sevilla penitente, tomo III*, Sevilla, Gevers, 1995, págs. 149-151.

Menos problemas y más documentación ofrecen las *disciplinas* públicas que igualmente son recordadas con congoja. Las más conocidas de la ciudad se desarrollaban con un carácter bien estructurado y definido desde las ermitas de San Ginés y Santa Quiteria (ambas desaparecidas), respectivamente. Díaz Cassou, según sus propias palabras, trata el tema utilizando información legada del siglo XVIII sin mencionar la cita. A través de ella recrea con gran precisión la configuración del cortejo de disciplina que partía desde la segunda de las ermitas citadas. El mismo se divide en tres bloques bien diferenciados: primero, los portadores de cirios debidamente manchados con cenizas, después, los portadores de cruces y, finalmente, el espectáculo sobrecogedor de las disciplinas públicas.

Los orígenes de las *disciplinas* o flagelaciones dentro del mundo mediterráneo son muy remotas; ya en época romana los cronistas latinos aluden a su presencia dentro de ceremonias rigoristas de en honor a Mithra: los “*galli*” o disciplinantes se golpeaban repetidamente la espalda hasta sangrar de una forma que horrorizaba a los “*romanos equilibrados*”⁵⁶. Se desconoce si la llegada del cristianismo supuso la desaparición de esta práctica; lo cierto es que durante la Edad Media se recuperó con gran vigor y ya dentro del ámbito cristiano. La presencia de disciplinantes se incentivó ante el llamado “*terror del año mil*” hasta convertirse en una de las formas de piedad más significativas⁵⁷.

Existe constancia de la llegada a la ciudad de las compañías de disciplinantes que acompañaban a San Vicente Ferrer durante el invierno y la primavera de

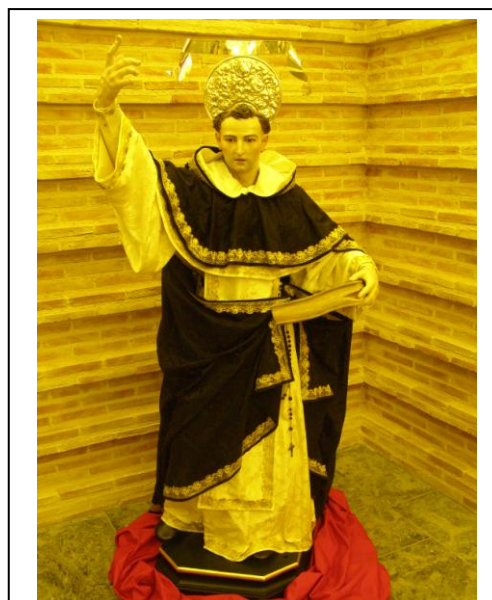


Fig. 6- *San Vicente Ferrer*. Ramón Cuenca Santo, 2011. Al célebre predicador valenciano se atribuye la llegada de las *disciplinas públicas* a la ciudad de Murcia.

1411. Curiosamente, en esta fecha se sitúan los orígenes de la Semana Santa popular en Murcia, como precedente de la Cofradía de la Preciosísima Sangre sin que parezca que tengan que ver,

⁵⁶ PUECH, H.C., *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo I*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág. 40.

⁵⁷ Véase al respecto MITRE FERNÁNDEZ, E., *Historia de...* (obr.cit.), págs. 382-384: “*El Ars Praedicandi, como instrumento de educación de las masas, alcanza en el Cuatrocientos uno de sus momentos cimeros. Más que temas de índole teológica, los predicadores tocan aquellos que hacen referencia al amor del Señor por sus hijos –la Pasión en especial- y a la vacuidad de las glorias del mundo. La inducción a la penitencia y al desprecio de los bienes materiales se encuentran siempre presentes*”.

necesariamente, una con la otra. No en vano, las *disciplinas* no tenían un sentido estrictamente ligado a la Semana Santa o la Cuaresma pues eran comunes en cualquier época del año⁵⁸.

Con ese carácter perduró en Murcia hasta finales del siglo XVIII en que las disciplinas fueron prácticamente borradas del territorio hispano con la enérgica actuación de los gobiernos ilustrados⁵⁹. La “*Pasionaria murciana*” refiere a los jesuitas como incentivadores de esta práctica con lo que su eliminación, a manos del Conde de Floridablanca, supondría un claro revés para éstas. El carácter anual de tales penitencias es resaltado en la crónica que recoge Díaz Cassou en la que el único vínculo cuaresmal lo establece el carácter diario de las mismas durante este ciclo litúrgico. El autor da por bien extinguida esta costumbre⁶⁰ aunque, con un carácter marcadamente romántico, se permite narrar una historia entre amantes para explicar y, quizá,

⁵⁸ Sobre la figura del santo valenciano y su contexto histórico véase el trabajo de FUSTER PERELLÓ, S., *Timete Deum. El Anticristo y el final de la Historia según San Vicente Ferrer*, Valencia, Ayuntamiento, 2004. Aunque está contrastada la presencia de este personaje en la ciudad no parece razonable atribuirle la fundación de cofradía alguna y si, seguramente, la inauguración de una tendencia piadosa cual era la de las disciplinas. No es extraño que se vincule a San Vicente con este tipo de cortejos dado que en su séquito figuraba una “*compañía de disciplinantes*”; dada la similitud de esta práctica con las que, posteriormente, ejecutaron las congregaciones de la Vera Cruz o de la Sangre en prácticamente toda la península, parece razonable, en modo alguno absurdo, que se haya relacionado un hecho con el otro. Sin embargo, la práctica de la disciplina permaneció en Murcia, disociada de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, hasta bien entrado el siglo XIX entorno a la desaparecida Ermita de San Ginés como documentó IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Rebuscos y...* (obr.cit.), págs. 437 y 438.

⁵⁹ La Real Cédula otorgada por Carlos III en 1777 supone la práctica desaparición de las disciplinas públicas de las calles de las ciudades de sus reinos. A este respecto véase RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y...* (obr.cit.), pág. 144. Allí se recoge la denominación que encabeza el apartado dedicado a la “*Prohibición de disciplinantes, empalados y otros tales espectáculos en procesiones; y de bayles en Iglesias, sus atrios y cimiterios*”.

⁶⁰ A título orientativo cabrá destacar que la única localidad peninsular en la que actualmente se continúan repitiendo estas formas de piedad es la de San Vicente de la Sonsierra, en La Rioja. Las mismas se centran ahora en los días de jueves y viernes santos en los que la Cofradía de la Vera Cruz de esa población las incluye dentro de sus procesiones. Al respecto de estas cofradías y formas de piedad medievales véase LANGLOIS, C., “Les confréries du Moyen-Age à nos jours” en *Les confréries du Moyen Age à nos jours. Nouvelles approches*, Rouen, Publications de l’Université, 1995, págs. 7-21; sobre la trayectoria, la forma de organización y las peculiaridades de estas corporaciones de flagelantes cuyo germen fructifica en el tipo de cofradía de la Vera Cruz, de las Llagas o de la Sangre en el ámbito levantino ver SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Del Árbol de la Vida al Árbol de la Cruz” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995, págs. 239-251; RUCQUOI, A., “La cofradía de la Santa Sangre de Brujas” en *Actas del...* (obr.cit.), págs. 277-286; LEROU, P., “Le culte de la Croix et de la Passion en France” en *Actas del...* (obr.cit.), págs. 288-304; JORDÁ SÁNCHEZ, C. y PONS ALONS, V., “Las cofradías de la Vera Cruz y la Sangre en la Diócesis de Valencia: la transición de la religiosidad medieval a la moderna en las cofradías de Xàtiva” en *Actas del...* (obr.cit.), págs. 773-793; y JORDÁ SÁNCHEZ, C., “La cofradía de la Vera Cruz de Requena” en *Actas del...* (obr.cit.), págs. 762-771. La dirección del referido Congreso correspondió al profesor SÁNCHEZ HERRERO, J. del que conviene recordar su estudio al respecto del origen de la Semana Santa cuyo modelo, aún centrándose en el caso de Sevilla, propone para un análisis genérico de la realidad penitencial del país: “Las cofradías sevillanas. Los comienzos” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 9-34. Las excepcionales particularidades del culto a la Vera Cruz en el antiguo Reino de Murcia merecen unas consideraciones al margen debido al particular culto glorioso tributado a la Santa y Vera Cruz de Caravaca cuya sombra, en realidad, palidece las trayectorias de las restantes instituciones que, en la región, tuvieron este título. En el caso de la capital este tipo de disciplinas penitenciales deben vincularse con el eco de la presencia de San Vicente Ferrer, junto a su célebre compañía, durante la Cuaresma de 1411; de este hito se siente sucesora la Cofradía de la Preciosísima Sangre cuyas peculiaridades y costumbres, en realidad, son análogas a las de las referidas cofradías de la Vera Cruz. De hecho, conviene llamar la atención sobre la dualidad de la denominación en algunas de ellas como, por ejemplo, acaeció en Lorca: MUNUERA RICO, D., *Cofradías y...* (obr.cit.), pág. 43. Sobre las particularidades

entenercer a los lectores sobre la sinceridad de las disciplinas. Obviamente, la misma carece del menor interés histórico en lo que a las penitencias públicas murcianas se refiere aunque, sin embargo, ofrece una visión literaria muy al gusto romántico del momento.

Saliendo del guión marcado por Díaz Cassou conviene, finalmente, entrar de lleno en la problemática procesional pues no menos importancia radica en la alteración de la praxis de este tipo de culto externo. En efecto, junto a los episodios olvidados de la religiosidad moderna subsisten otros signos, símbolos y valores que si consiguen alcanzar la contemporaneidad; en cierto modo, el carácter cronológico-pedagógico que se ensaya en la procesión murciana desde el siglo XVII, y que se acentúa con el éxito artístico del cortejo de la Cofradía de Jesús Nazareno, se prolonga hasta este nuevo

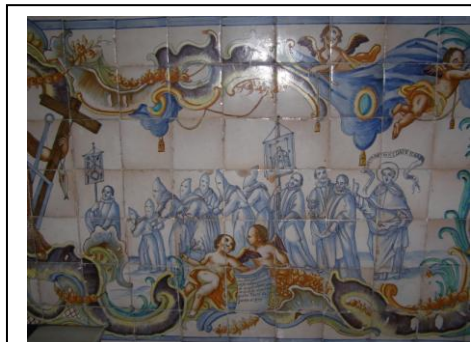


Fig. 7- *La Compañía de Disciplinantes de San Vicente Ferrer en Tortosa*, s. XVIII. Iglesia del Pilar, Valencia.

estado⁶¹. Sin embargo, algunas de sus señas de identidad si son abandonadas de forma paulatina. Esta adaptación al nuevo orden, en realidad, se gesta a lo largo de las últimas décadas del siglo anterior debido, entre otros factores, a la singular práctica de los ideales de la religiosidad ilustrada; precisamente esta ideologización del culto público conlleva la eliminación de fórmulas que se entienden entonces como arcaicas.

En este sentido, poco se recordaba a finales del XIX en lo concerniente a estos aspectos más profundos de la retórica penitencial antigua, tal como evidencia Díaz Cassou quien no otorga mayor importancia a las modificaciones de finales del XVIII. En este, como en otros casos, se evidencia el concienzudo barrido ideológico fomentado por los *ilustrados* en el ámbito levantino, particularmente presente en estas manifestaciones tradicionales⁶².

La posición frontal de la Ilustración a cualquier aspecto denominado con la etiqueta despectiva de la superstición propició toda una serie de medidas encaminadas a culminar una profunda renovación de la sociedad española. Las mismas alcanzaron desde los idearios socio-políticos al ámbito de la pedagogía no dejando tampoco de lado la instrucción estética: en este último sentido se obraron importantes alteraciones en templos y conjuntos artísticos hasta conferirles el

del culto a la Vera Cruz en el ámbito regional véase el trabajo monográfico coordinado por BELDA NAVARRO, C., *La ciudad en lo alto: Caravaca de la Cruz*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003.

⁶¹ Al respecto de esta constitución tardo-barroca de la procesión de la mañana de Viernes Santo véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 127-134; y *La Pasión según Salzillo*, Murcia, Cajamurcia, 1995, págs. 10-14.

⁶² FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Aproximación a la Semana Santa de Murcia en tiempos del Conde Floridablanca” en *Murcia, Semana Santa, nº11*, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2008, págs. 48-55.

ideal clasicista deseado por la nueva moda academicista⁶³. Tampoco se dejaron de lado las manifestaciones de la Semana Santa siendo particularmente intervenidas, reformadas y prohibidas aquellas que escapaban al dominio litúrgico de la Iglesia.

El sentido “*hierofánico*”⁶⁴ contrarreformista fue duramente perseguido y eficazmente remendado en el caso murciano. Dicha alteración, ciertamente sutil en algunos extremos, se concretó en aquellos ritos sospechosos de esconder reminiscencias paganas⁶⁵ e idólatras. En esta faceta la Ilustración mostrará su rostro más intransigente en esa “*pugna frente a la indevoción*” que no hizo sino acentuar una serie de estereotipos y complejos sobre la amplitud del fenómeno penitencial hispano. La complejidad de la obra formó parte, obviamente, de un todo ideológico marcado por el culto intolerante a *la razón* y una religiosidad oficial marcada por el creciente regalismo de los ministros de Carlos III.

Los historiadores han tomado como referencia las diversas prohibiciones sobre las disciplinas como el hito más representativo: sin embargo, los cambios operados en los cortejos no fueron menos significativos. Las pretensiones ilustradas chocaron generalmente con la oposición de aquellas cofradías más influyentes siendo particularmente interesante el conflicto ocasionado en el ámbito sevillano: en este caso, la victoria ilustrada resultó pírrica y se concretó en una serie de medidas que los cofrades no tardaron en desobedecer⁶⁶. Las procesiones murcianas, por el contrario, fueron mucho más permeables al nuevo ideario: aún no ha sido estudiada la conformación ilustrada de la procesión de la cofradía de Jesús pero parece evidente que su cortejo matinal de Viernes Santo se convirtió en la referencia a seguir⁶⁷. La sucesión cronológica de escenas de la Pasión pone de relieve su componente pedagógico⁶⁸, si bien la maestría de Salzillo resultó providencial: el concepto artístico de los *pasos* ofreció un caldo oportuno para hacer olvidar el cortejo taumatúrgico de la modernidad. Desviando pretendidamente la atención

⁶³ Un ejemplo bien elocuente se puede encontrar en la interesante intervención sobre el conjunto eclesiástico valenciano: BÉRCHEZ, J., *La renovación ilustrada de...* (obr.cit.).

⁶⁴ Este término, que viene a significar “*presencia de lo divino en el medio profano*”, va a ser utilizado a lo largo del presente estudio teniendo un papel preferente en el apartado destinado a la iconografía de la Edad Moderna. Sobre esta denominación y su profundidad dentro de los ritos religiosos véase ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2003.

⁶⁵ En el caso de las imágenes articuladas, de las que se va a tratar a continuación, no hubo que buscar mucho pues no pocas crónicas clásicas recordaban los pormenores de los cultos primaverales en honor a Mithra que, en algunos aspectos concretos, compartía evidentes signos externos con la celebración moderna de la Semana Santa. Ver PUECH, H.C., *Las religiones en...* (obr.cit.), pág. 40.

⁶⁶ RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y...* (obr.cit.), págs. 158 y 159.

⁶⁷ La participación de estos ideales ilustrados por parte de la Cofradía de Jesús Nazareno se debe a la participación de destacados miembros de la Real Sociedad de Amigos del País dentro de la cúspide decisiva de la misma. Sobre la presencia de estos aristócratas ilustrados en la citada institución véase MONTOJO MONTOJO, V., “La Cofradía de Jesús. Nobleza y clero en la Guerra de la Independencia” en *Historia y sociabilidad: homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno*, Murcia, Universidad, 2007, págs. 409-422.

⁶⁸ Presente también en el caso de las procesiones cartageneras. MARTÍNEZ LÓPEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 25 y 26.

hacia la propuesta discursiva, artística (que se concretaría a finales del XIX con el reiterado lema del “*museo en la calle*”), la procesión se liberaba de trascendencias rituales⁶⁹.

Hasta entonces las procesiones se habían configurado en torno a unas imágenes devocionales acompañadas, ocasionalmente, de otras escenas accesorias de la Pasión: cuando, entre las últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX, la cofradía de la Sangre comienza a incorporar nuevas escenas procesionales el modelo ilustrado comienza a dar nuevos frutos. El interés mimético evidencia el deseo de construir cortejos semejantes que sigan un hilo narrativo claro y extenso: de ahí el aparente despropósito de incorporar un titular simbólico, en definitiva atemporal⁷⁰, dentro de un recorrido fidedigno al relato de los evangelios.

Pero estos deseos dejaron otra serie de referencias históricas en ese tránsito de la Edad Moderna a la Contemporánea: Valladolid constituyó, en este sentido, un punto álgido de esta tendencia al experimentar la instauración en 1810 de una Procesión General de la Pasión durante el gobierno bonapartista⁷¹. Similares empeños se dieron igualmente en la Sevilla de Olavide donde las ordenanzas intentaron la fusión de diferentes cofradías, con la doble intención de limitar, por un lado, el número de hermandades y, por otro, crear una disposición cronológica de los *pasos* que ulteriormente resultó estéril⁷².

Otra idea propugnada desde Madrid fue la supresión de las procesiones nocturnas: una muestra de la diferente asimilación de estas medidas se encuentra en la negativa de las cofradías sevillanas a dejar de realizar su estación de penitencia durante la “*madrugada*” y la premura con la que la murciana cofradía de Jesús pasa de la noche de Jueves Santo a la mañana del día siguiente. Similares diferencias de criterio se



Fig. 8- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Sevilla. Las cofradías de “*la madrugada*” sevillana se negaron a acatar las decisiones de las autoridades ilustradas continuando con la costumbre de sacar a sus imágenes en horario nocturno.

⁶⁹ Sobre este particular versan los estudios de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Violencia, martirio y reconciliación: una visión antropológica del Viernes Santo murciano” en *Nazarenos*, nº12, Murcia, Cofradía de Jesús, 2008, págs. 29-33; “Madrugada del Nazareno” en *Culto y Palabra*, nº72, Murcia, Familia dominicana, 2009, págs. 4 y 5.

⁷⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La respuesta del *ochocientos* murciano ante la iconografía del *seiscientos*: la crisis del *mysterium tremendum* como lenguaje icónico” en *Actas II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, págs. 429-436.

⁷¹ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2004, pág. 104.

⁷² Véase a este respecto RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y...* (obr.cit.), págs. 149-161.

perciben, también, en otros episodios como el de la prohibición de cubrir los rostros de los nazarenos: aceptada en Murcia, discutida en la capital hispalense. Esta disparidad refleja la diferente propensión hacia las políticas ilustradas en uno y otro lugar⁷³.

Una de las cuestiones menos tratadas, y no menos relevantes, sobre la delgada línea que los ilustrados trazaron entre religiosidad popular y superstición lo ocupan aquellas imágenes articuladas que, aún en el finales del *setecientos*, operaban con relativa frecuencia en los ritos de Semana Santa. Para Rodríguez de la Flor tales simulacros son fruto de la necesidad de generar “*ilusionismos*” dentro de la práctica religiosa barroca para mostrar como reflejo de aquel pasado evangélico “*una imagen viva de lo viviente*”⁷⁴. Desde luego, se encuentran numerosas noticias al respecto de estos ritos en la propia ciudad, particularmente desde las décadas finales del XVIII: los profesores Belda Navarro y de la Peña Velasco han recuperado, incluso, una memoria al respecto de la cesión que el escultor Salzillo hizo de una de estas imágenes articuladas, de su propiedad, a la Cofradía de la Victoria⁷⁵. Como en otras celebraciones análogas, el objetivo consistía en propiciar la transición escénica de la efigie aparentemente viva del Cristo de la Agonía hasta su óbito en la Cruz; este rito aún se refiere en esos años como una de las últimas pervivencias del “*teatro de los misterios*” dentro de los templos⁷⁶.

Díaz Cassou avisa al respecto de su implantación en 1762 ligado a los jesuitas; quizá a este origen se deba la predilección de Salzillo por su iconografía al haber sido colegial de la Compañía. Igualmente, insiste sobre su adopción en diversas parroquias una vez extinguida la orden; la supervivencia de algunas de estas ceremonias está fuera de duda por cuanto aún se

⁷³FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Aproximación a la... (obr.cit.), págs. 48-55.

⁷⁴RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo...* (obr.cit.), pág. 206.

⁷⁵BELDA NAVARRO, C. y DE LA PEÑA VELASCO, C., “Francisco Salzillo, artífice de su ventura” en *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de los documentos*, Murcia, Tres Fronteras, 2006, págs. 18-43: “...En la escritura de donación de un Crucificado, que hizo en 1769 a la Congregación de la Victoria, exigió que en años alternos se le dejase la imagen a la comunidad clarisa para celebrar las tres horas de la agonía el Viernes Santo...”.

⁷⁶En BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980, pág. 30, se ofrecen datos sobre la presencia de este rito: “*Estos farsantes se dedicaban preferentemente a la representación de piezas religiosas, que en Murcia tuvieron una tardía vigencia, como lo demuestran las Actas Capitulares de los años 1710, 1755, 1781 y 1784, entre otras. En estos años aún se representaban en nuestras iglesias –Santo Domingo, el Auto de San Eloy, en San Ginés el Auto de la Agonía- estas piezas con un marcado carácter medieval*”; sin embargo, es IBÁÑEZ GARCÍA, J.M. quien ofrece aspectos documentales más concretos sobre el ceremonial de la ermita de San Ginés hasta los primeros años del siglo XIX en: *Rebuscos y...* (obr.cit.), págs. 453 y 454.

continúan realizando a finales del XIX⁷⁷; el caso concreto “*La Agonía*” del templo de Santo Domingo se recoge entre las celebraciones de Viernes Santo en 1888⁷⁸.

Distinto caso el de los “*desenclavamientos*” que estuvieron ligados en su origen a las órdenes mendicantes y sus cofradías. Unas Constituciones de comienzos del siglo XVII pertenecientes a la cofradía de la Sangre, por ejemplo, avalan la existencia de una talla de Cristo articulado usada dentro de tal ceremonia en el convento del Carmen; la misma forma ritual se observaba por parte de la Cofradía de la Soledad que empieza a realizarla, al menos, a partir de su traslado a San Francisco en esa misma centuria⁷⁹.

No cabe duda que los “automatismos” desplegados por estas imágenes sagradas implicaban una naturaleza representativa de las ceremonias pasionales. La religiosidad tradicional se había nutrido de este tipo de “efectos” para reforzar la emotividad de la predicación religiosa; aspecto dentro del cual fueron célebres las construcciones ideadas por los jesuitas⁸⁰. A través de esta serie de recursos teatrales se buscar activar la sensibilidad de los fieles y desarrollar la “*piEDAD moderna*”. Rodríguez de la Flor apunta hacia esta concepción argumental para explicar el deseo explícito de lograr una apariencia lo más vital posible. El desarrollo de esta serie de recursos por todo el ámbito hispánico certifica la aceptación y el éxito de este “*meta-discurso*” de la Pasión. No cabe duda que estos recursos se utilizaron también en las procesiones y que las imágenes de Jesús Nazareno fueron propensas a incorporarlos en zonas amplias del área mediterránea; naturalmente, este uso revela la existencia de un entramado teatral como discurso y desarrollo de la rememoración de los acontecimientos de la Semana Santa.

Especial mención merecen la serie de representaciones del “*Paso*” conservadas en el ámbito malagueño y que, de hecho, debieron ser semejantes a las desarrolladas en Murcia. No cabe duda que la procesión matinal de Viernes Santo parte de un desarrollo dramatizado de la secuencia del

⁷⁷DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), ofrece datos relevantes sobre el origen de la práctica en el ámbito murciano. Así, considera a esta capital como punto de arranque la misma en territorio hispano a donde llegaron desde Lima a través de la acción del jesuita “*Fr. Alonso de Mesía*”. Díaz Cassou incide en su instauración por parte de los jesuitas en 1732 (pág. 222). Tras la expulsión de los mismos “*siguieron, ..., celebrándose por los párrocos estos ejercicios de agonía, en San Antolín, San Juan y la Merced, y aún llegaron á construirse, para ello, crucifijos en que el Cristo era articulado, y movía la cabeza dando las boqueás, decía la gente*” (pág. 227).

⁷⁸*Diario de Murcia*, domingo 1 de abril de 1888: “*...Anteayer tarde, cuando más concurrido se hallaba el templo de Santo Domingo, donde se dijo el sermón de Agonía, se promovió un tumulto grande entre los fieles, que desalojaron la iglesia en un momento y sin explicarse la causa, que no se sabe, aunque se supone fue una monería de uno...*”.

⁷⁹LUNA MORENO, L., en “Sobre la Historia de la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia” en *La Concordia*, nº 1, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2004, pág. 22; y al respecto de las generalidades acaecidas en torno a las dramatizaciones pasionarias en el conjunto del país véase “Pasión, Entierro y Resurrección de Cristo: rito y ceremonia en las cofradías españolas” en *Actas del II Congreso...* (obr.cit.), págs. 231-248. También se refiere a este tema MONTOJO MONTOJO, V., “Formación de la procesión barroca murciana de Nuestro Padre Jesús: adscripción gremial y reorganización escénica en las cofradías de Murcia, Cartagena y Mazarrón” en *Murgetana*, nº92, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1996, págs. 45, 57 y stes.

⁸⁰Al respecto de las fórmulas teatrales empleadas por la Compañía de Jesús véase GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*, Oviedo, Universidad, 1997, págs. 246-282.

“Camino del Calvario” en la cual las imágenes talladas interactuaban con personajes reales que representaban a los figurantes secundarios: la turba o la soldadesca romana⁸¹. Con tal finalidad la efigie devocional de Nuestro Padre Jesús Nazareno estaba provista de unos mecanismos que facilitaban la ulterior bendición de los fieles con cuyo gesto, en unión con el canto del *Miserere*, se evocaba el perdón patriarcal de la figura divina.

El éxito de esta fórmula representativa se evidencia en la serie de imágenes análogas que, con este mismo sentido, incorporaron esta serie de mecanismos: en la propia ciudad el Nazareno de los mercedarios, en sus alrededores el ejemplar de Lorquí, etc. Este último cuenta con la particularidad de estar realizada por el propio Francisco Salzillo por lo que, sus artilugios internos (hoy inutilizados) debieron ser accionados en la segunda mitad del XVIII⁸².

Una cuestión aún no afrontada se refiere al momento de supresión de tales prácticas: obviamente, las reformas ilustradas ofrecieron un caldo de cultivo propicio para tal censura y erradicación. Ni siquiera está claro si existió esta censura o los propios arcaísmos de la representación icónica desencadenaron su desprestigio y posterior olvido. La semiótica ha abierto en las últimas décadas algunas claves para el estudio de este tipo de imágenes articuladas, frecuentemente emparentadas con la variante de vestir (por gozar ambas de idénticas connotaciones “*hierofánicas*”): de esta manera, para historiadores de la imagen como Freedberg, la amputación o eliminación (consciente o no) de tales artificios supone un ataque a su apariencia sobrenatural y, a la par, a su capacidad para interactuar entre los vivos⁸³. Precisamente, la Ilustración mostró gran hostilidad hacia las imágenes de vestir a las que consideraban peligrosas por su apariencia vital: argumento que valió a Goya para su ácida crítica en el aguafuerte “*Lo que puede un sastre*”.

⁸¹ Al respecto de la naturaleza teatral de la procesión de la mañana de Viernes Santo conviene ver el estudio de ALBERO MUÑOZ, M.M. y MARÍN TORRES, M.T., “Ternura y lágrimas: la Pasión dramatizada” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 192-198; sobre la interacción de las imágenes de Jesús Nazareno dentro de los rituales matinales del Viernes Santo hispánico véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, págs. 92 y 93: “...Por su parte, la crítica de los ilustrados basada en la observación de la realidad y el parangón de la misma con sus propias convicciones personales, no fue tan benévola con estas manifestaciones paralitúrgicas como lo son hoy los historiadores y los antropólogos... Sin embargo, la legislación borbónica siempre las contempló como un añadido irreverente y aún antiestético y prueba de ello fue la emisión de la Real Cédula de 20 de febrero de 1777; sin duda, el esfuerzo jurídico más contundente encaminado a suprimirlas...”.

⁸² Estas preferencias, sin embargo, pronto son alteradas imponiéndose en esta serie de representaciones del Nazareno unas pautas representativas dispares; procurando la eliminación de los accesorios textiles a través de la implantación de efigies enlizenadas que, por su propia constitución, evitaban dichos artilugios internos para figurar movimientos. Este proceso, que se acelera desde las últimas décadas del XVIII, se plasma de modo evidente en el repertorio de hechuras que, de esta iconografía, ejecuta el escultor Roque López: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico” en *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012, págs. 128-132.

⁸³ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 323-331.

Pese a la peculiar fortuna de las efigies destinadas al referido rito del “*Desenclavamiento*”, las tallas correspondientes al Nazareno fueron progresivamente inutilizadas. Pese a desconocerse una fecha aproximada al respecto puede ser muy elocuente la revisión de la “*Memoria de hechuras*” del escultor Roque López en el que no parecen incluirse tales entramados mecanizados. De hecho, ya a finales del XVIII se hacen evidentes los deseos por ofrecer una imaginería más adecuada al ideario clasicista desdeñándose desde los elementos postizos de las cabezas hasta la propia vestimenta con textiles. Parece claro que se trata de un esfuerzo por superar aquel espíritu naturalista de la imagen y un viraje hacia pautas eminentemente artísticas⁸⁴.

Fuentes y Ponte advierte, al tratar la capilla del Pilar, de la presencia en este lugar de un *Cristo de la Agonía* “*de tamaño mayor que el natural vaciado en cartón y de ningún mérito, antes bien defectuoso de formas, y tiene un movimiento de cabeza para figurar su acción animada en el ejercicio de las Siete Palabras el Viernes Santo en la iglesia parroquial de San Nicolás, á donde al efecto es conducido*”. Pese a su pervivencia, avalada al menos hasta la década de los 70 del XIX, el mismo autor se hace eco de las ideas ilustradas previniendo sobre la necesidad de retirarla del culto: “*...nos atrevemos á rogar á las autoridades eclesiásticas ordenen irrevocablemente, no sólo que se impida toda acción de las imágenes por poco respetuosa, sino que ésta se retire del culto, inutilizándola por completo*”⁸⁵.

Obviamente, la cita resulta muy interesante por cuanto insiste en la presencia de más imágenes de este tipo que ya son observadas con evidente desprecio. Naturalmente, en el transcurso de cerca de cincuenta años se ha obrado la alteración de la retórica litúrgica que, ya por estos años, se permite prescindir de estos ceremoniales escenificados. Esta argumentación coincide temporalmente con otras revisiones de la liturgia tradicional de la Semana Santa como la que sanciona la prohibición de disponer imágenes del Crucificado en los monumentos de Jueves Santo⁸⁶.

Esta serie de datos permite argumentar una victoria a la larga de la ideología promovida desde la Ilustración en el siglo XVIII sobre el asunto de la iconografía moderna que ahora llega a su

⁸⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Memoria de... (obr.cit.), págs. 128-133.

⁸⁵ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. I, págs. 121 y 122.

⁸⁶ Véase a este respecto el *Diario de Murcia*, jueves 18 de abril de 1889. Incidiendo en esta cuestión conviene añadir, además, otras recomendaciones similares que tratan de preservar la pureza del rito litúrgico frente a las costumbres piadosas del pueblo, muchas de ellas infundadas. Dentro de esta serie de medidas se contemplará a partir de 1900 la supresión de imágenes en la procesión del Corpus Christi con la que, de facto, se consuma la definitiva defenestración de esta festividad en la ciudad de Murcia. Véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 31 de mayo de 1907.

punto álgido⁸⁷: como demuestra la beligerancia contra las imágenes articuladas e imbuidas de elementos semánticos y dogmáticos considerados ahora contrarios al decoro religioso⁸⁸.

Problemática de las cofradías y procesiones de penitencia en el siglo XIX

Al margen de estas visiones teatralizadas provenientes de la Edad Moderna, el periodo de la Ilustración supuso también un periodo clave para entender las procesiones murcianas: en este sentido, el más relevante acontecimiento es la consumación de los criterios pedagógicos dentro del desarrollo de la Pasión. Los mismos llegarán a su máxima expresión en la procesión matinal de Viernes Santo una vez que la ulterior reforma ilustrada, la supresión de las procesiones nocturnas, llevó a la Cofradía de Jesús a abandonar la tarde de Jueves Santo, por cuya titularidad había pleiteado con resultado favorable en las últimas décadas del siglo XVII⁸⁹. Una vez fraguado este cambio, al que hubieron de acompañar otros aspectos no menos significativos como la supresión del antifaz en las túnicas o la desaparición de las disciplinas, la distribución de jornadas procesionales quedó distribuida de la forma en que iba a llegar a finales del XIX: Domingo de Ramos ocupado por la cofradía Servita, Miércoles Santo por la de la Sangre, Jueves Santo eventualmente por los Sederos, hasta su definitiva desaparición durante el Trienio Liberal, mañana de Viernes Santo por la de Jesús y, finalmente, la noche para la futura Concordia del Santo Sepulcro. Esto no debe descartar en absoluto la existencia de otras cofradías con actos importantes, e incluso procesionales, durante la Semana Santa como se tratará, de forma puntual, al reflejar aspectos relacionados con las populares cofradías de los Dolores (eficazmente instituidas en el XVIII) y las sacramentales (de cuyos actos eucarísticos se dará cuenta después).

⁸⁷ Nuevamente el espacio andaluz se contrapone al ámbito ilustrado levantino: en localidades del centro geográfico de esta región se mantienen hasta la actualidad imágenes articuladas dentro de las procesiones como es el caso de las cordobesas Priego o Lucena, o la misma capital malagueña. En Castilla y León, por otra parte, en poblaciones eminentemente rurales se han perpetuado las representaciones del *desenclavamiento* en la tarde de Viernes Santo. Notables excepciones de esta supresión en la Diócesis de Cartagena lo encontramos en la pervivencia de ritos semejantes en la localidad de Vélez Rubio, Aledo, Lorquí o Archena: al respecto de este último procede recordar los evocadores versos de MEDINA, V., *Aires murcianos. (Recopilación completa 1898-1928)*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1991 (Edición de Francisco Javier Díez de Revenga), pág. 249:

“...
Viernes Santo,
que es mañana,
será el desenclavamiento,
cuando de la cruz lo bajan...
...”

⁸⁸ Sobre este asunto, precisamente, versó el trabajo denominado “La respuesta del ochocientos murciano ante la iconografía del seiscientos: la crisis del *mysterium tremendum* como lenguaje icónico” de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. publicado en las *Actas del II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, págs. 429-436.

⁸⁹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. “Aproximación a la... (obr.cit.), pág. 51; y VALCÁRCEL MAVOR, C., *Semana Santa en...* (obr.cit.), pág. 42.

De este modo, y con formas estéticas bien ligadas a lo auténticamente barroco, las procesiones llegaron al siglo XIX donde, como dato significativo, comenzó el intento de mimetizar el sistema procesional de los *nazarenos*: la Sangre intentará lo propio desde las décadas finales del *setecientos* no cesando en su empeño hasta que con la figura de Baglieto, primera mitad del *ochocientos*, se llegue al número de nueve *pasos*⁹⁰. Sólo cabría añadir la desaparición puntual de la Cofradía Servita hasta su posterior reimplantación a mediados de la centuria. Con todo ello, el panorama procesional heredado a la altura de la segunda mitad del XIX, y con carácter previo al Sexenio, es más que destacable para una ciudad de tamaño medio como Murcia; basta citar la práctica desaparición de las mismas en lugares tan señeros como Valladolid, Granada, Córdoba o Madrid⁹¹. Al contrario que en aquellas ciudades, unas pocas cofradías pudieron mantener el formato procesional en lugar de la organización institucional eclesiástico-civil que se impuso en estos lugares en fechas posteriores. Así, el aparato procesional sin ser comparable al de Sevilla resulta estimable particularmente en lo referido al patrimonio escultórico; por el contrario, lo heredado en *tronos* y ajuar suntuario resulta de poca relevancia artística salvo en el caso de algunas imágenes puntuales como Nuestro Padre Jesús Nazareno o la Virgen de las Angustias.

Con este panorama iban a llegar las celebraciones de la Semana Santa murciana a un periodo auténticamente fundamental para su desarrollo posterior. La predisposición institucional a desarrollar estas formas culturales tradicionales durante el Sexenio va a permitir el asentamiento de las cofradías en una época, al menos en la mayor parte del país, poco propicia para este tipo de prácticas. El signo conservador que preside el Concejo durante la mayor parte de este tiempo no debe oscurecer el interés compartido por otras fuerzas políticas liberales que verán en las procesiones la forma de expresión más genuina del pueblo murciano. La propia observación que al respecto hace un aristócrata acomodado como Díaz Cassou es suficientemente significativa: *“...el espíritu de religiosidad verdadera, y aun otro espíritu, sin el que los demás no bastan, y que llamaremos espíritu nazareno. Lo hubo siempre. Teníanlo muchos de los antiguos señores de Murcia, de los que he nombrado algunos; lo han tenido el aristócrata palaciego Conde de Balazote, el democrático jefe de los progresistas, canónigo Torres, aquel P. Costa, hermoso tipo*

⁹⁰ Añadiendo al listado de pasos la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno proveniente de la “*Plaza de Aljezares, de donde le traían para la procesión del miércoles santo*” hasta la propia iglesia del Carmen. FUENTES Y PONTE, F.J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. III, pág. 12.

⁹¹ SÁNCHEZ DE MADARIAGA, E., “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pág. 221: *“...El <<arreglo>> de la Semana Santa de 1805 consistía principalmente en reducir las procesiones a una sola que se celebraba el Viernes Santo”*.

de extrañe, el sastre D. Andrés Gabardo, que fue nazareno hasta su muerte y hasta en su muerte, D. Antonio Saenz de Tejada, D. Antonio Campillo y tantos otros... ”⁹².

Con este tipo de comentarios se evidencia que, pese a las diferencias sociales y políticas, las procesiones de Semana Santa son apreciadas de modo colectivo como una seña de identidad local constituida, ahora de forma poética, bajo esa invención de “*espíritu nazareno*”. Sólo así se explica que en plena época convulsa en Murcia comiencen a generalizarse las novedades en torno a las procesiones penitenciales llegando, incluso, al propio impulso de la liturgia pasionaria que se despliega paralelamente en los templos. De esta manera, partiendo de la herencia moderna se comienza a gestar una nueva realidad en la que, pese a perderse los valores, pautas y concepciones



Fig. 10- *El Arenal*, Murcia. Las cafeterías fueron los lugares donde se animaron las tertulias, instituciones sociales donde se proyectaron no pocos proyectos para la renovación de las procesiones (Fot. Luis Roisin, Barcelona).

genuinamente barrocas, se va a configurar un nuevo tipo de cortejo. Precisamente la observación de estos cambios en cada una de las parcelas estético-artísticas que generan las procesiones va a ser el argumento de cada uno de los apartados siguientes del presente. Por ello, buena parte de lo recogido de forma sintética aquí encontrará un desarrollo más profundo en cada uno de ellos siendo, en suma, el objeto principal de este trabajo.

El romanticismo y la religiosidad tradicional

El periodo que comprende desde el final del episodio revolucionario de 1874 hasta el advenimiento de la II República, en 1931, supone uno de los episodios de mayor esplendor de la Semana Santa murciana. Este es un hecho rotundo que viene justificado por una serie de factores históricos que hicieron de esta época una auténtica “edad dorada”; la celebración local sufre una progresiva renovación estética merced al interés de la nueva clase preeminente, la burguesía, por dotarla de un espíritu acorde con los nuevos tiempos. Las repercusiones de estas innovaciones se aprecian aún en las procesiones, demostrando una tipología propia, genuina, en virtud de la cual los cortejos se pueden comprender como uno de los escasos episodios regionalistas acaecidos aquí. En efecto, los ecos del espíritu localista entendido al modo romántico cuentan en Murcia con pocas referencias, con exiguas señas de identidad; sin embargo, debe valorarse la

⁹² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 126 y 127.

conformación de un modelo consustancial, plagado de tipismos, en torno a la celebración de las procesiones de Pasión.

El mundo de la fiesta y su inclusión como fenómeno romántico, regional e, incluso, nacionalista, es un tema muy tratado en toda la geografía nacional: a este respecto, Antoni Ariño ha procedido a estudiar las fiestas valencianas decimonónicas (particularmente las de Mayo) dentro de este espectro, Joan Amades hizo lo propio en el espacio catalán⁹³ y, actualmente, diferentes autores están analizando la influencia de la arquitectura regionalista sobre la estética de la Semana Santa sevillana del XIX⁹⁴. Todo ello no quiere significar, en absoluto, que la celebración de la Semana Santa contemporánea sea, en definitiva, resultado de diversas operaciones socio-estéticas sobre el hecho representado sino que fue en este periodo exacto cuando se atendió precisamente a los elementos heredados, preferentemente del barroco, para convertirlos en seña de identidad.

Esta circunstancia, ya convertida en tópico, oculta la verdadera significación de un estilo reconvertido, adaptado, según las conveniencias de la nueva élite social: esa revalorización del pasado esconde un significado estrictamente romántico máxime cuando, siguiendo a Javier Hernando, su praxis peninsular se encuentre caracterizada por una ambivalente mezcla de ideología conservadora y estética anti-clasicista. Ni que decir tiene que tal situación deviene de la confrontación entre liberales y elementos fosilizados del Antiguo Régimen que, llegados ya al umbral del siglo XX, encontraron en el marco de la restauración alfonsina un núcleo de compromiso, de entendimiento⁹⁵. En este sentido la Semana Santa de Murcia, aún alejada geográficamente de los enclaves culturales y políticos del país, supondrá un ejemplo paradigmático de este proceso histórico: la apropiación burguesa de ciertos elementos heredados del Antiguo Régimen particularmente de aquellos más representativos en el ámbito local. Así, el siglo XVIII y, particularmente, su arte será ensalzado como símbolo local y como auténtica edad de oro: todo ello se concretará en la figura de Salzillo que conjuga como referente el máximo esplendor artístico y un espacio físico-temporal en el que hacerse presente, la Semana Santa.

Este *leitmotiv* que se desarrolló especialmente en el ámbito periodístico y en algunas obras literarias (referidas a lo largo de este estudio) se verá favorecido en el aspecto estético por la adopción del eclecticismo como lenguaje. La elección subraya, en definitiva, el carácter conservador de la burguesía murciana cuya presencia en las procesiones se justifica a través de la

⁹³ Véase AMADES, J., *Costumari catalá...* (obr.cit.); y ARIÑO VILLARROYA, A., *El calendari festiu...* (obr.cit.).

⁹⁴ Estas pautas son las que ha seguido LUQUE TERUEL, A. para circunscribir el periodo final y configuración de la trayectoria artística del bordado de las cofradías hispalenses. Véase *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900-1930*, Sevilla, Jirones de Azul, 2011, págs. 17-38, 127-143 y 283-301.

intervención artística de arquitectos como José Antonio Rodríguez o Justo Millán: son ellos los que acuñarán mediante las artes los arquetipos de la Semana Santa, teniendo en la configuración de los *tronos* uno de sus episodios más destacados⁹⁶. Será en este punto donde entre en relación el aspecto puramente plástico con la escenografía romántica ya que, en efecto, la puesta en escena va a ser también modificada. Ya se tratarán más adelante las facetas ligadas a la iconografía pero es conveniente abordar ahora la morfología del cortejo: una renovada manifestación pública en la que la espectacularidad, los efectos grandilocuentes, el “*divismo*”, la tramoya,..., van a tener un papel determinante. Ciertos matices estéticos de la celebración pública de la Semana Santa permiten establecer una concepción espectacular, operística, que confiere al barroco historicista un significado más próximo al “*revival*” que a la auténtica reinstauración del rito moderno.

Es en este punto cuando eclosionan los matices localistas convirtiendo el cortejo en auténtica representación panegírica de aquella “edad de oro” local reinterpretada bajo la óptica burguesa. No admite discusión, además, la predeterminación a convertir la Semana Santa en una cita preeminente dentro del calendario festivo⁹⁷. Todos los recursos se pondrán, por tanto, al servicio de esta idea tratando de convertir la ciudad en un referente, focalizando la Semana Santa como un reflejo de su opulencia y gusto. La repercusión de esta iniciativa llegará más allá de las fronteras regionales convirtiendo las procesiones en producto turístico: es decir, a la conciencia social se uniría el interés económico para potenciar la actividad comercial⁹⁸.

Sólo teniendo en cuenta estos elementos puede apreciarse la complejidad del emergente espectáculo: dirigido desde la cúspide burguesa, relegando a las clases campesina y obrera a un segundo plano. Tal restricción se manifiesta en el papel de la masa como receptora del “*teatro de grandezas*” de la burguesía⁹⁹. El elemento conciliador de tan elitista estratificación se encuentra

⁹⁵ HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 52, 65 y 70.

⁹⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº17, Murcia, Universidad, 2006, pág. 43.

⁹⁷ Este hecho llegará a su punto culminante a comienzos de la centuria siguiente cuando, la prohibición de llevar imágenes a la procesión del Corpus, determine definitivamente su menoscabo como fiesta principal de la ciudad. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ritual popular en el Corpus Christi: evolución histórica de la procesión de procesiones en la ciudad de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº8, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2005, págs. 34-37.

⁹⁸ Aspecto que no pasa desapercibido, ni siquiera, en la prensa contestataria: RÓDENAS ROZAS, F.J. y MOUZO PAGÁN, R., *La Semana Santa...* (obr.cit.), págs. 106 y 107; y que se agudiza con el transcurrir de los años: *Diario “El Liberal”*, martes 31 de marzo de 1936.

⁹⁹ La denominación “*teatro de grandezas*” fue concebida por RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. dentro de un marco concreto: el arte efímero desarrollado en el interior de las iglesias hispanas a lo largo de toda la Edad Moderna. Véase *Barroco. Representación e...* (obr.cit.), págs. 134-148. Sin embargo, esta caracterización parece adecuada para la nueva visión de la burguesía que, al igual que entonces la Iglesia, procura la organización de un evento público de marcada espectacularidad que, en última instancia, es percibido en el espacio público por el pueblo (las clases media y baja en su mayoría) y que participan en su escenografía, precisamente, a través del paladeo

en el protagonismo artístico de las procesiones: el orgullo despertado por la fama de Salzillo y sus pasos será el exponente máximo, aunque no único, de una celebración que adquiere de esta forma unas connotaciones evidentemente patrióticas.

Pero la faceta romántica de la Semana Santa murciana no se limita a la quiebra manifiesta del sistema procesional heredado de la modernidad y en la consumación del ideario burgués. Otros aspectos refuerzan la imagen estética de las procesiones: uno de los más significativos es la aparición de la crítica, particularmente la estética, en relación con los cortejos. La prensa, aunque también la propia literatura, evidencian la relevancia social de la Semana Santa y también la circunstancia de que sus pormenores puedan ser sometidos a la pública opinión. Estos debates airados serán de relevancia a la hora de abordar aspectos tan sugerentes como el *trono* procesional, el adorno floral o los propios bordados para revestir a las imágenes. Obviamente, teniendo en cuenta que se viene de un marco absolutista, restrictivo, y que la religión constituía un apartado vedado a teólogos, la novedad no puede resultar más significativa: las cuestiones de Fe o el mero hecho religioso constituían un marco controlado desde los sectores eclesiásticos¹⁰⁰. La incursión ilustrada a finales del XVIII y el propio regalismo habían supuesto un punto de inflexión aunque, tras la restauración fernandina, los aspectos de la religión quedaron nuevamente restringidos al arbitrio eclesiástico.

Por tanto, el gobierno liberal-conservador isabelino y, la amplitud ideológica del Sexenio, marcaron una apertura de la libertad de prensa que se vería consumada ya en los últimos años del siglo. Así, la opinión y, por tanto, la crítica llegan por vez primera al fenómeno procesional. Está claro que los ilustrados ya trataron ampliamente el tema a finales del XVIII (como muestra la relación de procesiones cartageneras de Vargas Ponce) con una intencionalidad manifiestamente reformista (tratando las cuestiones de fondo); ahora se abre el debate a la opinión pública y los temas de la crítica versarán sobre aspectos fundamentalmente particulares, con una visión estética. El juicio subjetivo que muestra Díaz Cassou en su obra resulta evidente en todo tipo de cuestiones artísticas aunque su perfil conviene encuadrarlo dentro del “aficionado”: según relata su coetáneo José García en *Las Bellas Artes* (1867), el papel del crítico debía evitar “*apasionamientos*” mostrando así “*el carácter neutral de sus juicios*”¹⁰¹.

A la hora de ponderar el arte salzillesco de la Dolorosa o manifestar su desdén hacia la efigie de Nuestro Padre Jesús, Díaz Cassou revela un entusiasmo desbordado: tal ardor le hace

emocional, estético y, también, religioso de las procesiones. Este es el sentido que, por tanto, se ha otorgado en el presente trabajo a esta concepción ideada originariamente para otros medios históricos.

¹⁰⁰ Véanse las estructuras de control desarrolladas desde las cortes modernas o la propia Inquisición en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009; particularmente el apartado denominado “*Los ojos del poder*” en págs. 107-152.

incorporar recursos propios de la poesía que difícilmente casan con el arquetipo del crítico. En este sentido, pese a compartir semejante percepción estética, la labor de Fuentes y Ponte resulta más mesurada y razonada, prevaleciendo la descripción a las emociones y devociones particulares; evidenciando con ello su papel como académico¹⁰². Pese a ello, las manifestaciones de Cassou, como las de Martínez Tornel, evocan aquella percepción de “*la opinión libre*” propia de la sociedad burguesa que cabe encuadrar como una manifestación afín a una labor periodística exenta, en cualquier caso, de razonamientos y criterios especializados¹⁰³.

Referir la diversidad de temas tratados al respecto en la ciudad resultaría una tarea desmesurada por la abundancia de referencias escritas: algunos de los debates han sido evocados anteriormente y otros se verán en cada uno de los capítulos pues a casi todos ellos afecta. Sin embargo, ha de destacarse el enfrentamiento que en tales controversias se da entre los defensores de lo antiguo y lo moderno: modelo que concuerda a la perfección con las circunstancias del debate romanticista decimonónico (particularmente, con aquella querrela literaria de la “*edad de oro*” frente a los academicismos ilustrados)¹⁰⁴. En este sentido, la consumación de la disputa con el triunfo de una actitud ecléctica, que conjuga tradición e innovación, revela hasta qué punto las procesiones de la Semana Santa murciana se ajustan estrictamente al devenir histórico y a la instauración de la burguesía como clase dominante.

La opción barroca como semántica netamente procesional requiere, además, una explicación historicista vinculada a los últimos años del XIX: en realidad, la revalorización del arte del *seiscientos* es una constante en toda la España del siglo, aunque su defensa se deba a un sector cultural minoritario. Estos años postreros suponen el punto álgido en la tendencia: teniendo su máxima expresión en los ambientes británicos y estrechamente ligados a la literatura de Oscar Wilde; especialmente en lo concerniente a su reflexión estética en torno al personaje bíblico de Salomé¹⁰⁵.



Fig. 11- *Fachada de la Iglesia de La Merced*. Murcia, S.XVII. El arquitecto José Ramón Berenguer fue uno de los precursores de la revalorización del *Barroco* como estilo vinculado a las señas

¹⁰¹ HERNANDO, J. *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), págs. 74 y 75.

¹⁰² *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

¹⁰³ HERNANDO, J., en *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), pág. 75.

¹⁰⁴ En este sentido se ha utilizado como referencia los planteamientos descritos por HERNANDO, J., en *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), pág. 63.

¹⁰⁵ MARTINI, V., “Pasiones” en *Pasión y éxtasis*, Madrid, Fundación El Monte, 1996, págs. 19, 20 y 22.

Ciertamente, la visión *neobarroca* murciana precisa de una interpretación particular pues las formas artísticas que se reclaman responden a una visión localista muy determinada: la evocación del siglo XVIII como auténtica edad dorada autóctona. No extraña, pues, que el estilo denominado “*Luis XV*” goce de tanta aceptación propiciando una recuperación artesanal de los tallistas que se prodigarán en los interiores de las nuevas mansiones burguesas¹⁰⁶. El referente estético del Salón de Baile del Real Casino supuso un muestrario exquisito a partir del cual desarrollar las diferentes tipologías mobiliarias entre las que se contarán, pocos años más tarde, los nuevos *tronos*. En este sentido, los intérpretes locales eludirán otros historicismos que, como el *neogótico*, si estarán presentes en otras celebraciones penitenciales relevantes: Sevilla y Zamora, particularmente¹⁰⁷.

Diversos son los factores que intervinieron en la evocación del Barroco, particularmente el dieciochesco, en el ambiente murciano del fin de siglo. El más determinante quizá sea el derivado de los estudios de arquitectura local desarrollados desde el primer tercio del XIX. En efecto, pese a ser un autor marcadamente ecléctico, Juan José Belmonte destacó como estudioso del arte regional; su *Murcia artística* contribuyó en 1871 a elaborar una primera revisión de las piezas artísticas de los siglos XVII y XVIII¹⁰⁸.

Más interés reviste en este proceso el autor del citado Salón de Baile del Casino (1875), José Ramón Berenguer, quien practica abiertamente un estilo historicista de filiación barroca. Además, se prodigó en la defensa del patrimonio local como muestra su defensa de “*la portada barroca de la iglesia de la Merced, de la que decía que era una muestra de churriguerismo por la que Murcia debía ufanarse*”. Esta percepción no es casual pues se opone, precisamente, a las propias valoraciones de Fuentes y Ponte quien veía en este templo una muestra del arte que no debía permitirse¹⁰⁹. Resulta, por tanto, una defensa arriesgada para estos arquitectos que, en este particular, no van a contar con el apoyo académico; no en vano, postulan un gusto distante de los oficialismos racionales que propugna la Academia. Innegablemente, se trata de una postura marcadamente romanticista contraria al arte, y estética, dictado desde las instituciones racionalistas. No conviene olvidar que al obrar de este modo, Berenguer se convierte en un pionero dentro del historicismo barroquizante español lo que lleva a valorarlo, a las alturas de la

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y... (obr.cit.), págs. 43-45.

¹⁰⁷ Esto marca la singularidad del romanticismo procesional murciano que bebe de unas fuentes artísticas distintas a las de otros lugares; de este particular se trata en el apartado correspondiente al *trono* procesional y, concretamente, el caso del Santo Sepulcro.

¹⁰⁸ PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y urbanismo” en *Historia de la...* (obr.cit.), vol. VIII, pág. 197.

¹⁰⁹ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. II, pág. 70.

Historia en que se encontraba, dentro de un grupo selecto, caracterizado por un atrevido pensamiento de vanguardia artística¹¹⁰.

Sin duda, Berenguer constituye el pilar fundamental desde cuya impronta se va a prodigar el artesanado murciano en las labores ornamentales para los interiores de los salones burgueses. No en vano, la traza y diseño de todo el Salón de Baile se antoja referencia indiscutible en el contexto local. Precisamente, a través de estos trabajos se engarza este núcleo elitista de los arquitectos con la genuina creación de los nuevos *tronos* para las procesiones¹¹¹. En ellos se puede estudiar, mejor que en ningún otro aspecto, el decidido lenguaje historicista de las procesiones románticas de la capital. No obstante, ahora interesa incidir en este valor precursor de los arquitectos en el germen de este espíritu barroquizante que volverá a tener nuevos cultivadores en las figuras de José Marín Baldo, José Antonio Rodríguez e, incluso, de los artífices foráneos que ejecutan el pabellón regional en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla en 1929; para entonces puede concluirse en la existencia de un arquetipo local bien perceptible, incluso fuera de sus límites geográficos, en arquitectura donde, al igual que en las procesiones, las formas Barrocas gozan de un gran protagonismo dentro de la concepción de *lo murciano*¹¹².

Con todo, un último factor que refuerza la naturaleza romántica de las procesiones murcianas de la época es la música. También aquí germinan pronto las posturas localistas como se observa en el trabajo de Julián Calvo quien fundamenta la composición de sus genuinas “*marchas procesionales*”, y aún de otras piezas religiosas, en sus estudios sobre la música popular de la huerta murciana o de los propios cortejos¹¹³. Este deseo no compromete el halo de solemnidad que, según la mentalidad burguesa, debe imperar en el rito pasionario. De este modo, las “*marchas fúnebres*”, tan propias del romanticismo musical europeo, potenciarán la procesión

¹¹⁰ PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y... (obr.cit.), pág. 199.

¹¹¹ Donde algunos de ellos, como Justo Millán o José Antonio Rodríguez, se van a destacar por el diseño de los mismos. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y... (obr.cit.), págs. 33-51.

¹¹² Denominación que, en realidad, define mejor a este movimiento reivindicativo de las señas de identidad locales pues el término “*regionalismo*” difícilmente caracteriza a todo el espacio político regional. No en vano, cuando el mismo caracterice a la construcción intelectual que define la Semana Santa murciana, sus señas de identidad no engloban más que a un espacio concreto, comarcal. Esta cuestión afecta, igualmente, a otras valoraciones costumbristas pues, en efecto, poco tiene que ver la cultura popular huertana con la desarrollada en otros espacios del antiguo Reino de Murcia. En realidad, la celebración pasionaria murciana se conceptúa desde este último tercio del XIX como un fenómeno de claves localistas y, de hecho, se configuran unos cortejos genuinos; realmente distintos de los de las diferentes poblaciones de su espacio político. Además, la variopinta diversidad cultural de la Región ha dificultado la concreción de un “*regionalismo*” al estilo del andaluz, el valenciano o el catalán. Por ello, cuando se utiliza dicha terminología conviene advertir sobre su particular concreción como, de hecho, sucede con su desarrollo arquitectónico. Al respecto véase nuevamente PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y... (obr.cit.), págs. 203 y 237.

¹¹³ Aspectos versados con detalle en el capítulo particular dedicado a la música de las procesiones de esta época analizada.

como espectáculo callejero total, trocándola en auténtica cosmovisión estética del universo operístico.

Este es el hecho que mejor se adapta al sentido estricto de romanticismo por cuanto las procesiones se convertirán en representaciones teatrales sublimadas con el acontecimiento mítico: la “edad de oro” histórico-artística como trasfondo local, en oposición a la búsqueda de una religión mitológica como se propugnaba en Alemania¹¹⁴. En definitiva, se reivindica el suceso cosmogónico cristiano, la Pasión de Cristo, formalizando una manifestación renovada y netamente mediterránea. Obviamente, y dado el carácter murciano, la concepción operística se colmará con la inclusión de sonos musicales más asociados a Verdi que a cualquier otro compositor¹¹⁵; de ahí la naturalidad y el entusiasmo con el que se acogen las novedades musicales introducidas en las procesiones a lo largo de toda la segunda mitad del *ochocientos*.

Pero el romanticismo no se limita a cada una de las facetas artísticas de la procesión o de los *pasos*, sino a la visión que todo el conjunto ofrece en la calle: son constantes, a este respecto, las referencias exóticas a la religión oriental como destacan particularmente algunos escritores foráneos. No obstante, la extrañeza que en los mismos provoca el fasto procesional no tenía tanto que ver con las reminiscencias orientales sino con su formación anglosajona; sólo la interiorizada religión de los protestantes podía observar tal referencia exótica¹¹⁶ cuando realmente lo que estaban contemplando era un espectáculo de índole bien distinta, más ligado a la tradicional observancia de la pompa imperial romana dentro de las ceremonias y cultos tridentinos de la Iglesia Católica¹¹⁷. Este hecho, que fue certeramente enfatizado por Eugenio Noel¹¹⁸, no restaba atractivo alguno a unas procesiones que habían conseguido preservar, a pesar de los diversos inconvenientes, la seña identitaria del culto romano. Esa vía abierta a la sensualidad será la que desorientará placenteramente a los visitantes y los llevará a consideraciones tan extrañas como

¹¹⁴ A este respecto resulta imprescindible la consulta de FRANK, M., *Dios en el exilio: lecciones sobre la nueva mitología*, Madrid, Akal, 2004.

¹¹⁵ CLARES CLARES, M.E., ha demostrado eficazmente la influencia de Verdi en Murcia y la difusión pública de sus obras, a lo largo de todo el XIX. Ver “Bandas y música en la calle: una visión de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)” en *Revista de Musicología, Volumen XXVIII, nº1*, Madrid, Lambea, 2005, págs., 546-556.

¹¹⁶ TORRES FONTES, C., *Viajes de extranjeros...* (obr.cit.), vol. III, pág. 601.

¹¹⁷ Más acertados, en este sentido, resultarán los comentarios de Richard Wright (*España pagana*, 1954) o Victor Sawdon Pritchett (*The Spanish temper*, 1954) quienes, a partir de la década de los veinte identificarán el fenómeno procesional mediterráneo como una auténtica pervivencia de *paganismo*. De hecho, Pritchett llegará a comentar en relación con las tierras levantinas el fenómeno de la “religión española”: “El hombre no está a la altura de Dios, pero Dios puede igualarse con el hombre. Los españoles y su Dios son terrestres, y tanto las grandes catedrales como las iglesias pequeñas son símbolos de un poder temporal, convencional, tradicional. No hay escapatoria. Uno llega a aprender el fatalismo desde esas campanas”. Ver a este respecto RONDÓN, J.M. y DÍAZ PÉREZ, E., “Obama in Holy week” y “Dos viajes y una guerra” en *El Mundo (Ed. Andalucía)*, Domingo 5 de Abril y Viernes 10 de Abril de 2009, respectivamente.

¹¹⁸ NOEL, E., “Semana Santa en...” (obr.cit.), págs. 105, 106, 162-168.

aquella narrada por Díaz Cassou que convertía a la imagen sublimada y romántica de la Dolorosa en “*une opulente bourgeoise, coiffée de la mantille et vêtue de dentelles*”¹¹⁹.

En este extremo parece indisoluble la contemplación de la procesión sin la consideración de un entramado sensitivo que es apreciado por el espectador y que se funde con el tinte poético de los escritores locales; en este punto resurge también la visión de la Semana Santa como espacio temporal ligado a la primavera que cuenta en Murcia con la connotación regeneradora propia de las regiones agrarias. En efecto, la celebración se enmarca en el ambiente de la emulsión vegetal que renace tras la inerte estación invernal, al igual que Cristo tras su Pasión. Por ello van a ser constantes las visiones literarias que reivindicaban esta naturaleza de la celebración pasional murciana constituyendo un tópico que, como otros muchos, emana del particular pensamiento romántico y su afición a la naturaleza¹²⁰.

Sensualidad, estación primaveral y procesiones, por tanto, se funden en la concepción que la ciudad quiere proyectar sobre sí misma y sobre los visitantes surgiendo la figura femenina como prefiguración de este triunfo vitalista de la belleza¹²¹:

“... ”

Y llenando este marco que la Naturaleza ha labrado al día de Jueves Santo, las calles han ostentado la gallardía de las líneas de nuestras mujeres envueltas en sus relucientes trajes negros y tremolantes bajo el pliegue airoso de las mantillas españolas, como palios de esas

¹¹⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 197.

¹²⁰ Precisamente la huerta murciana había tenido una desgraciada repercusión internacional como consecuencia de los efectos dramáticos de la riada de Santa Teresa en 1879. De ahí la compasión que despiertan sus gentes y la construcción de un discurso poético con el que “reparar” moralmente la desdicha de sus gentes. Esta base se encuentra en el contexto del desarrollo intelectual de los temas murcianos a todos los niveles siendo dignos de mención los efectuados en torno al regadío por parte del propio Díaz Cassou. Este incipiente regionalismo se desarrolla también en los propios ambientes artísticos y con un carácter paralelo al que coetáneamente reivindica la burguesía en torno a la “edad de oro” barroca con la construcción del fastuoso Salón de Baile del Real Casino (1875); a nivel popular, el campesinado también cuenta con una interesantísima propuesta regionalista ligada a la labor desarrollada por el arquitecto José Marín Baldo que se centra en solucionar los inconvenientes de las inundaciones en las viviendas de los huertanos. Este autor lleva a cabo una serie de proyectos en base a un “*costumbrismo regionalista*” que, desgraciadamente, nunca llegan a culminarse. Se trata en el plano estético de una actualización contemporánea del “*tema de la arquitectura pintoresca y de la vivienda rural que había lanzado en siglo XVIII, renació de nuevo hacia la mitad del siglo XIX de manera internacional, revalorizándose repertorios folkloristas (según Paletta) como el chalet suizo o el estilo tirolés*”. Véase PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y... (obr.cit.), pág. 203.

¹²¹ Tema éste, el de la mujer en la Semana Santa, que se estereotipará postreramente, ya en la década de los treinta, en la composición de carteles destinados a la promoción exterior de las procesiones. Este tipo de impresiones recogen la clásica escena de la mujer vestida de negro con mantilla ofreciéndose como fondo edificios relevantes de la ciudad, ante todo, la torre de la Catedral. En este caso, se trata de reproducciones gráficas genéricas, sujetas a las modas de cada periodo, y con unos patrones que se repiten, además, en los restantes puntos geográficos del país; ello incide en que la valoración que de ellos se ha hecho tradicionalmente, no haya señalado un particular interés regional. Especial interés revisten, en este sentido, los trabajos pictóricos de José Torrentbo con títulos tan significativos como “*Muchachas murcianas en Jueves Santo*”, 1934, que se unen a una serie de obras similares ejecutadas en años precedentes. Véase RUIZ LLAMAS, M.G., *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Murcia, Universidad, 1991, pág. 311.

sagradas divinidades de caras en donde se hermana el misticismo religioso con el humano encanto de los gestos femeninos.

Murcia ha triunfado hoy soberanamente, con su clima y con sus mujeres; su cielo nos ha bañado de sol abriero y sus mujeres nos han hecho contemplar al Dios muerto por sus obras vivas.

...

Hoy ha sido el clásico día murciano, el día modelo de Abril, que ha querido decir á los forasteros galantemente, que no quiere que se vayan de nuestra vega sin un rayo de luz de nuestro sol, y sin una caricia veguera de nuestros perfumes fecundos... ”¹²².

Naturalmente, conforme avanza la centuria del novecientos se acentúa el interés por proyectar una imagen muy determinada de la Semana Santa en aras de alcanzar una mayor proyección nacional. Todo ello aparece perfectamente evocado en el anterior texto y expresa la consumación de un ideario naturalista y de carácter bucólico. Estos matices se van a prodigar ampliándose su protagonismo con un papel cada vez más decidido de la “*celebración agrícola*”; efectivamente, es ahora cuando se gesta ese tópico de una celebración popular de la Semana Santa en la que huerta y ciudad se hermanan en torno al rito religioso; así lo percibe el poeta Salvador Rueda quien, en 1902, ya relaciona la naturaleza de la huerta con la figura artística de Salzillo que, a través de sus imágenes, hace de Murcia en este tiempo una prefiguración “*simbólica de Jerusalén*”¹²³. Para este visitante la estampa contemplada desde el tren, la silueta urbana de Murcia desde la huerta de Alcantarilla, le evoca la infancia avivándole pensamientos de cierta hondura sentimental. El carácter inminente del final del trayecto, la llegada a la capital del Segura, se configura en un auténtico pregón improvisado sobre la fiesta sagrada:

“... ”

Pues esas palmas con que engalana Murcia, andan cimbreándose en mi alma, cuando, cada año, se acerca la fiesta de Jerusalén; y esas caras milagrosas de Salzillo, hacen inefable

¹²² *Diario “El Liberal”, Murcia, jueves 13 de abril de 1911.*

¹²³ La relación del poeta malagueño Salvador Rueda con el ámbito estético levantino enlaza literariamente con la figura del alicantino Gabriel Miró con el que comparte la admiración por la obra procesional salzillesca. Constituyen, además, parte principal del grupo de “estetas” que escriben sobre los pormenores del artista barroco desde una perspectiva eminentemente poética; en este sentido, Murcia se convierte, durante la celebración de la Semana Santa, en punto de encuentro cultural de primer orden teniendo como eje conductor de las disertaciones literarias y poéticas la figura de Salzillo. El interés que ambos desarrollan hacia este tipo de localismos, y aún otros aspectos de la cultura popular, pueden ser adscritas a una “*estética de lo provinciano*”, evitando las connotaciones negativas que hasta ahora se le supusieron; circunstancia que abunda en la obra mironiana. Esta preferencia temática aparece también codificada como “*levantinismo descriptivo*” en una cita de Edmund L. King recogida por DÍEZ DE REVENGA, F. J., en la “Introducción biográfica y crítica” de *Corpus y otros cuentos*, (MIRÓ, G.) Madrid, Castalia, 2004, pág. 30; sobre la vinculación literaria de Gabriel Miró y Salvador Rueda véase el estudio de RAMOS, V., “Vida y obra de Gabriel Miró” incluida como preámbulo de la edición de *El humo dormido*: MIRÓ, G.; Madrid, Cátedra, 1981, págs. 18 y 19.

aparición en mi espíritu, cada vez que se acercan las ceremonias que la humanidad dedica al Hombre de corazón más tierno que hubo en el mundo... ”¹²⁴.

Esta idea no se debe únicamente a la sensibilidad de uno de los asiduos visitantes de la Semana Santa sino que se generaliza como patrón estético que genera una imagen artística y huertana de las procesiones. Carlos del Río insiste, poco después, en esta misma dirección reivindicando esta naturaleza sensorial que excede la materialidad de los propios enseres sacros que se utilizan en su puesta en escena. La presencia en las calles ante los cortejos se convierte en experiencia emocional y se retrata como un fenómeno poético que engloba múltiples parcelas tangibles pero que, ante todo, se revela como un espacio y un tiempo consagrado al deleite hedonista¹²⁵:

“ ...

Yo confieso que el recuerdo de Murcia me produce una inefable sensación interna de espiritual placer. Y es que perdura en mí la huella profunda del Arte, revivida al evocar la Naturaleza riente de la Huerta, la obra inmortal del escultor Salzillo ” ¹²⁶.

Dentro de esta construcción ideológico-poética se encuentra la imaginería, particularmente la de Salzillo, como eje central en torno al cual se despliega todo el sensorial conjunto de efectos de la Semana Santa. Esta idea se va a convertir en auténtico “*leitmotiv*” sustentando el polo de atracción para los visitantes y, particularmente, para los intelectuales residentes en Madrid. Buena parte de ellos asisten a las procesiones, particularmente a la matinal de Viernes Santo, y son citados en las crónicas de prensa. Aún así, otros no reseñados, dejan posteriormente su particular evocación en textos sumamente significativos; tal es el caso del citado Eugenio Noel o las célebres páginas de Gabriel Miró. Se trata, por tanto, de un fenómeno de primera magnitud que se percibe como “*fiesta de sentidos y emociones*”; esta es una de las grandes construcciones de la época que no sólo adecua, actualiza, los elementos de la celebración sino que, además, los eleva a material sensitivo y sugerente. En este contexto, incluso, un acto solemne como el traslado de la Virgen de las Angustias, con Cristo inerte en sus brazos, se puede convertir en pretexto lúdico para la población:

¹²⁴ RUEDA, S., “Palmas y esculturas” publicado en *Diario de Murcia*, sábado 15 de marzo de 1902. La admiración de Rueda hacia las manifestaciones tradicionales no acaba en el caso murciano pues se conocen, igualmente, sus visitas a la otra gran capital pasionista del momento, Sevilla. La esfera estética a la que aspira la obra poética de este autor se corresponde con una oportuna vinculación del hecho mítico-religioso con la aprehensión subjetiva, sensitiva, del fenómeno festivo y ritual. ROBLAS CARIDE, R., “Sobre un poema de Salvador Rueda a la Cofradía del Silencio” en *Boletín de...* (obr.cit.), nº482, 1999, págs. 61 y 62.

¹²⁵ Apreciación de decidido sesgo “*decadentista*” que, con un sentido religioso, cabe relacionarse con la figura de San Francisco de Sales y la “*delectatio*”, “*forma en que Dios nos deleita para mostrarnos su gracia*”. Esta experiencia emotiva conlleva “*...la connotación de apetito sensual, pero en las tendencias místicas del Barroco se la relacionaba a menudo con la experiencia de la gracia divina...Es este un deleite irresistible para el hombre...*”. En BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 261.

¹²⁶ DEL RÍO, C., “El Ángel de Salzillo” en *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

“ ...

Esta noche del sábado, tan popular y tan murciana, es una de las tantas en las que la gente se echa a la calle para presenciar el paso de las imágenes, dando animación y alegría a la carrera de la procesión... ”¹²⁷.

El retrato social continúa ofreciendo un colectivo que se entrega al disfrute callejero durante los días de la Semana Santa. La referencia a la ciudad “*tranquila y despreocupada*” evidencia este extremo y muestra la tregua que el conjunto social se ofrece para el disfrute de la “*fiesta*” primaveral pese a la adversidad del medio y la penuria de la mayor parte de la población del entorno campesino¹²⁸. Así, la progresiva incorporación de elementos profanos a la serie de actos religiosos configura un panorama bien sugerente al respecto de la percepción que los murcianos tuvieron de sus celebraciones; de hecho es frecuente el aliterar las mismas dentro del genérico de “*Fiestas de Primavera*” que tratan de alargar la estancia de los visitantes a base de incorporar actividades lúdicas en torno a los días principales de la Semana Santa¹²⁹.

En este medio ya se percibe el protagonismo artístico definitorio de la obra procesional de Francisco Salzillo que se constituye en legítimo orgullo de sus conciudadanos, fuente y objeto de innumerables reseñas literarias. La madura actividad de José Martínez Tornel ilustra esta visión incorporando su percepción a la cada vez más idealizada obra artística del imaginero; para el periodista el artista es la fuente del fervor religioso de los murcianos a través de sus efigies:

“ ...

Pero no es de extrañar que en Murcia tenga este culto tan fervientes devotos y que sean todas las murcianas las que acudan a los templos a acompañar a la Virgen en sus angustias y dolores

¹²⁷ Diario “*El Liberal*”, Murcia, domingo 1 de abril de 1917.

¹²⁸ En Diario “*El Liberal*”, Murcia, del miércoles 23 de marzo de 1910, se recoge esta interesante reseña como espejo del comportamiento colectivo de la población durante estas jornadas. Es también ilustrativo su título recogido bajo la elocuente lema “*De fiestas á fiestas*”: “*Durante el breve paréntesis en que hemos interrumpido nuestra diaria comunicación con el público, la ciudad, tranquila y despreocupada, se ha dedicado á saborear el encanto de sus tradiciones en estos días característicos, con su nota propia, de la Semana Santa murciana*”.

¹²⁹ Así, en 1911 se anuncia con especial extensión el “*Programa de las Fiestas de Abril, Religiosas y Cívicas, que han de celebrarse en Murcia*” incluyendo ya la variopinta incorporación de una “*magnífica corrida de toros*”, unos “*Juegos Florales*”, el “*Bando de la Huerta*” o “*El Entierro de la Sardina*” que, en lugar de distanciarse, se suman correlativamente a los días del Triduo Sacro. Ello da a entender que se trata de una estrategia de índole turística destinada a aprovechar el auge y la fama de las procesiones de Semana Santa. Todo ello en Diario “*El Liberal*”, Murcia, martes 4 de abril de 1911. De este modo no es difícil entender el entusiasmo con el que la prensa se dirige a los visitantes que llegan en el tren especial de Madrid anunciándoles el conglomerado de actividades que se reviste



Fig. 12- Paso de La Oración en el Huerto. Francisco Salzillo, 1754. La sensualidad de la obra salzillesca fue uno de los referentes estéticos para la Semana Santa decimonónica.

de madre; porque hay aquí dos imágenes, del inmortal Salzillo, dos Dolorosas, encarnación tan sublime de aquellas penas, que despiertan por la influencia mágica del arte y de la verdad, sentimientos de ternura, de compasión y de piedad en todos los que las admiramos. Salzillo ha enseñado a los murcianos a sentir la religión de un modo bello e irresistible, de modo que llega a todos su enseñanza, hasta el punto de que no hay hombre por despreocupado, o por incrédulo que sea, que no se descubra, cuando pasan por la calle su Dolorosa, su Virgen de las Angustias, o el Cristo de la Caída... ”¹³⁰.

Llama la atención esta preferencia de unas formas concretas del arte de la Edad Moderna frente a la hostilidad, o rechazo, que se hace evidente frente a imágenes como el Nazareno o el propio Cristo de la Preciosísima Sangre. Conviene precisar en este sentido que al hablar de imaginaria como Arte los autores se centran casi en exclusiva en las imágenes de los *pasos* de Salzillo. Es en su carácter amablemente naturalista donde los autores aprecian la diferencia frente a otras que muestran una versión más extremada del sufrimiento. Este asunto, en torno al cual se va a articular el discurso estético de capítulos siguientes, se irá superando con la progresiva aceptación de artífices menos conocidos, como el propio Nicolás de Bussy, en las décadas siguientes. Sin embargo, el tema capital a la hora de abordar la matriz estética de los contemporáneos a la renovación tardo-decimonónica es el de la figura de Salzillo y, particularmente, el de sus arquetipos artísticos que suponen el “clímax” emotivo de las propias procesiones. Basta con recordar las letras de Díaz Cassou al evocar a la Dolorosa en la mañana de Viernes Santo donde la emoción trasciende al Arte:

*“Describir, ¡Señora! Vuestra imagen, es no amarnos bastante; buscar en ella defectos, que tiene indudablemente como obra humana que es, parece casi ofenderos: así ni describo, ni critico, ni pienso siquiera; siento”*¹³¹.

Es, precisamente el rito religioso, el que otorga este matiz inefable a la imagen artística y la humaniza ante los fieles que la contemplan durante las procesiones. No obstante, esta sublimación de las mismas aumenta el aura que las rodea de cara al público acentuando, precisamente, aquel valor inaccesible de lo trascendente que queda restringido al plano de la poética. De cara al pueblo este rasgo es sintetizado por Martínez Tornel que caracteriza la producción procesional de Salzillo bajo el calificativo de “hermoso”:

“Es tan admirable la Dolorosa de Salzillo, que cuando nos encontramos enfrente de ella, en la procesión de Viernes Santo, no acertamos a quitar nuestros ojos de los suyos.

de evidente reclamo publicitario. Véase MARTÍNEZ TORNEL, J., “A los del botijo” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1910.

¹³⁰ Texto íntegro en *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 29 de marzo de 1912.

Nos encanta y nos conmueve, llenando nuestra alma de piedad y nuestro corazón de dulcísimos sentimientos. Quisiéramos traducir en palabras, lo que dice su frente inmaculada, lo que expresan sus ojos levantados al cielo, sus labios entreabiertos, las lágrimas que caen por sus mejillas, sus delicadas manos suplicantes; y en esa labor no sabemos en qué rasgo de su rostro divino detenernos más. Porque en aquella cabeza ha apurado el arte todas las hermosuras del dolor que redime... ”¹³².

El campo de la imaginería constituye un exponente destacado de las sustanciosas alteraciones de esta etapa. El advenimiento de la Edad Contemporánea supone una nueva concepción del icono sagrado, mostrando la clase liberal-burguesa su peculiar perspectiva del asunto. Así, se encontró una realidad confrontada y dual; el entusiasmo progresivo por la figura artística de Francisco Salzillo frente a la que se puso de manifiesto la necesidad de una renovación imaginera basada en el criterio del riguroso historicismo y el gusto por la amabilidad de los rasgos físicos. Quizá aquí prevalezca aquella “*hermosura*” de la que escribía Martínez Tornel y que constituye parte esencial de la “*belleza*” que debía pretender el arte hecho desde el “*grand goût*”. Desde este enfoque las manifestaciones iconográficas pasionarias del Barroco murciano no tardan en englobarse dentro del género artístico; entran, por tanto, dentro del campo historiográfico inaugurado por Winckelmann a finales del siglo XVIII¹³³. Esta nueva concepción del icono sacro como pieza artística acabó determinando su trayectoria futura dentro de unos parámetros estéticos que, ciertamente, dejaron de lado el papel predominante de la devoción y el culto. La culminación en Murcia de estas ideas renovadoras tuvieron su punto en la propuesta de gestar el Museo Salzillo¹³⁴.

Antes de ello, el romanticismo aún había de dar uno de sus frutos artísticos más recordados dentro de la imaginería murciana y lo hizo, precisamente, a través de la llegada de la obra de un joven artista valenciano: Juan Dorado Brisa. En este artífice se va a concretar todo el gusto renovador de los mecenas murcianos pues, realmente, poco más se permitió a la creatividad dentro de un espacio artístico que quedaba comprometido y determinado dentro de unos márgenes muy estrictos: los que impondría el carácter “*barroco*” de la celebración. Así, la

¹³¹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 198.

¹³² Íntegro en MARTÍNEZ TORNEL, J., “Los ángeles de la Dolorosa” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.

¹³³ BARASCH, M., *Teorías del arte...* (obr.cit.), págs. 249-300.

¹³⁴ Museo que se planteó instalar, ya alcanzado el tiempo de la II República, en el antiguo Colegio e Iglesia de San Esteban. A este respecto véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 27 de Enero de 1919 y *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 22 de Marzo de 1936. Igualmente existe un trabajo realizado al respecto de este primer intento de 1919 en el que, precisamente, figuran buena parte de los personajes fundamentales en la configuración de la procesión pasionaria local. Véase RUIZ ABELLÁN, M.C., “El primer proyecto de Museo Salzillo en Murcia (1919)” en *Anales de la Universidad*, vol. 38, nº3, Murcia, Universidad, 1980, págs. 151-172.

llegada en 1897 del *paso* del Santo Sepulcro constituye aún un hito, más que por la brillantez de la ejecución técnica por la grandeza compositiva del grupo: una recreación angelical sumamente poética que difícilmente puede esconder la herencia de los grabados de Gustave Doré y las pervivencias del clasicismo vaporoso de Esteve Bonet¹³⁵. En el estilo de Dorado se percibe con fuerza la herencia estética del círculo de “nazarenos” y “prerrafaelistas”¹³⁶ suponiendo en Murcia la atinada versión escultórica de las pinturas de Germán Hernández Amores o Domingo Valdivieso¹³⁷.

Pero la valoración romántica de Dorado carecería de la suficiente profundidad si no se refiriese el carácter novelesco que tiene su presencia en Murcia donde protagoniza una rivalidad enconada frente al también escultor Francisco Sánchez Araciel. Esta curiosa reedición autóctona de la “*querella calderoniana*” consagró un nuevo debate en la plástica entre los partidarios de continuar con la mimesis salzillesca y los que optaron por innovar en el campo de la imaginería¹³⁸.

La sociedad que genera el cambio: cuestiones de mecenazgo en las cofradías

Conviene valorar sucintamente los precedentes de la Semana Santa de fin de siglo a fin de ofrecer una imagen completa del proceso que se opera en torno a esta manifestación de religiosidad tradicional. Aunque fundamentalmente interesa a este estudio los componentes estéticos y formales, sin embargo, conviene atender al sustrato social del que se nutre. Esta visión es precisa en cada una de las tres etapas en las que se divide esta conformación y que, a su vez, responde a componentes históricos como son los propios sucesos acaecidos a nivel nacional en la España de la segunda mitad del siglo XIX. No en vano, las consecuencias que se observarán en las primeras décadas del siglo siguiente no dejarán de ser una conclusión lógica del proceso anterior manteniendo aún a muchos de sus protagonistas y acabando en un progresivo decaimiento que será palpable incluso para los coetáneos; así, se puede plantear un

¹³⁵ Autor que contribuyó a generar una serie de arquetipos compositivos en relación con las peanas de las imágenes sagradas que son concebidas como vaporosos cúmulos entre los que revolotean ángeles, querubines y *puti* de los más diversos tamaños. El carácter dinámico de estas estructuras parece determinar el conseguido grupo compuesto por Juan Dorado cuyo éxito supuso su venida a Murcia donde llegó a ejecutar una parte esencial de su obra. Al respecto del origen de estos agrupamientos angelicales dentro de la escuela valenciana véase IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Diputación Provincial, 1971.

¹³⁶ Esta adscripción se debe a PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Noguer, 1976, pág. 311.

¹³⁷ Al respecto de este último pintor murciano y su contexto véase LÓPEZ DELGADO, J.A., *Domingo Valdivieso, pintor*, Murcia, edición del autor, 2009.

desarrollo evolutivo en clave ascendente desde mediados del *ochocientos* hasta el ocaso del siglo mientras que, a continuación, la escala será descendente, apática, e incontestablemente continuista. Esto quiere decir que se asiste al proceso de consolidación de un modelo procesional que, una vez constituido en referente, deja de interesarse por las mejoras y plantea un continuismo que, a la larga, genera conformidad.

Esta última situación marca que el proceso de la configuración estética se nutra primordialmente de las incorporaciones llevadas a cabo a lo largo de las décadas últimas del XIX mientras que a partir del cambio de siglo las novedades formales no abundan. Esta circunstancia es también endémica del caso murciano pues, precisamente, estas primeras décadas del XX coinciden con un periodo de gran renovación y dinamismo en las celebraciones penitenciales de Sevilla o Cartagena. Esto indica, naturalmente, que tal configuración murciana responde a criterios estilísticos anteriores que fraguan particularmente a lo largo de las décadas de los 80 y los 90; en suma, el caldo estético difiere de aquellos casos en que la configuración es posterior o, en el caso hispalense, se prolonga durante un periodo de tiempo más amplio.

A partir de esta evidencia conviene precisar que el planteamiento social que posibilita dichas innovaciones en la Semana Santa de Murcia ofrece unas condiciones favorables en la ciudad en esos años; por decirlo de otro modo, los años de la Restauración Alfonsina van a permitir desarrollar plenamente aquellos caracteres e ímpetus que se habían prefigurado durante los convulsos años del Sexenio. En este sentido, sin la “*paz social*” vivida en Murcia a lo largo de esta etapa no hubiera sido posible incardinar el próspero periodo estético de los años siguientes por cuanto no hubo que llevar a cabo reparaciones patrimoniales y todo el esfuerzo se concentró en mejorar su puesta en escena.

El caso contrario se puede esbozar bien siguiendo el proceso de las procesiones cartageneras pues allí las destrucciones de la guerra cantonal serán tan importantes que determinarán la propia recomposición urbana; en consecuencia, se retrasa el periodo de auge de la Semana Santa hasta las primeras décadas del siglo siguiente donde entra de lleno el dinamismo industrial y minero que favorecerá el enriquecimiento del patrimonio artístico de las cofradías.

En Murcia existe, por el contrario, un brusco escalón que resulta insalvable para la vitalidad de las cofradías. No están claras las causas de dicho parón en las innovaciones procesionales, y aún en su enriquecimiento, pero su temporalización se sitúa en el cambio de siglo. Naturalmente, el efecto de la crisis bélica, en torno a 1898, en los partidos de la huerta resulta evidente; no fue

¹³⁸ Al respecto de la oposición entre el romanticismo barroquizante y el clasicismo academicista en el ámbito del teatro de comienzos de siglo XIX, conocido como “*querrela calderoniana*” véase HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 42-50.

posible para muchos de los campesinos evitar la llamada a “*quintas*” lo que tuvo consecuencias desastrosas, dada la desventaja de las tropas españolas frente a los independentistas apoyados por Estados Unidos. En consecuencia, el número de bajas fue excesivo en un área tan empobrecida como la del campo murciano.

Si se tiene en cuenta, además, que fue preferiblemente la juventud la que tuvo que cumplir con aquella obligación militar, los efectos se reflejan nocivamente en dos aspectos: negativo a efectos demográficos por el alto número de víctimas (tratándose, además, de la población en edad de concebir la descendencia), y por las traumáticas secuelas socio-culturales que se prolongaron durante las décadas siguientes. En el plano colectivo está bastante claro que estas circunstancias supusieron una auténtica calamidad para la capital y su entorno; a efectos sociales conviene sumar las consecuencias en el plano económico al tratarse de la gente que había de asumir el trabajo en el medio rural. Existe, pues, un contexto desmoralizado que, lógicamente, afecta a todas las manifestaciones culturales y festivas¹³⁹.

Siempre que se considera la sensación de desolación que trajo la derrota española se da por supuesto el impacto vergonzante de la pérdida territorial; no es el caso de Murcia, donde se llora a los hijos de la tierra que perecieron en tan funesta intervención militar. Son elocuentes al respecto los poemas de Vicente Medina que reflejan en el hastío del campesino no sólo la dureza del trabajo agrario sino, además, el estado de postración de unos ciudadanos que vieron desaparecer a toda una generación¹⁴⁰.

Este desánimo generalizado es el contexto del cese de la puja en las procesiones murcianas; sin embargo, lo que también parece evidente es que las clases que procuraban tales renovaciones se desentendieron entonces de las mismas. En este sentido pudo pesar que las cofradías más tradicionales ya habían llevado a cabo la renovación de su patrimonio correspondiendo a las nuevas, el Perdón y el Resucitado, su enriquecimiento.

¹³⁹ Al respecto de las cuestiones materiales y humanas de esta crisis humanitaria en el ámbito de la huerta de Murcia véase PÉREZ PICAZO, M.T., “Historia... (obr.cit.), págs. 154-157.

¹⁴⁰ Hay una larga serie de poemas dedicados a la cuestión de los “*quintos*” y los efectos de las guerras de Cuba, primero, y Melilla, más tarde, sobre la población, en esencia campesina y humilde fundamentalmente, del ámbito murciano en MEDINA, V., *Aires...* (obr.cit.), págs. 196 y stes. Se resume todo ello en algunas de las estrofas escritas en dialecto local por el poeta de Archena:

“...
*Veo también que se han llevão al nieto
del tío Juan el Patriarca...
dos hijos le mataron
y ahora el nieto faltaba...
¡Entre Melilla y Cuba y ahora otra ves Melilla,
darán fin de esa raza!*
...”

La situación contrasta con la de otras ciudades como Sevilla que superará el pesimismo gracias a la inversión estatal destinada a la renovación urbana prevista para la Exposición Iberoamericana de 1929. Además, hubo de sumarse la endémica emulación entre instituciones que conllevó la constante renovación patrimonial para adaptar el ajuar procesional a modelos novedosos cuya riqueza llega al paroxismo¹⁴¹. Esta mimesis, porfía, no existió en Murcia donde la histórica rivalidad entre las cofradías de la Preciosísima Sangre y de Jesús Nazareno se mantuvo siempre dentro de unos cauces de moderación.

Por último, existe una constante en el ámbito renovador en relación a los componentes de las propias cofradías; frente a unos miembros de arraigo aristocrático que postulan una permanencia, un conservadurismo, en relación al ajuar de las imágenes, aquellas personas más cercanas al liberalismo apostarán de forma más decidida por la innovación. Para ilustrarlo con cierta claridad, frente a aquella postura que se opone a que las imágenes de Salzillo sean portadas sobre tronos tallados y dorados, la corriente opuesta llegará a proponer introducir elementos historicistas propios de las procesiones lorquinas. Obviamente, son las posturas más extremadas entre las que hay toda una gama de propuestas más o menos mesuradas, con mayor o menor correspondencia con la tradición procesional autóctona y sus señas de identidad.

Con todo, conviene acercarse a los protagonistas más destacados de este fenómeno encuadrándolos en sus circunstancias vitales observando con rigor la postura de los mismos en relación al fenómeno procesional.

La base de la aristocracia isabelina.

Como ya se ha señalado, durante las décadas centrales del siglo las cofradías principales de la Semana Santa aparecen lideradas por aristócratas; fueron algunos de ellos quienes facilitaron la supervivencia de las procesiones durante los años en los que las cofradías perdieron su identidad gremial y dejaron de contar con su contribución material. Es bien conocido el sistema de organización de los cortejos a lo largo del siglo XVIII, donde los gremios se comprometieron a sacar los *pasos* financiando sus gastos, incluida la música¹⁴². Desaparecida dicha organización las cofradías entraron en declive; el propio Díaz Cassou recoge las circunstancias de la Cofradía

¹⁴¹ Al respecto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, su impacto socio-económico y el efecto sobre las cofradías de aquella población ver ÁLVAREZ REY, L., “Sevilla en la crisis del siglo XX: el fracaso de los regeneracionismos (1874-1936)” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999, págs.15-41.

¹⁴² ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.), *Obligación con el gremio de Panaderos desta Ciudad*, 7 de abril de 1800, protocolo 4718, folio 9: “...y en medio del zittado Paso un Golpe de música Compuesto de zinco Ynstrumentos...”.

de la Sangre que llegó a estar próxima a su desaparición; otra entidad destacable, la de los Servitas, sucumbió a la par que el gremio de plateros no restaurándose hasta mediados del XIX.

Con todo, el mecenazgo de estas familias ilustres logra que las procesiones locales, al contrario de otras como las de Valladolid, no desaparezcan y la tradicional representación pública de la Semana Santa se mantiene constante; sin embargo, cabe evocar la penuria de las mismas donde, salvo las imágenes, poco resta de la magnificencia del Barroco. Así, la prensa abunda en la “*falta de nombradía*”¹⁴³ de las mismas aspecto que no deja de resultar paradójico en un momento en que tales manifestaciones están en la mayor parte del país en un momento crítico¹⁴⁴.

Este aspecto formal debió ser constante en Murcia donde, pese a los inconvenientes, se reproduce cada año la salida de los *pasos* a la calle. Por tanto, la labor de los aristócratas a la luz de los documentos ofrece un panorama bien claro: se limitaron a mantener las procesiones en la calle con una mínima aportación que conllevaba, incluso, la ausencia de música en las mismas y la pervivencia de unas *andas* de madera, las llamadas “*tarimas*”, que no dejaban de ser sencillos cajones de madera. Esto evidencia que, aún a mediados del XIX, las procesiones no se habían recuperado en lo material de las pérdidas ocasionadas por la Guerra de la Independencia¹⁴⁵ y aún de daños postreros a consecuencia de los efectos revolucionarios e inundaciones. Por tanto, puede hablarse de una economía de supervivencia que es la que afecta a las cofradías penitenciales de la ciudad.

Dentro de estos protectores conviene reseñar el papel de Fernando Díaz de Mendoza y Valcárcel, Conde de Lalaing, Balazote y Marqués de Fontanar, recordado mecenas de la Cofradía de la Sangre que merece los elogios de Díaz Cassou¹⁴⁶; se trata de un personaje bien representativo de la nobleza local pues, pese a mantener vínculos con su patria, revela una mayor predisposición al ámbito cortesano donde participa activamente en la vida política y social. Este

¹⁴³ *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 25 de marzo de 1875.

¹⁴⁴ A las procesiones desaparecidas, ya reseñadas antes de Valladolid, Granada o Valencia, conviene incorporar el caso de Córdoba cuyos cortejos pasan también por dificultades: ARANDA DONCEL, J., *Breve historia de la Semana Santa de Córdoba*, Málaga, Sarriá, 2001, págs. 86-96.

¹⁴⁵ Los acuerdos de las juntas de la Preciosísima Sangre de los años veinte ofrecen una concreta relación de la importancia de las mismas, así como la habilitación de formas extraordinarias para recabar fondos. Entre ellas, destaca la petición hecha al obispado para que permitiese la recuperación de las “*demandas*” por las zonas de la huerta de la ciudad; los motivos que se alegan son los que siguen: ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE, A.A.S., *Memorial remitido al Sr. Obispo*, 12 de febrero de 1828: “... pues en el año 1811 con motivo de aquellas ocurrencias se aniquilaron todos los enseres que tenía y aunque por aquel entonces se remedió lo que permitían las circunstancias, con todo en el desgraciado tiempo de la Constitución se acabó totalmente de arruinar...”. La distribución que se hace de “*muñidores*” para este fin revela que cada zona aparecía ligada con un paso concreto: La Arboleja para la Samaritana, San Benito para la Virgen, La Albatalía para el Pretorio, “*el otro lado del río*” para la Negación y “*de la Puerta de Orihuela hasta el camino de Espinardo*” para el Cristo de la Sangre. El 22 de marzo de ese mismo 1828 figura la concesión de la licencia episcopal.

¹⁴⁶ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 127.

aspecto insiste en la habitual despreocupación de los aristócratas murcianos hacia los temas y asuntos costumbristas de su tierra¹⁴⁷.

En efecto, la trayectoria política de Díaz de Mendoza se ve recompensada en 1854 y 1858 con el nombramiento de “*Caballerizo, Balletero y Montero Mayor de Isabel II*”; igualmente, en 1860 asume la dirección de la “*Real Yeguada*”. Con estos títulos la reina reconoció el carácter monárquico del aristócrata quien llevó a cabo esta defensa persistente en el Senado, donde ocupó un cargo vitalicio desde 1845 a 1868 y, tras el Sexenio, de 1876 hasta su fallecimiento en 1884. Junto a esta actividad oficial Fernando Díaz de Mendoza es recordado en el ambiente madrileño por desempeñar en torno a la mitad del siglo el cargo de Presidente del “*Casino del Príncipe*” del que, además, había sido fundador¹⁴⁸.

Una agenda tan completa presupone que los intereses locales habían de quedar restringidos a un papel secundario o bien como era frecuente en la época a través de encargados de administrar en las provincias los intereses de la nobleza. No ha sido posible contrastar la actividad munificente de Díaz de Mendoza en la Cofradía de la Sangre pese a que Díaz Cassou asegura que fue fundamental para la supervivencia de la misma; no hay argumentos tampoco para dudar de esta afirmación por lo que sólo cabe esperar que en el futuro pueda ilustrarse en qué centró su interés.

Si que parece razonable que a través de Mendoza recalaran en la institución otros nobles también asentados en la Corte; tal es el caso de la Condesa de Villaleal que, también a mediados de la centuria, destina importantes objetos suntuarios ejecutados en los talleres reales madrileños para el exorno de las imágenes del *paso* de la Samaritana. En este caso el único vínculo de esta “*camarera*” con la ciudad se restringe al título de su difunto esposo, el Marqués de Molins, cuyas posesiones se encontraban cercanas a Orihuela¹⁴⁹; resulta lógico que esta distinguida señora perteneciese al círculo de amistades que Fernando Díaz de Mendoza tuvo en Madrid y que, al objeto de favorecer a la cofradía, la incluyese en la nómina de mecenas de la misma. Tan sólo perduran los objetos donados por la condesa dentro del patrimonio de la Sangre

¹⁴⁷ Fernando Díaz de Mendoza ocupa relevantes puestos políticos procurándose, en consecuencia, una notoria actividad en la capital del estado; “*Senador vitalicio*” nombrado por Real decreto de 8 de noviembre de 1846 hasta su fallecimiento de 1884: véase ARCHIVO DEL SENADO DE ESPAÑA (A.S.E.), HIS-0046-05. Además, figura como diputado del Congreso entre los años 1837 y 1844: ARCHIVO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS (A.C.D.), *DÍAZ DE MENDOZA Y VALCÁRCEL, FERNANDO. Relación de elecciones en las que fue diputado...*; aparece encuadrado dentro del “*Partido Liberal Moderado*”.

¹⁴⁸ Para más datos referidos a este mayordomo aristócrata de la Cofradía de la Preciosísima Sangre véase DAVID, N., “Fernando Díaz de Mendoza y Valcárcel. Conde de Lalaing, Balazote y Marqués de Fontanar” en *Revista del Casino de Madrid*, nº64, Madrid, Casino, 2011, págs. 40-43.

¹⁴⁹ Al respecto de Francisca de Paula Carrasco y Arce, 6ª condesa de Villaleal, así como sus vínculos hacendísticos con la Vega Baja conviene ver GIL OLCINA, A. y CANALES MARTÍNEZ, A., *Residuos de propiedad señorial en España: perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Alicante, Universidad, 1988.

correspondiente a aquel periodo, por lo que parece razonable que, en efecto, el Marqués de Fontanar tratara de situar a una serie de aristócratas dentro de la misma a semejanza de lo que ocurría en la Cofradía de Jesús Nazareno.

Se trata, por tanto, de una fórmula de regular la entidad que pudo sostenerla con cierta holgura, al menos hasta la llegada de los acontecimientos del Sexenio. En sentido general tal propensión pudo estar fomentada por la propia actividad munificente que desplegó la propia reina en todo el conjunto territorial del estado donde fue donando toda una serie de completos ajuares destinados, por lo general, a las imágenes marianas de mayor devoción¹⁵⁰; puede presuponerse cierta afinidad entre esta labor a gran escala desarrollada por Isabel II y el papel más concreto que hubo de desplegar la aristocracia ligada a territorios más concretos como era el caso del propio Fernando Díaz de Mendoza.

No cabe duda, a raíz de lo escrutado en el archivo de la entidad carmelitana, que tal sistema no perduró en el tiempo pues no consta el nombre de aristócrata alguno en los órganos de decisión de la institución más allá del año 1874 y si, por contra, el de industriales y comerciantes de corte burgués¹⁵¹; así, la propia descendencia del Conde de Balazote, que sigue presente en Murcia a través de su hijo Mariano Díaz de Mendoza Uribe se decanta por mantener la camarería del *paso* de la Dolorosa durante apenas una década¹⁵². Pese a ello el interés del nuevo Marqués de Fontanar no va más lejos de un simple compromiso, quizá por razones particularmente familiares, no teniendo inconveniente en abandonar poco después cualquier relación con la Cofradía de la Sangre.

¹⁵⁰ Labor que en el plano artístico favoreció el desarrollo de las manufacturas ligadas al patrocinio de la Casa Real como acontece en el caso del taller de las hermanas Gilart de cuyo obrador salieron obras significativas destinadas a las principales devociones españolas: entre las que se encontraron las imágenes de Nuestra Señora de la Fuensanta y, en la propia ciudad, de Nuestra Señora del Carmen. Véase ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “Las hermanas Gilart y la Virgen de los Reyes. Aportaciones a la vida y obra de las bordadoras de cámara de Isabel II” en *Boletín de...* (obr.cit.), nº606, 2009, págs. 632-635.

¹⁵¹ Con figuras como la de Jerónimo Torres, Antonio Campillo, Antonio Dubois o Joaquín García; véase la participación de algunos de ellos al objeto de propiciar una *procesión de rogativa* con el Cristo de la Sangre durante una epidemia de cólera: A.A.S., *Solicitud de sacar el Cristo de la Sangre*, Caja III, grupo 1, nº 8; Murcia, 9 de septiembre de 1884.

¹⁵² Así consta, al menos, desde 1884 en que fallece Fernando Díaz de Mendoza hasta 1886 en que aparece el nuevo Marqués de Fontanar reseñado como responsable del arreglo de la imagen. Sin embargo, en 1892 ya aparece dicha camarería en manos de la familia Ruiz Funes ejemplificando este desinterés de la aristocracia local por continuar figurando dentro de los munificentes de la Cofradía de la Sangre. Véanse al respecto *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886 y martes 12 de abril de 1892. Además, la figura de Mariano Díaz de Mendoza Uribe se liga a nivel local al Partido Carlista en cuyas filas aparece enrolado durante el Sexenio; véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*, Murcia, Universidad, 2004, pág. 422. Pese a mantener esta breve ligazón con la entidad carmelitana también participa como mayordomo en la Cofradía de Jesús Nazareno dentro de cuya nómina de cofrades figura entre 1877 y 1906; véase al respecto MONTORO MONTORO, V., “La Cofradía de Jesús y el Conde de Roche en el último cuarto del siglo XIX” en *Murgetana*, nº 125, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2011, pág. 199.

La presencia de aristócratas es más significativa en la Cofradía de Jesús donde se agrupan en forma de espacio acotado las familias nobiliarias. Puede que la importancia y resonancia de sus componentes no exceda el caso anterior de Díaz de Mendoza pero, sin duda, su número es mayor al de los acogidos en la Sangre. De hecho, la entidad del Nazareno aparece como la depositaria de los valores sociales y morales del grupo destacando la adscripción de muchos de ellos al Partido Carlista; evidenciando el carácter conservador y monárquico que preside la entidad. Quizá por ello la institución en el futuro se convertirá en una plataforma adscrita a la propia Restauración Alfonsina olvidando ya su pasado durante la etapa isabelina¹⁵³.

Pero antes de ello, indiscutiblemente, son los aristócratas los que sufragan y mantienen los costes de la organización y conservación del patrimonio artístico de la cofradía; no en balde, algunos de sus miembros se consideran herederos de los propios mecenas dieciochescos existiendo un evidente sentido de pertenencia patrimonial. El carácter genuino de esta organización determinará que no se pierda en lo sucesivo dicha identificación quedando los apellidos familiares ligados a la cofradía más allá de los años del Sexenio: muy al contrario de lo acaecido con la de la Preciosísima Sangre. Por tanto, ambas instituciones tienden a modelos divergentes que se adscriben, a la par, a sus diversas tendencias políticas: Jesús quedará ligada al Partido Conservador o canovista, mientras la de la Sangre se nutre con miembros del Partido Liberal de Sagasta.

Entre los miembros de las camarerías de la Cofradía de Jesús Nazareno, es decir, aquellos que la sostienen y financian económicamente se encuentran títulos como el del Vizconde de Rías, Conde del Valle de San Juan, Marqués de Villalba de los Llanos y de Arneva, el Barón del Solar, el Conde de Roche o el Marqués de Torrepackeco¹⁵⁴. La continuidad de estos apellidos se concreta en los sucesivos mayordomos que presiden la entidad y que responden a estos linajes; de hecho, aún se repiten algunos de ellos en la Junta Directiva que repite Díaz Cassou en 1897¹⁵⁵. Durante los años previos al Sexenio la actividad de estas familias en lo que concierne al patrimonio de la cofradía es poco más que limitada; lo que desencadenará en las décadas siguientes la intensa labor de incremento patrimonial para mejorar su apariencia.

Esta aparente falta de vitalidad resulta paradójica pues, pese a constituir un grupo cerrado determinado por su conformismo, se advierten signos de interés por la celebración de la Semana Santa en otros miembros de la nobleza. Así, el Marqués de San Mamés se granjea una fama

¹⁵³ Sobre la adscripción política de los personajes más relevantes de la sociedad local desde el Sexenio véase la completa relación ofrecida por NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social...* (obr.cit.), págs. 421-424, 443, 445, 458, 460, 461.

¹⁵⁴ Sobre esta particular de la aristocracia incluida en la Cofradía de Jesús recuérdese el trabajo de MONTOJO MONTOJO, V., “La Cofradía de Jesús y...” (obr.cit.), págs. 189-250.

regional a base de apostar por la recuperación de las celebraciones pasionarias de la localidad de Caravaca, donde adopta como modelo el de las procesiones lorquinas y sus personajes bíblicos¹⁵⁶. Se trata, sin embargo, de un caso puntual cuyo interés no incide en apariencia sobre la murciana Cofradía del Nazareno.

La importancia que reviste esta situación en una visión marcadamente histórica es la influencia de estas camarerías aristocráticas sobre las que, apenas unos años más tarde, va a ocupar la nueva clase hegemónica, la burguesía liberal. En realidad esta situación se venía gestando desde tiempo atrás pero va a desarrollarse plenamente tras los acontecimientos del Sexenio. La causa de este fenómeno debe buscarse en la relevancia social que condiciona la adquisición de uno de estos cargos que, pese a la notoria inversión que ofrecen, permiten destacar preminentemente. Es la forma que intuye esta clase para acercar posturas a la jerarquía eclesiástica y, de paso, gozar del reconocimiento público; esta circunstancia se amplía en el caso de aquellas camarerías que mantienen eventos de carácter públicos como las procesiones que sirven, dicho de forma coloquial, como entretenimiento público. En consecuencia, la respuesta que se busca tras la concesión de una camarería ligada a una cofradía penitencial no es otra que la de ofrecer un buen modelo moral de cara a la jerarquía eclesiástica mientras, por otro lado, recoge la satisfacción del aplauso público.

Con todo, y pese a la presencia aristocrática en el patrocinio de cofradías y demás eventos festivos públicos, la realidad evidencia un panorama de suma penuria donde la falta de medios es endémica. Sin embargo, estas manifestaciones populares constituyen junto al teatro el principal medio lúdico de los habitantes de la ciudad¹⁵⁷; ello redundaba en la presencia masiva de público en los diferentes actos que acoge con entusiasmo a los mismos. El interés poco decidido hacia estas manifestaciones diversas tiene como denominador común el descuido de la vida ciudadana local por cuanto las personas que deben procurar estos entretenimientos se hayan concentrados lejos del espacio regional. En este sentido, la aristocracia murciana sigue pautas adquiridas siglos atrás cuando se impuso el absentismo a favor de la capital del estado; en este sentido, el sustrato económico tradicional es reacio a la ciudad y no plantea inquietudes regionalistas como, por ejemplo, si sucedió en Sevilla con el intento de los Montpensier de generar una corte paralela¹⁵⁸.

¹⁵⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 156 y 157.

¹⁵⁶ Véanse *Diario "La Paz"*, Murcia, lunes 2 de abril de 1866 y miércoles 24 de abril de 1867.

¹⁵⁷ Sobre las manifestaciones escénicas en la Murcia de la segunda mitad del XIX véase BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del Teatro...* (obr.cit.), págs. 224-227.

¹⁵⁸ Sobre la amplia relación de los Duques de Montpensier con las cofradías de la ciudad hispalense ver los trabajos de LÓPEZ BRAVO, C., "La Cofradía de Monserrat reorganizada: 1849-1869" en *Boletín de...* (obr.cit.), nº482, 1999, págs.22-29; y HALDÓN REINA, J.F., "Castillos y leones. La Casa Real de España y su vinculación con la Hermandad de Monserrat" en *Monserrat. Cuatro siglos de devoción en Sevilla*, Sevilla, Hermandad de Monserrat, 2008, págs. 60-68.

Cuando se plantea el sostenimiento económico de los festejos locales, al margen del tema de las cofradías que ocupa este trabajo, la respuesta siempre es asumida por aristócratas de segunda línea presentes en la ciudad y, ante todo, por los burgueses adinerados que buscan un hueco en el ámbito representativo ciudadano. Quizá este rasgo, este interés por ascender en la escala social, favorecerá pronto el desarrollo de los festejos profanos que, en lo sucesivo, arraigarán en Murcia: primeramente los Carnavales que posteriormente se desglosarán en Bando de la Huerta y Entierro de la Sardina. Los interesantes trabajos que sobre éstos ha realizado Pérez Crespo abundan en exponer el sostenimiento de los mismos, asunto que recae primordialmente en el nuevo grupo emergente¹⁵⁹. Así, la situación bien puede acogerse a lo que Rodríguez Llopis ha definido como “*exaltación burguesa*” y que, en definitiva, se verá focalizada en la adquisición de títulos nobiliarios; lo que comporta la adecuación de sus costumbres a las de la aristocracia tradicional¹⁶⁰ incluyendo en éstas el sostenimiento de las camarerías de los *pasos* e imágenes de las cofradías.

Puede entenderse ahora con más precisión las dificultades que esta clase empresarial encuentra dentro del organigrama de las cofradías en las que se mantiene la estructura de antaño; se trata, por tanto, de una cuestión de pervivencia de costumbres arcaicas que no resultan beneficiosas para el desarrollo de la celebración de la Semana Santa. Se trata, como se ha demostrado por parte de Pérez Picazo, de una aristocracia que no valora las cuestiones de la cultura local lo que, inevitablemente, redundará en la dejadez que se aprecia en las propias procesiones; incluso, la propia prensa mantiene cierto recato a la hora de valorar esta falta de interés y no plasmará su descontento hacia este funcionamiento de las cofradías hasta años más tarde.



Fig. 13- Altar en la carrera de la procesión del Corpus Christi, Murcia. Esta celebración aún contó durante los últimos años del XIX con un considerable esplendor.

Ante esta situación, la burguesía parece encontrar incómoda su incorporación a las mismas.

Sólo descuella en estos años la manifestación pública del Corpus Christi que aún prolonga cierto halo del esplendor que revistió durante toda la modernidad; mermado el “*convite oficial*”, que animaba las calles antes del paso del cortejo religioso, bajo el inquisitivo yugo ilustrado la

¹⁵⁹ Figurando en la nómina figuras relacionadas con las propias cofradías penitenciales. En PÉREZ CRESPO, A., *El Entierro de la Sardina y el Bando de la Huerta en el siglo XIX (Una investigación sobre el origen y evolución de las mascaradas murcianas)*, Murcia, Almudí, 1998, págs. 249-257, 310-315

procesión se había limitado a la parte estrictamente sagrada. Así, junto con la magnífica Custodia de Pérez Montalto figuraban en la “*carrera tradicional*” las reliquias de los santos de Cartagena, variando cada año el número de *pasos* con los que las parroquias concurrían a la misma. El interés por esta celebración irá creciendo con rapidez en los años siguientes. De este modo, mientras que en 1859 sólo acompaña la efigie de la Virgen del Rosario de Santo Domingo¹⁶¹, en 1868 se presentan hasta doce *andas* con imágenes de relevante veneración popular y las consabidas anteriores¹⁶². A nivel de la llamada religiosidad tradicional se trata de la manifestación anual más relevante que en aquellos años se celebraba en Murcia; precisamente, se va a asistir en las décadas siguientes al cambio de notoriedad de la misma que irá menguando su protagonismo a favor de la Semana Santa.

Como último elemento con el que cerrar esta visión social en torno a la celebración procesional de la Semana Santa conviene esbozar el papel del incipiente turismo que nace paralelamente a la instalación del tejido ferroviario en el país. Ello lleva al rápido desplazamiento de individuos lo que, obviamente, favorece la llegada de visitantes a estos eventos públicos. La prensa comienza a mostrar interés por reflejar este hecho; en 1859 se recoge como “*La afluencia de forasteros, particularmente de Cartagena, ha sido tanto ó mayor que otros años*”¹⁶³. Si se tiene en cuenta que hasta tres años más tarde, 1862, no se “*incardinó definitivamente a la provincia*” dentro del tejido ferroviario¹⁶⁴, se intuye la apertura de un nuevo panorama en el que estas visitas iban a pasar a constituir un nuevo aliciente para el enriquecimiento y la prosperidad de los murcianos. No cabe duda que este hecho relanza el interés público hacia las manifestaciones genuinas y esplendorosas que se convierten en atractivo para los potenciales visitantes. Esta dimensión resultará fundamental para el desarrollo del elementos lúdico-festivo en las diferentes regiones de España que, a partir de este momento, desbordan el ámbito local y se establecen como focos de atracción turística¹⁶⁵.

¹⁶⁰ RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de...* (obr.cit.), págs. 368-372.

¹⁶¹ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 25 de junio de 1859.

¹⁶² *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de junio de 1868: “...*La procesión llevó un numeroso acompañamiento por las muchas cofradías que concurrieron, tanto es así que más de tres cuartas partes de la carrera se hallaban ocupadas cuando la procesión acaba de salir del templo. Las imágenes iban todas muy bien, sobresaliendo por su adorno la de María Santísima del Amor Hermoso, que se venera en San Agustín. El convite oficial se redujo a parte de la oficialidad residente en esta capital y el cuerpo de bomberos, que acompañaban á su Santo Patrón, conducido en andas por individuos de la guardia municipal..., iban como siempre la urna de las reliquias de los Cuatro Santos..., la imagen de Nuestra Señora del Rosario y la suntuosa Custodia: en el resto de la procesión vimos las efigies de Santa María de la Cabeza, San Isidro, el Santo Angel de la Guarda, San Roque, Nuestra Señora de la Buena Estrella, la Virgen María, que se venera en Santa Eulalia, la del Amor Hermoso que antes hemos citado, y Nuestra Señora del Carmen...*”.

¹⁶³ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 23 de abril de 1859.

¹⁶⁴ RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de...* (obr.cit.), pág. 339.

¹⁶⁵ La presencia del ferrocarril lleva al desarrollo de los elementos festivos para captar la atención ciudadana a nivel nacional. Esto se percibe notoriamente en el caso de las Fallas de Valencia y en la Semana Santa de Zamora. Ambos

El Sexenio como sustrato

El acontecimiento que mejor plasma la inestabilidad socio-política característica del siglo XIX español es, indudablemente, el del llamado “*Sexenio democrático*”. Este importante acontecimiento histórico tiene en la región un carácter muy especial como se vislumbra en los hechos acaecidos a partir de la proclamación del estado federal y la inmediata secesión cantonalista que tuvo en Murcia un episodio significativo. Esta circunstancia, unida a las anteriores sobrevenidas en los años inmediatos, supuso un periodo de particular inestabilidad social que, al igual que había acontecido en otras ocasiones anteriores, generó una cierta violencia anti-eclesiástica en algunos puntos del país y, particularmente, en el occidente andaluz. Pese a la intensidad de los sucesos murcianos, una nota destacada de los mismos fue la ausencia de violencia contra el patrimonio eclesiástico lo que, desde luego, se debió en gran parte al protagonismo del canónigo Jerónimo Torres al frente del progresismo local¹⁶⁶. Por ello, pese a las inevitables tensiones que se produjeron entre el estado y la Iglesia en relación a algunas leyes particulares, el panorama discurre en medio de un clima de tenso respeto no exento de disensiones¹⁶⁷.

Para el tema del presente estudio este periodo de apenas seis años constituye una base fundamental sobre la que se sustenta el futuro próspero de la celebración pública de la Semana Santa murciana. Así, desde estos años hasta el “*fin de siglo*” se inicia un despegue formidable en el que las manifestaciones tradicionales heredadas de la Modernidad se transforman en base al nuevo gusto estético imperante en la época. El carácter moderado del Partido Progresista local que, como se dijo, aparecía liderado por el canónigo Torres, permite la pervivencia de las costumbres religiosas públicas que no se ven afectadas por las ordenanzas estatales. El tamiz efectuado sobre las normativas que llegaban de la capital del estado sirvió para atemperar el efecto revolucionario que, por el contrario, si se hizo visible en otros lugares. Así, frente a la prohibición de procesiones religiosas de Semana Santa en las calles que dicta el Ayuntamiento

eventos son potenciados por sus respectivas corporaciones municipales con esta finalidad. Véase AA.VV., *La festa de les Falles*, Valencia, Generalitat, 1996, págs. 33-45; y FERRERO FERRERO, F., *Guía de la Semana Santa de Zamora*, Zamora, Semuret, 2001, págs. 30 y 31.

¹⁶⁶ Torres figura como uno de los firmantes de la carta dirigida en 1884 a la Cofradía de la Sangre para requerir la presencia del Cristo de la Sangre en las calles con motivo de la epidemia de cólera de ese año. Véase A.A.S., *Solicitud de sacar...* (obr.cit.).

¹⁶⁷ Los particulares de este enfrentamiento Iglesia-estado en el ámbito local han sido recogidos por VILAR, J.B. en *El Sexenio Democrático y el Cantón Murciano (1868-1874)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 171-211.

de Alicante en 1869¹⁶⁸, Murcia mostrará un decidido empeño en desarrollar el esplendor de las mismas¹⁶⁹.

Por el contrario, el ambiente liberal que se respira en Murcia procura el fomento de la opinión pública que se constituye en base fundamental para el desarrollo crítico de las procesiones. Las tertulias y debates de temas alusivos a la Semana Santa comienzan a ser protagonizados por una serie de escritores, periodistas y poetas que ofrecen un caldo de cultivo fundamental para las cuestiones de gusto en relación a estas manifestaciones. Se rompe así el yugo del inmovilismo caracterizado por la presencia monolítica de los poderes aristocráticos y los temas se abren para su discusión; un debate que para nada afecta o menoscaba el respeto por lo religioso. Así, en el mismo 1869 se produce un primer juicio dispar respecto a la música de las procesiones: “*Los coros del Carmen, no han satisfecho: lo contrario con los pocos de la de Jesús*”¹⁷⁰. Se trata de un paso incipiente a favor del discurso liberal en el cual la prensa se constituye en elemento fundamental para dar luz a los temas que, hasta entonces, se quedaban reducidos al ámbito doméstico de las tertulias; en este sentido, las cuestiones estéticas van a comenzar a ser centro de discusiones, hecho que se verá acentuado con el progresivo incremento patrimonial de las procesiones pasionarias en los años siguientes.

El alejamiento que en algunos momentos del Sexenio va a llevar a cabo la antigua aristocracia del plano urbano, en previsión de la hostilidad revolucionaria, lleva a la consolidación de un panorama más aperturista en todos los órdenes. Los hombres que comienzan a destacar dentro de las discusiones políticas son, en no pocos casos, afines y proclives al desarrollo del potencial de la Semana Santa. Además, todos ellos presentan un inusitado interés por los temas locales como demostrarán en el futuro. Esta cuestión es clave por cuanto se revitaliza desde el plano institucional el desarrollo del costumbrismo local en detrimento de la postura poco implicada de los aristócratas. Se trata de la leve aplicación al plano local de las posturas nacionalistas europeas en las que lo murciano reverdece como tema artístico; se estudiará en el caso de la arquitectura de Berenguer y en el particular de los enseres procesionales, pero alcanza los restantes planos de la cultura¹⁷¹.

Precisamente, muchos de los actores políticos del Sexenio conservarán más tarde este gusto por lo popular y costumbrista llegándolo a desarrollar en numerosos escritos. Ello habla de una

¹⁶⁸ *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 19 de marzo de 1869.

¹⁶⁹ En ese mismo año se comenta al respecto de las procesiones que “*Las del Carmen y de Jesús han lucido bien, pues el tiempo, a pesar de lo amenazante que se ha presentado favoreció su salida...*”: *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 27 de marzo de 1869.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

mentalidad arraigada en las clases medias que expresa un profundo sentimiento localista y que convivirá con el desarrollo de las procesiones de Semana Santa. Esta connivencia revela el arraigo de la celebración entre las clases populares y el interés por convertirla en seña identitaria de la ciudad. No conviene alejar esta visión del puro interés mercantil por cuanto generaba beneficios al comercio local a través de la llegada de visitantes; pero no únicamente el ferrocarril cuenta con protagonismo como medio de comunicación. La llegada de noticias tiene el telégrafo como medio por el que hacer llegar realidades lejanas; todo ello se inserta dentro de una toma de conciencia local dentro del panorama internacional.

El esplendor que se quiere desplegar en Murcia no es ajeno a las realidades cotidianas de otros lugares y, ante todo, se ponen las miras en aquellos lugares de referencia; siendo Sevilla, ya entonces, el punto de atención principal en relación a las manifestaciones de la Semana Santa. Durante los años del Sexenio ya se tiene constancia escrita de los fastos que los Montpensier despliegan a favor de las cofradías de la capital andaluza; es bien significativa la cita que se publica en Murcia en 1870: *“El ayuntamiento y vecinos de Sevilla se ocupan con sumo interés en dar todo el realce que de tiempo inmemorial hacen célebres las funciones de Semana Santa en aquella capital. Al efecto se colocará el gran monumento en su iglesia matriz. Hay abierta una suscripción que asciende ya á una suma respetable...”*¹⁷². Esta escueta nota de prensa viene a refrendar una realidad que, lejos de ignorarse, será tomada como referente; no en vano, será frecuente la inserción de este tipo de reseñas al respecto de la celebración pasional hispalense lo que, a modo de propaganda, generará el interés local por conocer otras realidades ajenas a Murcia. De hecho, la salida de murcianos para conocer la Semana Santa sevillana será tan destacada¹⁷³ que dará pie a la publicación en los tablones del Real Casino murciano del precio de los trenes que saldrán para acudir a esta cita religiosa¹⁷⁴. Por tanto, las clases altas y medias de la

¹⁷¹ Temática que encuentra un amplio desarrollo a partir de la riada de Santa Teresa cuya temática será aprovechada, incluso, para el desarrollo de obras teatrales costumbristas: BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del Teatro...* (obr.cit.), págs. 225 y 226.

¹⁷² *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 20 de marzo de 1870.

¹⁷³ Así, al año siguiente se vuelve a abundar en la importancia de la celebración de la Semana Santa en otros lugares del ámbito nacional mostrando, de modo crítico, la falta de interés renovador en Murcia. Así, el *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 9 de abril de 1871, expone:

“Qué diré de nuevo de las procesiones?.

Que la grandeza de Madrid ha trasladado en masa sus penates á Sevilla, por presenciar la feria y las renombradas procesiones; que en la magnífica Cartagena se han celebrado estas con lujo excesivo por su rumbosa aristocracia; que en la industriosa villa de La Unión ha habido procesiones á lo vivo, que...

Pero nada de esto nos importa, aquí...aquí no ha habido nada de nuevo: las procesiones se han verificado poco más ó menos como los años anteriores; las mismas ruidosas convocatorias, con sus bocinas famosas de hoja de lata, los mismos pasos, las mismas flores, las mismas camisas planchadas, los mismos trajes descoloridos y mugrientos...”

¹⁷⁴ *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 31 de marzo de 1874: *“En el Casino están expuestos los anuncios de rebaja de precio para las corridas de toros de Madrid en la próxima pascua y de las fiestas y procesiones de Sevilla”*.

ciudad tienen conciencia de la existencia de grandes celebraciones penitenciales en otros puntos del país y, lejos de acomodarse, procuran alentar el enaltecimiento de las propias.

En suma, el ambiente liberal facilita la inserción de personas adscritas a capas medias dentro del complejo panorama socio-político; así, comienzan a destacar figuras como José Martínez Tornel quien en este periodo democrático se adscribe a las filas de los “*republicanos benévolos*”. En estos años el joven abogado y periodista, apenas cuenta con 28 años, participa en la organización de la Comisión Directiva “*para la Concordia*” dentro del propio partido republicano en 1870; es “*secretario del comité desde septiembre de 1871 hasta junio de 1872 y vuelve a ser ratificado como secretario del comité en junio del mismo año. En 1873, es propuesto como suplente por Murcia, capital, para la asamblea federal de febrero, pero es eliminado en la propuesta definitiva de la Provincia*”. Igualmente, se presenta en repetidas ocasiones tanto a las elecciones provinciales como a las municipales consiguiendo, en estas últimas, su elección como concejal hasta 1873.

Se trata, por tanto, de un personaje de claras tendencias renovadoras y con un pensamiento progresista, que trata de implicarse dentro de la vida política de ámbito local. Durante los años del Sexenio, Martínez Tornel centra su actividad literaria en los temas políticos a través de publicaciones jocosas como “*Perico de los palotes*” y “*El Zorongo*”¹⁷⁵; en ellas no se preludian los caracteres intimistas adscritos al costumbrismo murciano que desarrollará en las décadas siguientes. Por tanto, se trata de un valor de futuro que, en estos años, no se prodiga en exceso en la Semana Santa. Su postura republicana, ocasionalmente adscrita a la llamada variante “*radical*”, no debe entenderse en un sentido extremadamente progresista pues esta faceta quedó en aquellos años relacionada con la variante “*intransigente*” que caracterizó a los seguidores de Antonio Gálvez. Por tanto, pese al marcado carácter “*murcianista*” que marca su trayectoria intelectual no debe vincularse con el federalismo más extremo; tampoco su ideología personal debe encorsetarse en los clichés políticos de entonces pues pese a su beligerancia social no se adscribió a posturas abiertamente anticlericales. Ello redundaba nuevamente en el carácter moderado del republicanismo local que, como se comentó, quedó vinculado a la figura del canónigo Jerónimo Torres¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Al respecto de la trayectoria de José Martínez Tornel durante los años del Sexenio democrático véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), págs. 443-449.

¹⁷⁶ Prueba de este talante véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), págs. 75 y 76: “... *Las repercusiones de este deterioro de las relaciones Iglesia-Estado en el municipio de Murcia fueron mínimas. La enorme influencia política en Murcia y su provincia del jefe del Partido Progresista, el canónigo Gerónimo Torres Casanova, facilitaron que estas medidas se moderaran e incluso no se aplicaran...*”. No obstante, si se aplicaron medidas propias del progresismo como la eliminación de imágenes religiosas de las calles como recoge ESPAÑA TALÓN, M.C., *El Obispo Francisco Landeira. Su vida y su tiempo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1961, págs. 84 y 85.

Pese a no resultar particularmente favorecido dentro de la política local, las ansias de trabajar por su ciudad se materializarán años después cuando, durante la Restauración, se centre en ideologizar a través de la prensa de forma favorable a la mejora ciudadana de la capital. Al tratarse de una persona culta se inscribe en una tendencia que no abandona nunca el deseo de procurar la mejora de la urbe, no sólo en el plano social, sino también en el de la cultura: será en este plano donde Martínez Tornel contribuye eficientemente a la consecución de unas procesiones pasionarias marcadamente esteticistas y dotadas de un componente literario de excepción que genera el caldo de cultivo “semántico” a todo el entramado renovado que ofrecen, en lo material, los cortejos. De ahí que su figura resalte por conciliar un elemento de la esfera popular y tradicional, el contexto procesional, dentro de un espacio refinado e instruido; por ello el periodista, su obra escrita, supone uno de los pilares sobre los que se asienta el presente trabajo estético.

Dentro de la esfera más aperturista de la política local del Sexenio conviene citar a varios personajes que, si bien se vinculan ahora al universo “intransigente” del federalismo (aquella que más abiertamente pugna a favor del cantonalismo), poco después se relacionan con el ambiente de la Semana Santa; se trata de dos integrantes republicanos que, además, pertenecen al mundo artístico.

El más relevante de ellos es el pintor Manuel Sanmiguel François que se presenta como candidato republicano a las elecciones locales de 1873, es decir, en el punto más álgido del Sexenio¹⁷⁷. El artista, por lo demás, ocupará en las décadas siguientes un papel destacado en la realización de gran parte de los telones pintados para la instalación de los fastuosos Monumentos eucarísticos de Jueves Santo por lo que, naturalmente, se integra dentro de la serie de artífices que más contribuye a crear un entorno estético en torno a la celebración de la propia Semana Santa¹⁷⁸.

Menos relieve en lo político tiene el tallista Francisco Valdés Pujalte quien merece ser reseñado al formar parte como “*abanderado del I Batallón*” liderado por el famoso Antonio Gálvez; además, actúa como secretario en el Manifiesto republicano del 14 de Julio de 1874 “*a favor de la insurrección cantonal*”¹⁷⁹. Por tanto, es una persona que forma parte específica de la Historia local; este mérito no se corresponde con su posterior desarrollo en el campo de la talla

¹⁷⁷ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 458.

¹⁷⁸ Véase las referencias que se ofrecen al respecto de esta serie de monumentos conservados entonces en las iglesias murcianas para la reserva eucarística en las páginas siguientes.

¹⁷⁹ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), págs. 462 Y 463.

ornamental para las cofradías puesto que, por ahora, sólo se conoce la factura de un *trono* suyo para la imagen de San Juan perteneciente a la Concordia del Santo Sepulcro¹⁸⁰.

Ambos personajes testimonian la participación de personas de gran diversidad dentro de la constitución de las procesiones de Semana Santa en las décadas últimas del siglo XIX. En cierto modo, este hecho justifica el dinamismo de una celebración que iba a ver desplegados en torno suyo toda una serie de inquietudes que, en el plano político al menos, iban a ser mermadas drásticamente a partir del año 1874. Además, este carácter variopinto es un caldo de cultivo bajo el que se reconstituyen los cortejos y consigue un punto de convergencia hacia una manifestación pública del pueblo murciano; en cierto modo, como elemento cultural la Semana Santa aglutina a personajes de posiciones distintas y pensamientos opuestos.

Ello plantea nuevamente la cuestión, hasta ahora no suscitada en otros trabajos específicos del tema, de la “murcianía” de la representación, es decir, de la aplicación de un criterio regionalista a la hora de concebir la representación pública de los cortejos religiosos. Este hecho ha pasado desapercibido, quizá, por no existir una correspondencia de este impulso con otro genuinamente cultural y haberse dado por supuesto que los regionalismos no tuvieron desarrollo en la región; en efecto, tras el contundente final del episodio cantonal no volvieron a prodigarse las ideas localistas al menos en la esfera política. Sin embargo, el presente trabajo demostrará que estas señas de identidad acabaron cristalizadas en el ámbito lúdico-festivo, teniendo en la celebración de la Semana Santa, y en menor medida en la procesión del Corpus Christi, su más genuina representación.

La propia figura de Pedro Díaz Cassou, integrado durante el Sexenio dentro del Partido Unionista Liberal, refleja perfectamente esta transmisión de los valores autóctonos hacia la manifestación religiosa. Así lo refleja la nómina de publicaciones costumbristas que publica en el fin de siglo y que cuenta con el oportuno ejemplar dedicado a las procesiones pasionarias y que ya se ha venido citando a lo largo de estas páginas. A través de esta serie de trabajos se abarca todo lo que corresponde a la seña de identidad de “lo murciano” donde tienen un lugar destacado desde las manifestaciones populares de la Huerta, su música tradicional y, con carácter propio, la Semana Santa. Naturalmente, este enfoque regional germina en esta serie de trabajos que verán la luz más allá de la propia vida del Sexenio; sin embargo, fue en este momento cuando se pusieron las bases que testimonian esta relación.

A este respecto conviene recordar la figura de Jerónimo Torres quien quiso conciliar, desde su privilegiada posición al frente del Partido Progresista, la actitud oficial con el valor de lo

¹⁸⁰ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 204.

religioso. En este sentido, frente a la postura opuesta del Obispo Landeira el deán de la catedral opuso una estrecha relación entre el Concejo y la iglesia local: fruto de ello consiguió del Cabildo de la Catedral la conmemoración de la Constitución de 1868 o el “*Alzamiento Nacional*” de septiembre del mismo año¹⁸¹. De este modo, pretendió otorgar una cobertura religiosa a los acontecimientos políticos democráticos mostrando, con ello, una estrategia de profundo oportunismo al valorar la necesaria convivencia con los sectores más tradicionales. De hecho, la torre de la Catedral en estas ocasiones ejecutó sendos volteos generales de sus campanas a la par que las correspondientes funciones religiosas se celebraron sin mayor oposición.

Sin embargo, esta afinidad política del deán suscitó recelos de sus compañeros del Cabildo; cuestión que se manifestó en la merma del culto catedralicio que se resentirá de la división interna. De ahí que, junto a la bajada de salarios para los capitulares, la práctica del culto quedó estrechamente limitada en su parte económica. Por ello “...*los actos litúrgicos sufrirán una profunda reducción: el consumo de velas se elimina en las procesiones [del Cabildo] y se disminuye considerablemente en la catedral, así como los hachones, lámparas y palmas; se suprime la utilización de incienso y la asistencia de orquestas, y se elimina la representación de El Lavatorio...*”¹⁸². Todo ello repercute en que pese al carácter favorable del Concejo hacia las manifestaciones tradicionales de la Semana Santa, la realidad ofrezca un panorama de extrema pobreza.

Pese a ello, estas circunstancias no deben explicarse como un “*debilitamiento del fervor religioso*”¹⁸³ puesto que en esos mismos años se desarrollan con considerable esplendor las acostumbradas “*Novenas de los Dolores*” sin que faltara el acompañamiento musical y el engalanamiento de los templos¹⁸⁴. La insistencia en tales relaciones muestra, por el contrario, un espíritu de superación en estos cultos mientras que, incluso, se mantiene la asistencia oficial del

¹⁸¹ A este particular NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), dedica un amplio apartado: págs. 75-86.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 85.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Como se ve en *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 29 de marzo de 1870: “...*NOVENA. Según tenemos entendido este año se están haciendo en San Juan, preparativos en el adorno y demás de la iglesia, con objeto de hacer con más lucimiento la que á Nuestra Señora de los Dolores le dedican sus devotos. La música del Sr. Mirete, y nuestro amigo Don Francisco Padilla, tomarán parte...*”; o martes 19 de marzo de 1872: “*A algunos concurrentes á la novena que se celebra en San Nicolas en recuerdo de los Dolores..., les ha llamado la atención el que verificándose estos actos religiosos con grande ostentación, se tengan olvidados por el inteligente maestro de capilla que dirige la orquesta que asiste a dichas novenas, los Dolores escritos por nuestros amigos Capdecon, Lopez y otros, que tan buen éxito tuvieron al ser estrenados*”.

Concejo en la mayor parte de las funciones religiosas anuales de la Catedral como sucede en 1872 con la dedicada a la Candelaria¹⁸⁵.

En lo que respecta a las procesiones de Semana Santa se aprecia un considerable interés en que la delicada situación económica no afecte a su lucimiento; al efecto, aparecen actos novedosos que evidencian esta puja en el seno de las cofradías. Buena muestra de ello supone la Concordia del Santo Sepulcro integrada por un pujante grupo de comerciantes entre los que destaca la figura de Julio Marín-Baldo Cachiá vinculado a posturas políticas moderadas y que será clave en el proceso de la Restauración Alfonsina en Murcia¹⁸⁶.

Independientemente de este hecho, esta entidad asociacionista vive un momento de particular esplendor evidenciándose en la sofisticada interpretación del *Miserere* del maestro Soriano Fuertes “a toda orquesta” como cierre de su procesión¹⁸⁷, una renovada

aparición en el adorno de sus *pasos*¹⁸⁸, la incorporación de ricos bordados y otros arreglos para la efigie del Titular¹⁸⁹, o el fastuoso estreno del nuevo altar diseñado por Fuentes y Ponte en la iglesia de Santo Domingo para las imágenes de la misma en 1871¹⁹⁰.

Todo ello testimonia el dinamismo que ofrecían ya algunas entidades dedicadas a la promoción del culto público pese a la supuesta hostilidad política en el país, así como la observancia de los ritos tradicionales de la Semana Santa por parte del pueblo. Así, en 1872 se insiste en esta circunstancia al referirse como “*Los templos han estado muy concurridos en los días santos que han pasado, especialmente en la visita de los monumentos, si bien para esta ha sido preferida la*

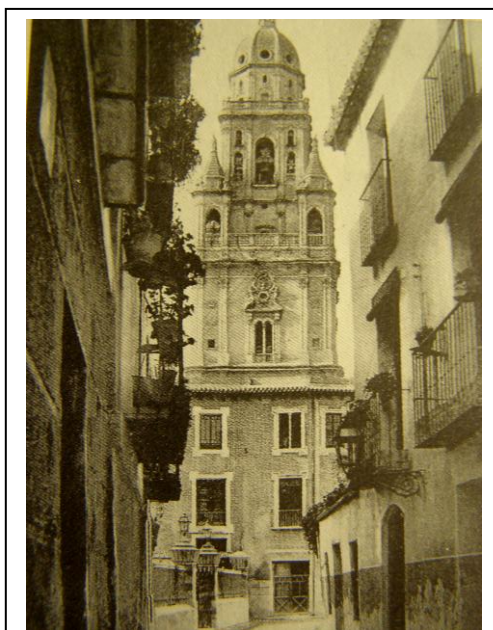


Fig. 14- *Perspectiva de la Torre desde la Calle Fuensanta, Murcia.* En el urbanismo del periodo de *La Restauración* aún quedan rincones de marcada condición estética e incontestable valor histórico-artístico. (Fot. Postales Fergui).

¹⁸⁵ *Diario “La Paz”,* viernes 2 de febrero de 1872.

¹⁸⁶ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 441.

¹⁸⁷ *Diario “La Paz”,* jueves 6 de abril de 1871.

¹⁸⁸ Véase en *Diario “La Paz”,* miércoles 12 de abril de 1871: “...*La procesión del Entierro, aun con mas lujo que los otros años. Las camaristas han hecho, según dicen, grandes gastos para presentar los pasos con la riqueza que se vieron, y del éxito no habrán quedado descontentas. Sin embargo se notaba mas bien riqueza que buen gusto, pues el aglomeramiento de flores y de adornos con tanta simetría colocados, contribuía á confundir el efecto ocultando gran parte de las hermosas efigies...*”.

¹⁸⁹ *Diario “La Paz”,* Murcia, sábado 12 de abril de 1873.

¹⁹⁰ Véase el respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El altar de la Concordia en Santo Domingo” en *La Concordia*, nº7, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2010, págs. 8-12.

noche del jueves”; aspecto que incide, precisamente, en la normalidad ciudadana pues se prodigó la presencia en las calles más allá de la caída del sol¹⁹¹.

La base que muestran los diarios sobre la sucesión de actos en la Semana Santa ofrece ya una clara dicotomía entre las procesiones y la visita a los monumentos. Precisamente en torno a estos dos elementos se va a constituir el núcleo del desarrollo pasionario en las décadas siguientes pues se configuran en reclamos de primer orden para los ciudadanos de Murcia y los propios visitantes. De ahí que vayan a ser cotidianos en adelante las mejoras referidas a estos dos ámbitos en los que, naturalmente, la estética decimonónica se va a desplegar con pujanza.

La única institución que parece atravesar por dificultades para organizarse durante el sexenio es la Congregación de Servitas que pese a celebrar su procesión en 1868 con gran asistencia de fieles¹⁹², se suprime al año siguiente¹⁹³. No será hasta acabado el Sexenio cuando vuelva a recuperarse como refleja la prensa en 1875: “*Anteayer tarde salió de San Bartolomé la procesión que la congregación de servitas de María Santísima de las Angustias ha reanudado en el presente año, llevando gran número de penitentes de ambos sexos...*”¹⁹⁴. La extremada fidelidad de los años de desarrollo revolucionario indican, casi sin ofrecer duda alguna, que los condicionantes socio-políticos estuvieron tras este abandono de la práctica devocional de los Servitas; naturalmente, llama la atención este hecho pues las restantes cofradías continuaron desarrollando su actividad pública a lo largo de todos los años de república y monarquía parlamentaria.

Pese a no incluirse más referencias al respecto el sustrato social que muestra la entidad servita poco tiempo después evidencia una clara filiación aristocrática estando, el efecto, compuesta por las señoras principales de la ciudad. Así, durante la década siguiente la Marquesa de Ordoño ocupará la camarería de la Virgen de las Angustias¹⁹⁵, sustituida en la década de los 90 por Antonia Borja¹⁹⁶, mientras que Teresa Guirao de Revenga ocupará la del *paso* del Ángel ya en 1903¹⁹⁷. Esta ligazón hacia las posiciones más conservadoras, propias de la aristocracia, legitiman la permanencia de estos apellidos ilustres al frente de la Congregación y alumbra su ideología durante los años del Sexenio; de este modo, la afinidad política que mantiene buena parte de la nobleza murciana les lleva a oscilar pronto desde posturas razonablemente centristas,

¹⁹¹ *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 31 de marzo de 1872.

¹⁹² *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 12 de abril de 1868.

¹⁹³ *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 21 de marzo de 1869: “*PROCESION. La que acostumbraba á salir en la tarde de hoy, se ha suprimido por este año...*”.

¹⁹⁴ *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 23 de marzo de 1875.

¹⁹⁵ *Diario de Murcia*, domingo 6 de abril de 1884: “*...Casi todas las flores y demás adornos de paso, son nuevos de este año, y debidos á la camarera de la imagen, que es la Señora Marquesa de Ordoño*”.

¹⁹⁶ Aspecto sobre el que versa DÍAZ CASSOU, P., en *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 107.

¹⁹⁷ *Diario “El Liberal”*, domingo 5 de abril de 1903.

hasta las marcadamente conservadoras. Así, en 1870 comienza a reestructurarse el Partido Carlista que se nutre a base de oligarcas terratenientes; el caso de Antonio Fontes Contreras, marido de la primera camarera de las Angustias arriba reseñada, es significativo pues preside la “*Comisión Interina de la Unión Liberal en noviembre de 1868*” mientras que en “*diciembre de 1873, es el fundador del Partido Alfonsino en Murcia*”¹⁹⁸.

Naturalmente, esta relación de apellidos ilustres nos remite a la Cofradía del Nazareno donde, desde siglos atrás, se había aglutinado parte de la aristocracia murciana. A lo largo del Sexenio, en efecto, la postura de sus miembros ofrece muy poca duda sobre la ideología conservadora de los mismos que, pese a algún devaneo dentro de la Unión Liberal, pronto se centró en la actividad del Partido Carlista. Naturalmente, se trata de un círculo monárquico que verá acentuada su actitud conforme la hacienda progresista aumente sus exigencias económicas sobre sus rentas¹⁹⁹. En estos años la Cofradía de Jesús participa regularmente de las celebraciones públicas de la Semana Santa lo que revela el grado de cohesión de las diferentes facciones ideológicas dentro del movimiento democrático; es cierto que el dinamismo que la entidad muestra no se corresponde con la diligencia ofrecida por el círculo comercial integrado en la Concordia del Santo Sepulcro, pero pese a ello se constata el lucimiento ofrecido por los cofrades en la calle²⁰⁰.

A la hora de resumir, por tanto, el panorama de las cofradías en los días de la Semana Santa celebradas

durante el “Sexenio democrático” puede constatar la regularidad de las procesiones que, excepto los Servitas, cumplen con su preceptivo rito anual. Más relevancia reviste el agrupacionismo en las instituciones religiosas según las afinidades políticas de cada individuo.



Fig. 15-*Custodia del Corpus Christi*. Antonio Pérez de Montalto, 1678. Esta suntuosa pieza salida de talleres toledanos se convirtió en la principal referencia artística para la procesión murciana del Corpus (Fot. Alejandro Romero Cabrera).

¹⁹⁸ Sobre la actividad política del IX Marqués de Ordoño véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 424; además, aquí se reseña su matrimonio con Dolores Alemán Rosique que es la “*Marquesa de Ordoño*” a la que se refiere la prensa en 1884.

¹⁹⁹ Circunstancia que se acrecienta a lo largo del desarrollo del propio Sexenio y el epílogo cantonalista. Véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 311: “*Únicamente, el ramo hacendístico fue afectado por el movimiento cantonal, ...el anticipo del primer trimestre de la contribución territorial de 1873-74 para cubrir gastos de las milicias, prestándose a la petición durante los tres días siguientes. Los principales ciudadanos que anticiparon los fondos fueron los miembros de las dos fracciones de la oligarquía terrateniente (conde de Roche, la testamentaría de marqués de Ordoño, marqués de Fontanar, hermanos Zabálburu, Ángel Guirao, José M^a Esbrí, Pablo y Gerónimo Torres...)...*”.

²⁰⁰ *Diario “La Paz”, Murcia, sábado 27 de marzo de 1869.*

Este alineación se marca en varias direcciones; primeramente, la dicotomía entre los progresistas agrupados en la Preciosísima Sangre (donde se incluye al propio Jerónimo Torres Casanova²⁰¹) y los conservadores en torno a la de Jesús Nazareno.

Más relevante es el círculo de los comerciantes de la ciudad que prefieren un marco cofrade propio que, de hecho, es el más dinámico durante este periodo; así, la Concordia del Santo Sepulcro es la institución que más actividad evidencia desvinculándose de su particular devenir caótico desplegado a lo largo del siglo (que se constata desde la Desamortización de 1836 y su transitar por diversos templos murcianos) y logra asentarse en un templo en el que puede venerar permanentemente a sus Titulares. El caso de esta entidad es bien significativo porque, más allá de opciones políticas de los más adinerados, constituye el núcleo de la burguesía comercial que ya está asentada como clase y que lucha por alcanzar relevancia dentro de las manifestaciones sociales²⁰².

Por tanto, las manifestaciones pasionarias se mantienen constantes a lo largo de este ciclo tan agitado de la vida socio-política española; además, gozan de cierta relevancia como manifestaciones de cultura tradicional que se convierten en *leitmotiv* localista dentro de un panorama abierto a las actitudes federalistas y de exaltación regional.

Finalmente, cabe aludir a la procesión eucarística del Corpus Christi evidentemente vinculada a la organización del Cabildo de la catedral y que tradicionalmente había contado con la participación y ayuda económica del Concejo²⁰³. Frente al esplendor que la misma revistió en 1868 las comprendidas dentro de los años del Sexenio disminuyeron su relevancia; tan sólo a partir de 1872 se profundiza en el deseo de desplegar mayor magnificencia lo que, al efecto, se consiguió: “*La festividad del Corpus ha sido solemnizada e el presente año algo mas que otros años*”. Como dato relevante, la presencia municipal no se reduce con respecto a lo sucedido en periodos inmediatamente anteriores con inclusión de “...*piquete de caballería de Guardia Civil al cual seguía el cuerpo de bomberos...*” así como el acostumbrado “*convite oficial*”; todo ello intercalado entre la presencia de seis *pasos* con imágenes y reliquias que acompañaban a la Custodia de Pérez Montalto. Insistiendo en la connivencia del Ayuntamiento republicano se inserta la presencia del “*estandarte real*”, custodiado y portado por los regidores a modo de

²⁰¹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 127.

²⁰² La relación del comercio urbano de Murcia en la Cofradía de la Soledad arranca en el siglo XVI y se mantiene definida en la misma durante el asentamiento burgués como clase preeminente. Su dinamismo probado durante el “Sexenio democrático” ejemplifica la culminación de su lucha social y desarrollará aún episodios destacables en lo que resta de centuria. Sobre los orígenes de la misma véase LUNA MORENO, L., “Sobre la Historia de la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia (II)” en *La Concordia*, nº2, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2005, págs. 32-38.

²⁰³ Como es posible observar desde sus propios orígenes tal como refiere CAPEL SÁNCHEZ, J.J., *La vida lúdica en la Murcia Bajomedieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2000, págs. 83-128; y RUBIO GARCÍA, L., *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, págs. 23-45.

bandera oficial de Murcia, así como “*La banda municipal y las fuerzas de Galicia y guardia civil que guarnecen esta ciudad...*”²⁰⁴.

Frente a la beligerancia anticlerical expresada en otros lugares la vida religiosa murciana se desarrolla, por consiguiente, con destacada normalidad y con la participación oficial de los poderes públicos. En todo ello prevalece el deseo de contar con manifestaciones atractivas capaces de generar riqueza a través del turismo pero, también, idóneas para generar unidad del pueblo en torno a sus raíces culturales. Este sentimiento se vislumbra en las diferentes capas sociales que, ya de forma activa o pasiva, participan de la gran celebración colectiva. Entre ellos va a proliferar la idea de trabajar por la necesaria mejora del patrimonio heredado que en ellas se ostenta de modo que puedan exhibirlo “*con la mayor ostentación posible*”²⁰⁵. Así, este deseo generará un impulso que se materializará destacadamente en las décadas siguientes, ya dentro de una dinámica socio-política distinta integrada dentro del periodo de *La Restauración*.

Los protagonistas de la nueva configuración estética durante la Restauración Alfonsina.

El cambio de sistema político español hubo de imponerse en no pocos casos por la fuerza de las armas; el caso más significativo fue, naturalmente, el de Cartagena cuya ciudad se acuarteló y pugnó por mantener el orden federal. La situación en Murcia fue bien diferente pues la ciudad se abandonó incruentamente ante el avance del ejército monárquico. En esta circunstancia prevalece el sentido común de sus gobernantes que la abandonan, tratando de evitar así el derramamiento de sangre y la destrucción patrimonial²⁰⁶. Ante el abandono progresista del poder, el cada vez más influyente Partido Carlista y, ante todo, los políticos afines al orden monárquico se hacen cargo de la situación y reorganización a falta de recibir las oportunas instrucciones desde Madrid. Así, en apenas unas horas uno de los baluartes de la política liberal y progresista española, Murcia, vuelve a manos de la oligarquía que, ocupando de nuevo el poder, se garantiza la vuelta de la tranquilidad social de cara a defender sus intereses.

Pese al giro conservador por el que opta toda la política nacional, en las décadas siguientes pueden apreciarse indudables cambios en la sociedad que, pese a la Restauración borbónica en la

²⁰⁴ Sobre el espléndido desarrollo de esta procesión del Corpus Christi acaecida en pleno periodo de la I República española véase *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 1 de junio de 1872; aquí se relacionan los *pasos* que participaron en la procesión: San Patricio, el Ángel de la Guarda de San Nicolás, la Virgen del Amor Hermoso de San Agustín, Nuestra Señora del Carmen de su propio templo, Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo, las reliquias de los Cuatro Santos y el Santísimo.

²⁰⁵ Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 5 de abril de 1870: “... *Las procesiones de Semana Santa y demás cultos de la misma se celebrarán con la mayor ostentación posible*”.

²⁰⁶ Sobre el final del episodio cantonal en la ciudad de Murcia ver PÉREZ PICAZO, M.T., “Historia... (obr.cit.), págs. 104 y 105; y PUIG CAMPILLO, A., *El cantón murciano*, Murcia, Editora regional, 1986, pág. 129.

figura del joven Alfonso XII, gana en libertades políticas e ideológicas. Ello permite en Murcia una rápida reinserción de los políticos de las filas republicanas dentro de la vida social del municipio; la intelectualidad hereda del Sexenio la tertulia como medio para la discusión sobre las más diversas materias agrupándose en los elitistas casinos y liceos o en las más modestas cafeterías y barberías. Estas instituciones improvisadas garantizan la permanencia del debate público que, como se verá, afecta notoriamente a la configuración de las cofradías. De ahí que se pase de un periodo en el que las noticias acerca de la Semana Santa no aparecen indicadas en los diarios a una auténtica edad dorada de la literatura procesional; se trata, más que de la edición de obras específicas, de la inclusión constante del debate sobre la Semana Santa en los medios escritos e, incluso, de evocaciones poéticas de gran refinamiento, alguna de las cuales constan en apartados tratados con anterioridad.

Las afinidades ideológicas acaban acaparando los núcleos de los cofrades que, olvidando su participación en los temas ciudadanos durante el Sexenio, ponen sus miras en el desarrollo social de las instituciones religiosas. Se mencionaron anteriormente algunas de estas tertulias; la más genuina de todas ellas quizá sea la constituida extraoficialmente en una ferretería de la Calle Madre de Dios que adquiere tal relevancia como para ser recordada y homenajeadada en la prensa décadas más tarde. Aquí se agrupan miembros progresistas adscritos, en un primer momento, a la Cofradía de la Preciosísima Sangre²⁰⁷. Es curioso que van a tener especial incidencia en el devenir de la misma durante el periodo de transición acaecido entre el fallecimiento de Fernando Díaz de Mendoza y Valcárcel (aristócrata Conde Balazote, entre otros títulos) y la toma del control por parte del industrial Joaquín García y García. Es decir, sostienen la Cofradía en el interregno comprendido desde el sostenimiento aristocrático hasta el advenimiento de una burguesía liberal; en definitiva, el sistema jerárquico de la institución penitencial no llega a variar pese a su apariencia democrática ocultando el predominio hegemónico y personalista de los citados individuos. Díaz Cassou llega a ironizar sobre este asunto recogiendo la constante alternancia de reglamentos y constituciones en el seno de la Preciosísima Sangre: *“plurimae leges, corruptissima republica”*²⁰⁸.

²⁰⁷ Como lo serán más tarde de la Cofradía del Perdón de la que, muchos de ellos, serán miembros fundadores en 1896. En *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 5 de abril de 1928: *“... si de un año para otro se preocupaban a diario de su Procesión de la Preciosísima Sangre, cuando llegaba la Cuaresma, y a medida que avanzaba, crecían en entusiasmo y en concurso de aquellas célebres sesiones permanentes, que se tenían en el extinguido establecimiento de Ferretería de la calle de Madre de Dios, propiedad del Sr. Campillo, donde se fraguaron, después de acaloradas controversias unas veces y de atronadores y unánimes aplausos otras, proyectos, reformas e innovaciones costosas, que al llevarlos a la práctica cosecharon la ovación popular y la admiración de las multitudes que contemplaban el paso de la Procesión de los Colorados.*

Al correr los años, parte de estos importantes elementos se segregaron de la Cofradía de la Preciosísima Sangre y fundaron la que conocemos del Perdón...”

²⁰⁸ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 125.

En realidad se trata de un sistema presidencialista que evita la completa democratización de las cofradías, aspecto consustancial a todas ellas, y que establece un sistema censitario en que sólo los mayordomos que acceden a tal rango, generalmente por tener dinero con el que financiar el mismo, tienen derecho a voz y voto. De manera que los restantes nazarenos de las procesiones, penitentes y estantes, no pertenecen a la institución y tan sólo participan en su procesión. Realmente, se trata de una pervivencia de las cofradías aristocráticas de la modernidad que dificulta enormemente la inserción de las clases sociales menos favorecidas en la dirección de las cofradías. De hecho, buena parte de los escritores que tratan el tema en la prensa serán vetados en la dirección de las mismas y, como sucede en el caso del propio Martínez Tornel, rara vez podrán hacer otra cosa sino escribir sobre las procesiones.

El caso de los amigos de la “*Ferretería de Madre de Dios*”²⁰⁹ se inscribe en esta pugna de poderes ocupando un escalón intermedio-alto y pudiendo llevar a la práctica sus pensamientos en la Sangre durante un breve espacio de tiempo. La posición social de los mismos es muy diversa pues figuran desde el sacerdote Antonio Vidal, los industriales Joaquín García y García, José María Ruíz Funes, Antonio Dubois, el comerciante minorista Antonio Campillo (propietario del citado centro de reunión del grupo) y otros. Naturalmente, todos ellos pueden relacionarse con la burguesía y su acción colegiada se inscribe dentro del deseo de afianzarse grupalmente al frente de la Cofradía de la Sangre.

Aunque ningún dato lo acredite bien pudieron entrar en la institución durante el Sexenio aprovechando el protagonismo de Jerónimo Torres o bien en los años inmediatamente siguientes. Una vez alcanzada esta meta triunfa entre ellos el citado Joaquín García y García que, presumiblemente, aprovecha sus medios económicos para asumir varias camarerías del Miércoles Santo desplazando progresivamente a sus compañeros; además, hace valer en esta decisión una herencia familiar que le ligaba a la camarería de la imagen del Santísimo Cristo de la Sangre y que evoca un parentesco nobiliario con la familia Plana de Riquelme²¹⁰.

Así, de todos los nombres anteriormente citados, a los que hay que añadir las figuras de Santiago López Chacón y Joaquín González, no queda en la renovada directiva de 1897 más que Ruíz Funes y el propio García²¹¹. Para entonces ya han vislumbrado las dificultades para actuar frente al predominio de este último quien se constituye en “*alma mater*” y artífice de la institución así como de gran parte de su renovación estética. Permanecen dentro de la Sangre en estos años algunos mayordomos históricos de los periodos anteriores y que tienen en Antonio

²⁰⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 5 de abril de 1928.

²¹⁰ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 256.

²¹¹ *Ibidem*, pág. 128.

Saénz de Tejada la imagen del propio cambio de signo de la institución al tratarse de un adinerado rentista que, a lo largo del Sexenio, había figurado entre los grandes propietarios de Murcia²¹². Sin embargo, el discurrir de la entidad marchará paralelo en adelante a la fortuna de García quien, al margen de acaparar las camarerías más representativas, aprovechará su relevancia social para convertirse en presidente del Real Casino y, a nivel nacional, en Diputado del partido liderado por Sagasta²¹³.

Frente a estas evidentes aspiraciones socio-políticas el resto del grupo mantiene constantes las inquietudes cofrades y, una vez escindidos de la Sangre, conformarán en 1896 el núcleo constitutivo de la Cofradía del Perdón. Es en esta entidad donde se presenta el particular repertorio estético del grupo que aportan un alto grado de novedades formales que son analizadas en otro apartado; ahora interesa reseñar que sus postulados son opuestos a los mantenidos por la Sangre donde García y García apuesta por un esteticismo más ligado al tradicional discurrir de la procesiones murcianas: aspecto que Díaz Cassou describe como “*espléndido en cuanto hace, y que á todo imprime un sello inequívoco de su natural distinción y buen gusto*”²¹⁴. Esta dicotomía de gusto expresa el diferente sesgo de la opinión liberal en torno al particular de las procesiones de Semana Santa; así se expresa también la libertad de opinión instaurada durante los años del Sexenio y que permiten abordar un debate de múltiples matices.

La ruptura del monolitismo anterior, que se atribuyó al carácter conservador de la vieja aristocracia y aún al carácter religioso de la celebración pasional, se vislumbra con un carácter más polémico en aquellos círculos de opinión que entran en conflicto directo con los herederos de aquella tendencia conservadora. Este caso se revela particularmente interesante en la figura destacada de José Martínez Tornel y su grupo que constituyen un frente para tratar de reorganizar desde fuera la Cofradía de Jesús Nazareno, y aún para tratar de dinamizar su presencia en la ciudad. Sin embargo, estos hechos muestran la oposición radical en círculos tan opuestos como el conservador, ligado al carlismo durante el Sexenio, y el progresista que hasta poco tiempo antes había militado políticamente en las distintas filas republicanas. Parece obvio que esta pertenencia a círculos políticos opuestos determina el desencuentro permanente entre Martínez Tornel y la Cofradía del Nazareno pues, bajo la óptica presente, las observaciones del periodista resultan razonables y se ofrecen bajo un destacado espíritu de colaboración.

²¹² NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 255.

²¹³ A.S.E., *Expediente personal del Senador D. Joaquín García y García, por la provincia de Murcia*. HIS-0179-07. El citado mayordomo y dirigente de la Cofradía de la Sangre figura como senador en seis legislaturas desde 1903 a 1920 en que fallece.

²¹⁴ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 128.

A través de uno de estos desencuentros se da a conocer a la opinión pública la existencia del citado grupo pues, en una fecha no determinada, presentan a “*los nazarenos*” la idea de constituir una Hermandad devocional para la efigie de la Dolorosa de esta cofradía. Este argumento que no resulta admisible para los cofrades aristócratas, le sirve al presidente de la cofradía, Luis Sandoval Mena, como pretexto contra Martínez Tornel en 1891 para evitar llevar el *paso* de la Cena a la procesión del Corpus Christi (cuya comisión encargada estaba presidida por el periodista). En este gesto, que se expresa públicamente a través de la prensa, se representa esta pugna frente al inmovilismo jerárquico que llevan a cabo los señores Sánchez Madrigal, Guirao, Maestre y el propio Martínez Tornel. Se trata de personas, al menos algunas de ellas acomodadas, que pretenden influir y organizar las procesiones de modo diferente al heredado.

La postura de ofrecer una hermandad autónoma dentro de la Cofradía de Jesús para la Dolorosa presenta una gran precocidad dentro del panorama religioso nacional pues, en efecto, constituye un antecedente de lo que, ya en los años 20 de la siguiente centuria, acaecerá en las procesiones cartageneras²¹⁵. Este frustrado intento impide la “modernización” de la procesión de Jesús y aún del organigrama constitutivo de las propias cofradías; impide la entrada de personas ajenas a la institución de forma que se tiende a reivindicar los privilegios del pasado dentro de una entidad endogámica. Así, la renovación estética que se llevará a cabo también en Jesús obedecerá casi en exclusiva a la personalidad del mayordomo Enrique Fuster, Conde de Roche, que rompe con cierto inmovilismo endémico en la Cofradía, pese a prorrogar el funcionamiento estamental propio de la modernidad.

Se constatan, por tanto, diferentes modos de abordar la organización de las procesiones: aquellos aferrados a la costumbre que determinan la presencia de personas adineradas que gestionen el sostenimiento de los costes materiales de la procesión, otros idealistas que, lamentablemente, no pasan de la utopía. Estas apuestas muestran un panorama muy diverso en lo ideológico y que es fruto de la época. Las diferencias se enmascaran cortésmente dentro de una diplomacia social que es característica de la educación burguesa de inspiración victoriana: estas maneras se consideraban dentro de los cánones del buen gusto de la época y contribuyen a la retórica literaria almibarada que ofrecen las discusiones. En contadas ocasiones, como sucede en el caso expuesto antes, se airean estas cuestiones más allá del ámbito privado de las juntas directivas de las cofradías.

²¹⁵ ALCARAZ PERAGÓN, A., *Marrajos de la Agonía. Setenta y cinco años en Viernes Santo*, Cartagena, Ayuntamiento, 2006, pág. 16: “*En 1925..., brindará a toda la Semana Santa cartagenera la solución a este problema, sentando las bases de un modelo organizativo que aún perdura, con la fundación de la subcofradía o agrupación del Santo Sepulcro...*”.

El plano de la religiosidad local presenta, en consecuencia, un dinamismo sin parangón en todo el siglo XIX que vive un auténtico resurgir. En lo que concierne a la Semana Santa se abordará más adelante, pero es conveniente recordar otras manifestaciones similares que florecen. Entre ellas hay que destacar el desarrollo de la liturgia de los cultos en el interior de las Iglesias, que queda reflejado en otros apartados posteriores, así como en las manifestaciones externas: procesiones letíficas y sacramentales van a protagonizar el periodo. Si bien muchas de ellas perduran de épocas pasadas ahora se revitalizan a la par que las cofradías de Semana Santa. De ahí que se pueda hablar de una “restauración” que más allá de lo político afecta a la religiosidad y a sus manifestaciones más tradicionales. Tal preponderancia contrasta con los rigores impuestos en épocas pasadas y el esplendor que, por ejemplo, se palpa en la profusión de cera en altares y *pasos* procesionales, puede entenderse como una lógica reacción frente a la reducción del consumo de velas durante el Cantón: por ejemplo, en 1873 los “*gastos de mantenimiento*” de la Catedral habían sido anulados²¹⁶.

Este aumento palpable en la práctica religiosa puede entenderse también como una consecuencia de los decretos del Concilio Vaticano I, celebrado entre 1869 y 1870, mientras la ciudad aparecía inmersa en la propia inestabilidad política del país. El carácter conservador de estas corrientes ultramontanas pudieron reverdecer las prácticas de antaño cuando, en el interior de los templos, se levantaba un lujoso arte “*efímero*” para magnificar el propio despliegue de la liturgia: estas prácticas se despliegan durante la Restauración como un renacimiento de la fe que se muestra nuevamente triunfante tras el final revolucionario.

Siguiendo la estadística *sui generis* recogida por Fuentes y Ponte a lo largo de su *España mariana*, en la Murcia de *La Restauración* (alrededor de 1880) puede hablarse de la existencia de alrededor de 64 cofradías de las cuales tan sólo la Congregación de Servitas, la Cofradía de la Preciosísima Sangre, la de Jesús y la Concordia del Santo Sepulcro son penitenciales. Conviene recordar, además, que están aún por fundar las del Perdón y el Resucitado que no lo harán hasta 1896 y 1911, respectivamente.

Si se observa la nómina de cofrades, son las de “gloria” y las sacramentales las más numerosas. En la Parroquia de San Miguel, por ejemplo, hay cuatro cofradías inscritas (tan sólo una de ellas fundada en el siglo XIX, las demás anteriores) de las cuales la del Santísimo Sacramento cuenta con 250 cofrades mientras que la de las Siervas de María Inmaculada tiene 322 personas inscritas; la de los Dolores y Santos Pasos consta de 123 asociados y la mariana del Rosario y Patrocinio se considera extinguida.

²¹⁶ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 83.

El caso del templo desamortizado de La Merced presenta cifras superiores pues en él residen cinco cofradías. Las más numerosas son las marianas: con 518 cofrades la de Nuestra Señora de la Merced²¹⁷ y 514 la de las Hijas y Siervas de María; por debajo de ellas se encuentra la Asociación de San Luis Gonzaga con 258 cofrades y la del Sacramento con 184 cofrades. Como en el caso anterior, hay una extinguida, la de Nuestra Señora de los Remedios, que desapareció durante la Desamortización.

De entre los restantes templos se repiten más o menos los parámetros siendo las más numerosas en número la de las Hijas de María de San Antolín, 614 cofrades, la Archicofradía del Amor Hermoso de San Agustín con otros 600²¹⁸, la de Nuestra Señora del Dulce Nombre de Santa Eulalia con 518²¹⁹, la Archicofradía de la Trinidad de San Juan Bautista con 560, o las Hijas y Siervas de María de la feligresía del Carmen con 500 miembros. Son los ejemplos más significativos pero escasean las asociaciones y cofradías por debajo del centenar de integrantes lo cual puede hacer una idea de lo elevado de la práctica de la religiosidad en lo que respecta únicamente a las cofradías.

Sin duda, entre ellas las de penitencia destacan por su escaso número de miembros pues los mayordomos siguen prefiriendo el exclusivismo como seña de identidad de las mismas. Si consideramos el caso de la cofradía de tinte más liberal, la de la Preciosísima Sangre, Fuentes y Ponte indica que: *“la constituyen actualmente 48 cofrades de tarja que pagan mensualmente cada uno medio real, 40 mayordomos los cuales abonan personalmente 20 reales de entrada y 6 reales mensualmente, y 60 estantes ó cofrades que llevan los pasos en la procesión que á más de costearse sus trajes de Nazareno pagan 4 reales al año”*²²⁰. Lo que evidencia la presencia de alrededor de 150 cofrades número, como está claro, sensiblemente inferior a las entidades anteriores; ello viene a poner sobre la mesa el fuerte influjo popular del que gozan las restantes cofradías lo que extiende el ámbito de participación de éstas a lo largo de todo el año.

En lo referido al número de *nazarenos* que participan en las procesiones, en 1901 forman con cruces y cirios en la de Nuestro Padre Jesús Nazareno hasta un total de *“trescientos cuatro”*²²¹. Para este último particular la Cofradía de Jesús Nazareno cuenta con *“setecientos trajes y*

²¹⁷ Con procesión y festejos a finales del mes de septiembre; en el cortejo público figura, además, acompañada la imagen Titular de las Mercedes por *“...las efigies de la Beata Mariana de Jesús, San Pedro Nolasco y el Niño...”*. Véase *Diario de Murcia*, miércoles 26 de septiembre de 1888.

²¹⁸ Cuyas fiestas y procesiones se celebraban durante la Primavera como se lee, por ejemplo, en *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 30 de mayo de 1875: *“Mañana á las cinco y media de la tarde saldrá del templo de San Agustín en solemne procesión, y colocada en un magnífico carro triunfal, la soberana imagen de la Virgen del Amor Hermoso,...”*.

²¹⁹ Que tenía sus funciones religiosas en febrero con procesión el día de la Candelaria que constituye, aún hoy, el núcleo de las populares fiestas del Barrio de Santa Eulalia: *Diario de Murcia*, viernes 1 de enero de 1889.

²²⁰ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. V, pág. 33.

²²¹ *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

cruces” que entrega a los devotos a cambio de un alquiler²²². Se trata, en ambos casos, de efectivos externos que participan oficialmente únicamente en los cortejos como penitentes constituyendo así el cuerpo esencial de los mismos. Por tanto, este número tan sólo incide en la práctica procesional siendo los cofrades de las penitenciales tan sólo unos pocos individuos en proporción con los inscritos en las relevantes corporaciones dedicadas al culto mariano o sacramental.

En otros apartados que vienen a continuación se reflejará la vitalidad de estas entidades que, como las sacramentales o las dedicadas a los Dolores de la Virgen (que se entienden en la época más allá de su origen pasionario), contribuirán a engrandecer el panorama de la religiosidad local. Naturalmente, dentro de las primeras el ejercicio más relevante será el del sostenimiento de las procesiones dedicadas al Santísimo que se desarrollan a lo largo del ciclo litúrgico ordinario. Algunas de ellas, como las celebradas en las parroquias de San Juan Bautista²²³ y San Miguel revelan la audacia de las mismas y su capacidad organizativa lo que, sin duda, las pone al frente de este tipo de culto externo. Así, durante estas últimas décadas del siglo se desarrollarán gran número de procesiones del Corpus Christi que emulan la pompa desplegada en la propia de la Catedral; todo ello, exceptuando las salidas ordinarias denominadas *Minervas* y aquellas otras ofrecidas para la participación doméstica de los feligreses impedidos²²⁴.

La *mímesis* de la procesión sacramental catedralicia resulta obvia dada la tradicional trayectoria de la misma a lo largo de la Historia; pese a la pérdida de aquellos elementos característicos del “*convite cívico*” durante los siglos anteriores la fórmula externa se plasmará en la entusiasta participación de cofradías (muchas de ellas portando a sus titulares en la procesión), bandas de música, erección de altares, iluminación de la torre de la Catedral²²⁵ y el acostumbrado entoldado de la carrera²²⁶..., a los que se suma eventualmente una cabalgata pintoresca con personajes vestidos al modo costumbrista huertano. Al margen de ello, y en la propia víspera de la procesión, se despliega todo un abanico de actos cívicos en los que destacan los conciertos de bandas de música y, ante todo, la “*feria*” levantada en el Arenal.

²²² FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. I, pág. 142.

²²³ La procesión organizada por la Cofradía Sacramental de San Juan Bautista se desarrolla en estas décadas con gran esplendor por la participación en ella de las diversas instituciones religiosas inscritas en el templo. Así, la del año 1889 presenta, incluso, más “*pasos*” que la propia de la Catedral pues figuran, al margen del “*magnífico carro del Sacramento*”, las imágenes de “*Santa María de la Cabeza, San Isidro, Nuestra Señora del Carmen, la Purísima, la Virgen de la Buena Estrella, [y] San Juan...*”: *Diario de Murcia*, sábado 22 de junio de 1889.

²²⁴ Una visión poética de la procesión del “*viático*” de la Cofradía sacramental de San Nicolás se ofrece en *Diario de Murcia*, jueves 4 de junio de 1885.

²²⁵ Sobre estos particulares véanse, por ejemplo, los ejemplares del *Diario “La Paz”*, Murcia, de los días miércoles 19 y jueves 20 de junio de 1878.

²²⁶ Costumbre medieval que se continúa verificando irregularmente a lo largo del siglo XIX. Véase *Diario de Murcia*, lunes 1 de junio de 1896.

La cristalización de todos estos elementos, que se unen a la habitual pompa catedralicia, muestra el epílogo de una celebración que no logrará superar, con este grado de esplendidez, la barrera del nuevo siglo XX. Pese a ello, el desarrollo de estas décadas finales habla de una celebración recuperada que, a base de acumular esfuerzos ciudadanos de diversa índole, se convierte en paradigma de la ciudad; por no decir en un sentido más amplio, en fiesta principal de Murcia²²⁷. El protagonismo de esta recuperación y auge recae, en gran parte, sobre la figura del “murcianista” Martínez Tornel que dirigirá durante años la comisión encargada de estos festejos cívico-religiosos²²⁸ y aún criticará con dureza a partir de 1900 las restricciones eclesiásticas sobre la misma: que derivarán en el paulatino debilitamiento del Corpus Christi como celebración preeminente.

En efecto, la causa del declive no responde a elementos locales que, sin duda, también pudo haberlos; ante todo, deriva de las reformas litúrgicas iniciadas por Pío X para tratar de controlar ciertos excesos de la vida eclesiástica. Sin embargo, lejos de incidir sobre la reforma de los clérigos y la depuración de la liturgia eucarística, como era su objetivo, acabó centrándose en el plano local en la supresión de aquellos elementos populares. El propio Martínez Tornel avisó sobre la particular importancia de la presencia de imágenes sagradas acompañando a la Custodia en la procesión pues constituía, en suma, el elemento que polarizaba a la población en segmentos sociales aún representativos (los barrios en torno a sus parroquias) integrándolos, a su vez, dentro de la dinámica de ciudadana por excelencia: la ciudad, su centro urbano y la Catedral,

²²⁷ Como se evidencia aún en 1901. Así en *Diario de Murcia*, del miércoles 5 de junio de dicho año puede leerse: “*Ha decaído, en todo lo oficial, el entusiasmo por esta procesión; pero en el pueblo no ha decaído el fervor, ni la alegría, que produce esta fiesta...*”.

²²⁸ La recuperación de esta celebración del Corpus Christi se gesta en los años 1879 y 1880 a partir de unas críticas periodísticas destinadas a las distintas entidades involucradas en su organización. Así, en *Diario de Murcia*, viernes 13 de junio de 1879, se llama la atención sobre “*la frialdad que para todos estos actos tienen las hermandades, cofradías y el público en general*”. En el mismo diario, pero con fecha de sábado 29 de mayo de 1880 se dice que “*La procesión del Corpus ha dejado este año mucho que desear en orden y concurrencia. A la mayoría de las gentes piadosas repugna que un año y otro venga sucediendo esto, y es casi opinión general, que dicha procesión debía concretarse á los claustros de la iglesia, ó cuando mas á los alrededores del templo, puesto que se ve que es imposible levantarla al antiguo esplendor*”. En el respectivo número del miércoles 15 de junio de 1881 se dice que “*Para la procesión del Corpus solo se pondrán tres altares...*” mientras que el sábado 18 del mismo mes se redunda en el hecho de que “*La procesión del Corpus de este año ha sido modesta por todos los conceptos...*”. Incidiendo en esta tónica se añaden, incluso, notas irónicas como la registrada en *Diario de Murcia*, del domingo 4 de junio de 1882 se anuncia que “*...se están haciendo preparativos para que la procesión del Corpus salga como todos los años. Para que salga como todos los años es menester hacer poco*” y, en consecuencia, así se percibe el sábado 10 de junio del mismo cuando se sintetiza todo el comentario en dos escuetas frases del redactor del periódico: “*La Procesión. Fue pobre, pero honrada*”. Para Martínez Tornel la base de esta “*honradez*” descansa en la presencia de imágenes que llegan a la ciudad, incluso, desde una pedanía local denominada como “*el Obispo*”. De modo comienza hacerse viable un cambio de tendencia que se asocia, incluso, a un tema de etiqueta: “*...iban 20 fraques y 670 chaquetas acompañando al Santísimo*”.

como eje gravitatorio de la misma²²⁹. Eliminada esta presencia de efigies religiosas significativas, la celebración se desmoronó con una rapidez pasmosa hasta convertirse en “*una simple Minerva*”²³⁰.

Para cerrar este episodio dorado de los festejos religiosos murcianos hay que significar el protagonismo iconográfico que, aunque originado en el siglo XVII en torno a los gremios, alcanza a fines del XIX una importancia primordial. El número de *pasos* en la procesión del Corpus Christi así lo revela: frente a los cinco “*pasos*” que en 1882 acompañan al Santísimo²³¹, los dos de 1888²³² y los ocho de 1894²³³, en 1891 salieron hasta dieciséis²³⁴. La relevancia de alguna de ellas hace pensar que, incluso, el propio Cabildo Catedral tomó conciencia de la importancia de las mismas para garantizar la participación masiva en la procesión; así, en 1898 participa de forma extraordinaria la Patrona de la ciudad, Nuestra Señora de la Fuensanta, precediendo al carro de la Custodia²³⁵.

El periodista insiste en la crítica situación de esta procesión a la que se acude de forma forzada en oposición a las de Semana Santa: “*Sucedee en esta procesion lo contrario que en las de Miércoles Santo y Viernes Santo. En estas todos los que salen ván realizando un acto religioso, cumpliendo una devocion ó una promesa; mientras que en la del Corpus la mayoría ván á la fuerza de oficios y súplicas, ó conminaciones...*”²³⁶. A esta situación se acaba uniendo, en poco tiempo, la frustración local que se acentúa en todas las manifestaciones tradicionales de principios de la centuria; planea sobre la sociedad murciana de entonces el fantasma de las consecuencias humanas de la Guerra de Cuba cuyo efecto deja mermado el entorno rural de la ciudad. En estas circunstancias, a la que se suma la decisión de eliminar la participación de las imágenes, sólo la nostalgia es capaz de aflorar en esta situación: fruto de ello son las lecturas

²²⁹ Sobre la representatividad de los barrios en las celebraciones del Corpus Christi dentro del ámbito hispánico véase URBANO, H., “El Corpus Christi del Cuzco (Perú) o la sociedad cuzqueña como espectáculo” en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 325-340.

²³⁰ *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 31 de mayo de 1907: “*La procesión de ayer resultó igual que las de los últimos años. Desde que se le han quitado á esa procesión las imágenes de Virgenes y Santos, ha perdido su carácter popular. Hoy no es más que una Minerva, porque, según dicen, el ritual no permite otra cosa*”. Se advierte cierta ironía en este comentario referido a los usos admitidos por la liturgia puesto que, como bien sabía el propio Martínez Tornel, hacía tiempo (dos décadas al menos) que se auspiciaba una procesión sin imágenes y restringida al único concurso de la custodia. Al menos eso se desprende de la referencia presente en *Diario de Murcia*, sábado 25 de mayo de 1880: “*La procesión del Corpus ha dejado este año mucho que desear en orden y concurrencia. A la mayoría de las gentes piadosas repugna que un año y otro venga sucediendo esto, y es casi opinión general, que dicha procesión debía concretarse á los claustros de la iglesia, ó cuando mas á los alrededores del templo, puesto que se ve que es imposible levantarla al antiguo esplendor*”.

²³¹ *Diario de Murcia*, sábado 10 de junio de 1882.

²³² *Diario de Murcia*, sábado 2 de junio de 1888.

²³³ *Diario de Murcia*, sábado 26 de mayo de 1894.

²³⁴ *Diario de Murcia*, sábado 30 de mayo de 1891.

²³⁵ *Diario de Murcia*, viernes 10 de junio de 1898.

²³⁶ *Diario de Murcia*, sábado 3 de junio de 1893.

historicistas que rescatan el esplendor del Corpus Christi barroco por parte de José Frutos Baeza²³⁷. La decadencia de esta celebración festiva es palpable para los propios contemporáneos que interpretan la situación, entre otras, a partir de la ausencia de efigies en las calles murcianas: “La procesión de ayer resultó igual que las de los últimos años. Desde que se le han quitado á esa procesión las imágenes de Vírgenes y Santos, ha perdido su carácter popular. Hoy no es más que una Minerva, porque, según dicen, el ritual no permite otra cosa”²³⁸.

En esta circunstancia se inscribe una postura de la jerarquía eclesiástica determinante; lejos quedaban ya los años del deán Torres y su decidido ímpetu hacia las manifestaciones religiosas tradicionales. Este giro es paulatino y se inició tras la finalización del Sexenio con la depuración de los eclesiásticos inscritos en el progresismo y el dominio conservador del clero de la Catedral²³⁹. La postura, con todo, se acentúa en torno al cambio de siglo tras llevarse a cabo una lectura radical y sesgada de los textos pontificios; este cambio se inicia en 1903 con la publicación del “*Motu proprio*” papal que concierne, ante todo, a temas litúrgicos y a la música de celebración. Se plantea una vuelta al *gregoriano* así como a la polifonía sacra del Renacimiento como consecuencia de los excesos líricos practicados a lo largo del XIX²⁴⁰. El clero murciano es receptivo a estas ordenanzas como prueba la censura ejercida por la Diócesis sobre la mayor parte de las partituras decimonónicas custodiadas en el Archivo Musical del Monasterio de Santa Ana, dándose así por eclipsado uno de los periodos más brillantes de la música local²⁴¹.

Aunque con anterioridad, en 1891, otro texto de profunda visión renovadora había llegado desde la Sede pontificia a través de la encíclica *Rerum novarum* poniendo el acento en una novedosa “doctrina social” de la Iglesia²⁴². Sus consecuencias en el plano de las cofradías aparecen hoy de forma difusa y poco concreta; el llamamiento hacia el sindicalismo cristiano tuvo una difusión intensa en algunas regiones europeas pero en el ámbito hispano se limitó a un asociacionismo restringido a clases humildes y practicantes. La principal influencia en las cofradías penitenciales es de tipo estético y, a la par, se suma al *Motu proprio* antes citado. En

²³⁷ Diario “*El Liberal*”, Murcia, jueves 22 de junio de 1905.

²³⁸ Diario “*El Liberal*”, Murcia, viernes 31 de mayo de 1907.

²³⁹ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 437: “... Recibe con buenos ojos el golpe de Estado de Pavía y apoya a los miembros del cabildo murciano a recortar los poderes del deán Gerónimo Torres...”.

²⁴⁰ Al respecto de la aplicación del texto en la liturgia eclesiástica española véase MÁRQUEZ MORALES, J., “Cien años del Motu proprio de Pío X” en *Boletín de...* (obr.cit.), cap. I, nº537, 2003, págs. 775-778; y cap. II, nº 539, 2004, págs. 31-35.

²⁴¹ Véanse los apartados dedicados a la música sacra dentro del presente trabajo.

²⁴² Sobre las repercusiones de la encíclica *Rerum novarum* del Papa León XIII véase TAVENAU, R., “El catolicismo pos-tridentino” en *Historia de las Religiones. Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes II*, PUECH, H. (coordinador), Madrid, Siglo XXI, 1987, págs. 106-108.

efecto, la fundación de Círculos Católicos Obreros llevara pareja la adopción de iniciativas culturales entre las que destacó la aparición de masas corales. La cofradía de raigambre más progresista, la nueva del Cristo del Perdón, es la única en la que se documenta la activa participación de los mismos. Lo hacen de una forma doble, primeramente ofreciendo la parte musical dentro de los cultos internos para, posteriormente, hacer lo propio en la procesión como acompañamiento del *paso* del Cristo de la Columna²⁴³.

La postura oficial de la Iglesia al respecto de las cofradías se va a alterar sustancialmente desde la mitad del siglo XIX hasta la actualidad; una vez concentrada la Iglesia en el plano interior de la práctica religiosa, esto es una vez establecido el nuevo marco socio-político liberal, se refleja un paulatino empobrecimiento de las manifestaciones públicas. Se observa con claridad en el caso de la fiesta del Corpus Christi que subsiste por el interés de un grupo reducido de personajes del ámbito cultural local; por lo demás, se abandona el boato moderno, aquel dispendio del “*teatro de grandezas eclesiásticas*” tan inclinado a la práctica externa de la religiosidad. La Iglesia, en cierta medida, se desliga en el XIX del sostenimiento del orden político al que había estado dedicada hasta entonces; la pérdida de influencia en este plano se ve correspondida con un nuevo celo interiorista que busca una práctica de la “*experiencia espiritual*”²⁴⁴.

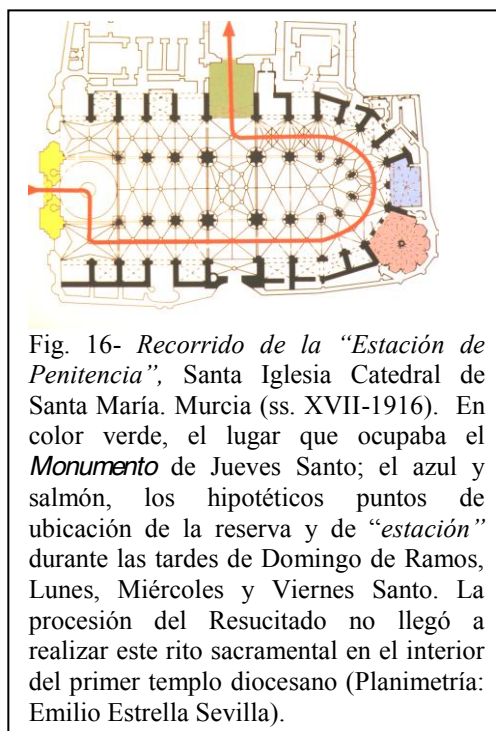


Fig. 16- Recorrido de la “Estación de Penitencia”, Santa Iglesia Catedral de Santa María. Murcia (ss. XVII-1916). En color verde, el lugar que ocupaba el *Monumento* de Jueves Santo; el azul y salmón, los hipotéticos puntos de ubicación de la reserva y de “estación” durante las tardes de Domingo de Ramos, Lunes, Miércoles y Viernes Santo. La procesión del Resucitado no llegó a realizar este rito sacramental en el interior del primer templo diocesano (Planimetría: Emilio Estrella Sevilla).

En este ambiente las manifestaciones públicas comienzan a ser descuidadas por el clero quedando supeditadas a sus propias posibilidades de supervivencia; en este caso, la esfera de “lo popular” sostiene esta religiosidad colectiva que se opone, cada vez más, a la práctica oficial. Sustancialmente, desde una perspectiva eclesiástica, esta visión conlleva el progresivo abandono de tales manifestaciones que quedan señaladas peyorativamente dentro del ámbito de lo popular, aquello ligado a las clases humildes. En opinión del profesor Moreno Navarro este alejamiento resulta fundamental para el mantenimiento de unas cofradías que percibirán precisamente, en

²⁴³ Donde interpretan diversas partituras del *Miserere* entre las que destacará el propio de Hilarión Eslava o el del maestro murciano Mariano García. Para un mayor desarrollo de este aspecto véase el particular dedicado dentro de este trabajo a la música procesional. La cita presente se corresponde con las ediciones del *Diario de Murcia* en las fechas de domingo 8 de abril y martes 10 de abril de 1900, respectivamente.

²⁴⁴ Véase TAVENAU, R., “El catolicismo postridentino... (obr.cit.), págs. 94-103.

esta autonomía con respecto a la jerarquía, un espacio propio para el desarrollo de estas instituciones así como un vínculo a posturas más arraigadas en lo devocional²⁴⁵.

Este alejamiento se percibe en Murcia a través del distanciamiento de aquel clero volcado hacia las prácticas populares, singularmente representado en el Sexenio por el deán Torres, y la nueva Iglesia diocesana de tintes conservadores. Ya en el siglo XX la fractura entre ambas concepciones de lo religioso llegará a uno de sus puntos álgidos en 1916 cuando el Cabildo de la Catedral prohíba el paso de las cofradías por el interior del primer templo diocesano²⁴⁶. Este hecho subraya la falta de sensibilidad mutua entre las partes lo que dio fin a una costumbre secular de una profunda carga emotiva y sentido religioso como era la “*estación de penitencia*”. Además, sobre esta eliminación sobrevuela también el miedo a la creciente inestabilidad materializada en las violentas acciones anarquistas²⁴⁷. La aceptación sumisa de esta decisión revela, además, la falta de interés de unas cofradías también alejadas de la realidad eclesiástica y, desde luego, poco sensibles a la conservación de esta costumbre histórica. Desde la Edad Moderna la estación ante el Sagrario catedralicio revelaba la filiación de las cofradías hacia la administración eclesiástica a la par que perpetuaba la depuración espiritual de los penitentes que participaban en la misma²⁴⁸.

Paralelamente, las cofradías penitenciales muestran un progresivo deterioro y una evidente falta de dinamismo; buena muestra de ello es el presidencialismo que afecta a no pocas de ellas. El caso más significativo es el de Joaquín García y García quien ya ostentaba la presidencia de la Preciosísima Sangre desde la última década del XIX manteniéndose en ella hasta su

²⁴⁵ Situación que, en su valoración, no ha hecho sino acentuarse a lo largo del siglo XX llevando a una paulatina separación de ambas esferas de lo religioso. Precisamente, cifra en esta ausencia de “*oficialización eclesiástica*” la propia idiosincrasia de las cofradías como elementos nutridos de esferas populares y, en suma, receptoras del propio entusiasmo de estos colectivos amplios de las sociedades urbanas de algunas ciudades españolas. Véase al respecto MORENO NAVARRO, I., “Las cofradías sevillanas en la época contemporánea. Una aproximación antropológica” en *Las cofradías de Sevilla, historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 35-50. Este desarraigo de lo eclesiástico ha sido objeto de un ensayo de este mismo autor: *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 45-80.

²⁴⁶ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1916: “... *Este año no hará la estación de costumbre en la Catedral esta procesión* [habla de la de Lunes Santo], *por haberse prohibido el paso de todas por el Santo Templo*”.

²⁴⁷ Véase por ejemplo la frenética actividad anti-clerical perpetrada por el anarquismo radical durante las celebraciones de la Semana Santa de 1886 en Madrid que llevó, incluso, al asesinato del prelado y a la instalación de un artefacto “*en la Iglesia de San Luis explotándole una falsa vela a un miembro de la Vela*”: *Diario de Murcia*, domingo 25 de abril de 1886. Precisamente, fue un altercado de orden público durante la procesión de la noche de Viernes Santo de 1915 el que dio pretexto al Cabildo para anular la secular “*estación de penitencia*”; éste se ocasionó a partir de una “voz” alertando sobre una “bomba” que, aunque se trataba del nombre con el que se designaba entonces a las tulipas de cristal de los *pasos*, ocasionó un ataque de pánico colectivo: *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1915.

²⁴⁸ Sobre este sentido simbólico de la “*estación de penitencia*” véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La estación penitencial en la Catedral de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº10, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2007, págs. 30-35. Otras consideraciones histórico-sociales sobre el origen de las estaciones penitenciales en el ámbito hispánico y su relación con una fiscalidad eclesiástica: ROMERO MENSAQUE, C.J., “Estaciones de penitencia y Hermandades en torno a 1604. Una reflexión histórica” en *Boletín de...* (obr.cit.), nº542, 2004, págs.202-206.

fallecimiento en 1921. Durante estos años, por ilustrar el caso, el industrial había aumentado sus responsabilidades políticas ocupando un escaño en el Senado desde 1903²⁴⁹; este alejamiento de Murcia evidencia el progresivo deterioro de su labor al frente de la institución pues incide en el absentismo que ya había sido practicado anteriormente por la nobleza. Evidentemente, en términos estructurales la permanencia individual al frente de la cofradía es paralela al cese de la actividad de la misma que reduce la pujante actividad de antaño. A la par, aminora el interés de los mayordomos que no son capaces de enfrentarse a un personaje de tanta relevancia socio-política; así, el decaimiento acaba haciendo mella en las diferentes actividades de la vida cofrade. En el plano estético, que interesa reseñar aquí, se recogen los frutos negativos de tan nefasta visión corporativa y acaban restringiendo el desarrollo orgánico de las mismas a una función meramente representativa no ajena a posturas ideológicas y políticas. Al igual que en el caso de García, emerge ya en la década de los 20 la figura del ministro conservador Isidoro de la Cierva quien destacará junto a su esposa en la camarería de la célebre Dolorosa de la procesión de Viernes Santo²⁵⁰.

El declive es manifiesto a nivel ciudadano ya en la segunda década del siglo; así, en 1921 la prensa insiste sobre la necesaria difusión de las procesiones: “... *Cada uno de los que hemos nacido a la bendita sombra de nuestra Torre, al visitar otras ciudades, al entrar en otros países, cuando sostuviéramos una conversación con alguien –español o extranjero- debiéramos imponernos el deber ineludible de hablar de nuestras procesiones, de ponderar con todo el calor de nuestra fantasía, las joyas escultóricas que abrigamos. Con ello lograríamos despertar en millares de almas el deseo de visitarnos en esta época...*”²⁵¹. Naturalmente, este hecho se ciñe a la carencia de apoyo institucional que, en este caso, se circunscribe a una promoción turística en la que se evidencia una falta de interés significativa. Otros lugares como Sevilla o Zamora cuentan ya a estas alturas con una trayectoria destacada en la edición de elementos divulgativos como carteles o programas de actos²⁵².

Además, la dejadez murciana queda en evidencia al compararla con el dinamismo que estos años vive la celebración de la Semana Santa en la vecina Cartagena. En 1925 un diario de esta ciudad habla sin pudor de las que cita como “*las mejores procesiones*” debiéndose esta fortuna a

²⁴⁹ A.S.E., *Expediente personal del Senador D. Joaquín García y García, por la provincia de Murcia*, HIS-0179-07; y *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 26 de enero de 1921.

²⁵⁰ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 17 de abril de 1927.

²⁵¹ AYUSO, L., “Del momento. Murcia y sus procesiones” en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

²⁵² Al respecto de la incipiente promoción turística de la Semana Santa y la producción de carteles divulgativos referidos a ella: VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Representaciones pictóricas” en *Sevilla...* (obr.cit.), vol. I, págs. 380 y 382; sobre los primeros carteles destinados a la promoción de las celebraciones penitenciales en Murcia: RUIZ LLAMAS, M.G., *Ilustración gráfica en...* (obr.cit.), págs. 133, 253 y 311.

la magnificencia de las procesiones, así como en el desarrollo de determinadas particularidades adjetivadas como “*españolísimas*”. Se refiere, concretamente, al traído tema de la Semana Santa como fiesta primaveral de la feminidad (elemento que ya se estudió en la Murcia de fin de siglo) así como en la racial presencia del canto de “*saetas*”. Todo ello evidencia un cambio de tendencia contrario al vivido en Murcia: “...*La inusitada concurrencia,...*, *subsana* en el conocimiento de las gentes de todas las provincias, el <<secreto>> que la apatía indígena venía guardando...”; es decir, se percibe un nuevo espíritu procesional que conduce a la orgullosa difusión de las renovadas procesiones²⁵³. Toda esta complaciente visión resulta de la prosperidad industrial y minera de Cartagena que se vuelca hacia el esplendor de las procesiones de modo que se redoblan los esfuerzos por conseguir un patrimonio artístico sin parangón, al menos, en la provincia; así, es el momento de introducción de los magníficos tronos tallados por el granadino Luis de Vicente²⁵⁴ y del comienzo del desarrollo de la artesanía local del bordado en oro. Todo ello envuelto en una novedosa visión procesional ligada en lo estético al *modernismo* y en lo organizativo a una escrupulosa organización castrense²⁵⁵.

Frente a ese dinamismo departamental, en Murcia continúan las voces críticas que ponen el acento, nuevamente, en la falta de difusión de las procesiones conscientes de la rentabilidad económica que esta puede generar para el comercio local. Se insiste en que “*Hace falta más actividad y más codicia para conservar el tesoro que tenemos*” haciendo particular énfasis en recalcar el “*entusiasmo ejemplar*” de Cartagena frente a la “*falta de impulso*” de las celebraciones de Murcia y Lorca. Llegados a este punto hay que llamar la atención sobre la situación que viven estas últimas localidades y que derivan de los ya lejanos acontecimientos de 1898 con la importante merma de población de estos importantes enclaves agrícolas. Sin embargo, esta decadencia no se explica sólo con esta situación, sino que se debe a un panorama socio-político bien concreto; caracterizado por el dominio absoluto de la oligarquía, la carencia de un ambiente liberal progresista (más representativo de los núcleos urbanos de mayor tamaño e industrializados) así como la complacencia pesimista de su población (presa de un sentimiento fatalista que se agudiza temporalmente a merced de los avatares drásticos de la climatología).

En definitiva, en la capital se ha perdido el entusiasmo localista vivido a finales del XIX y se ha dejado arrastrar hacia un modelo procesional dominado por las clases conservadoras poco

²⁵³ PELAYO, M., “Las mejores procesiones” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 12 de abril de 1925.

²⁵⁴ En 1925 llega el *trono* destinado al Titular, el Cristo del *paso* del Prendimiento. Véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 4 de abril de 1925.

²⁵⁵ Aspectos a los que hay que sumar la herencia artística de Salzillo en aquella ciudad así como las nuevas imágenes del escultor José Capuz. Véanse al respecto de esta transformación patrimonial las obras completas de LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de...* (obr.cit.); y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José*

permeables a la heterogeneidad social. Este marco contrasta con el sistema estructural de las instituciones cartageneras que, gracias al pujante desarrollo de las agrupaciones autónomas, permiten mayor implicación ciudadana y, en definitiva, sumar efectivos a la organización procesional. Este es el modelo que, esbozado por Martínez Tornel en la década de los ochenta, había sido tajantemente descartado por la élite nobiliaria de la murciana Cofradía de Jesús; igualmente, el sistema “*federalista*” para las cofradías, propuesto en la carta “*Ecós del porvenir*” se saldó con otro ruidoso enfrentamiento. Con todo ello, los cofrades murcianos no supieron vislumbrar las posibilidades que permitía el modelo, dejándose llevar por estereotipadas posturas políticas recelosas de las propuestas de un antiguo militante republicano como el citado periodista.

Así las cosas, el panorama se diluye sin posibilidad de desarrollo, quedando las novedades circunscritas a la nueva Cofradía del Resucitado que, de todos modos, aportará una visión dispar a la estética tradicional de las cofradías restantes. Ante este panorama, y a pesar del aparentemente favorable clima político de los *veinte*, las voces hacia la desidia local no dejarán de oírse. Nuevamente, en 1926 se reproducen los comentarios anteriores que hablan ya, directamente, de “*censurable [...] apatía*”. Se pone, otra vez, toda la carga sobre la “*...propaganda general que anualmente debería hacerse de nuestras brillantes procesiones de Semana Santa...*” dando por hecho que “*...Si con este legado artístico contaran otras poblaciones, que son amantes entusiastas de sus glorias particulares, a estas horas se habrían adueñado de la pública atención...*”²⁵⁶. Conviene llamar la atención sobre la considerada pérdida de interés hacia el pasado local que se circunscribe a la ausencia de “*amantes entusiastas de sus glorias particulares*” que, a todas luces, evidencia la dejadez en torno a la cultura histórica del lugar.

Esta circunstancia da una nueva referencia sobre la consideración que merece un episodio que, en lo material, también se caracteriza por la plena decadencia; definida ésta por la falta de adquisición de enseres procesionales que, naturalmente, contribuyen a la ausencia de elementos dignos de consideración estética. Tan sólo la generosa donación del nuevo ajuar de la Dolorosa de Jesús en 1927, por parte de la familia oligárquica de la Cierva, ofrece un episodio que, aunque aislado, no deja de reportar un interés destacado por sus paradójicas connotaciones artísticas y su no menos significativa inserción socio-política. Una isla dentro de un panorama en abierta decadencia que contará, tan sólo diez años más tarde, con su dramático epílogo patrimonial.

Capuz: *Un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995, págs. 13-59.

²⁵⁶ Reproducido en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, miércoles 24 de marzo de 1926.

El matiz estético de los cambios sociales: la burguesía en las cofradías de la Semana Santa murciana

La trayectoria histórica de la España del XIX resulta, pues, una lectura muy evocadora: la centuria, en lo eclesiástico, estuvo condicionada por el inicio de la persecución liberal contra la Iglesia cuyo punto álgido se sitúa en las desamortizaciones (particularmente en la llevada a cabo por Mendizábal entre 1836-37). Se pretendía con esta medida paliar el endémico problema de la falta de propiedad del campesinado español comprando el *estado* (a precios ridículos y de forma forzada) los latifundios de propiedad eclesiástica con objeto de revenderlos a forma de reparto. De esta manera, a priori, salían a explotación privada muchas de las tierras, *yermos* y *valdíos* que estaban sin producción efectiva alguna. Con ello también pretendía el *estado* liberal sanear las cuentas públicas maltrechas por los cuantiosos gastos de la guerra carlista.

El resultado, sin embargo, no pudo ser menos efectivo debido a la insuficiencia de lo recaudado para tapar el agujero financiero. Además, y retornando al hilo de la cuestión, la propiedad de las tierras no pasó a los campesinos sino a la naciente *burguesía* que, en su afán de ennoblecerse rápidamente, las adquirió como señal inequívoca de prestigio y símbolo de su incipiente supremacía. De esta forma, apellidos ligados hasta entonces a labores de comercio se convirtieron en acaparadores de tierras expropiadas a la Iglesia con el consiguiente malestar de ésta última²⁵⁷. Como quiera que el siglo avanzaba y la enojosa cuestión no se olvidaba muchos de los liberales radicales que se habían apropiado de estos bienes (en Murcia, quizá, el caso de los *Starico* sea uno de los más representativos²⁵⁸) pasaron a filas políticas más moderadas y, llegado el caso, a formar parte muy activa en la vida de las cofradías. Este singular efecto, que también ha sido advertido en lo referente a la *corona*, se enmarca en una actitud expiatoria de buena parte de la élite burguesa hacia una institución eclesiástica damnificada. Se puede decir, por tanto, que la intervención burguesa en las cofradías durante toda la segunda mitad del *ochocientos* tuvo mucho que ver con esta fluctuación ideológica²⁵⁹.

²⁵⁷ RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general...* (obr.cit.), págs. 368-373.

²⁵⁸ VILLABONA BLANCO, M.P., *La desamortización eclesiástica en la Provincia de Murcia (1835-1855)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993, págs. 153-155.

²⁵⁹ MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUÍZ, R.M., “En torno a la... (obr.cit.), págs. 418-419. Sin embargo, el proceso no se limita a esto puesto que, obviamente, se lleva a cabo una labor de ennoblecimiento de las principales familias burguesas; entre este giro social es bien definitorio el ingreso de muchos de estos compradores de bienes desamortizados en el seno de la Sociedad Económica de Amigos del País como ilustra VILLABONA BLANCO, M.P., *La desamortización en...* (obr.cit.), pág. 211: el “...catálogo de miembros [de 1864] *revela la sólida implantación de este grupo en la sociedad murciana...*”.

Resulta muy evocador, por tanto, que una imagen pasionaria con unas raíces *modernas* tan profundas y una relación tan estrecha con la Semana Santa agrícola del barroco se convierta, junto a otras de igual periodo, en centro de críticas, hasta cierto punto, despiadadas (se pide, por ejemplo, la rápida retirada al público del Cristo de la Sangre al ser considerada una imagen no narrativa ni evangélica). Esta huída formal y simbólica hacia una cultura más simplista y hacia un *neo-barroco* sutilmente alejado de los matices propios del Antiguo régimen explica contundentemente la mala conciencia que aún arrastraba la *burguesía* a finales de siglo. El rango aristocrático de la cofradía de Jesús, de carácter nobiliario aún en esta fecha, es matizado ante el poder evocador del arte de Salzillo; sin embargo, contrasta con el abierto fervor que la burguesía muestra hacia su procesión más representativa: la *demócrata* de la Sangre en la que se enrolan, como se ha visto, buena parte de sus familias²⁶⁰. Ante esta perspectiva, existe una resemantización de las procesiones que se transforman en un producto cultural diferente al de otras épocas anteriores.

Este proceso, apenas puesto de relieve, invita a una reinterpretación de los cortejos contemporáneos en función de tales acontecimientos históricos venciendo la anquilosada costumbre de encorsetarlos bajo la superficial etiqueta de “barroco”. Es evidente que la carga dieciochesca, y aún anterior, persiste en las procesiones, primordialmente en la magnífica colección de imaginería heredada, pero cabe incidir en que muchos de los aspectos que hoy se atribuyen al mismo gusto no son sino fruto de la renovación estética del peculiar periodo. Parte de la dicotomía se recoge en el nuevo papel que el XIX otorga a la imagen y que será objeto de un estudio pormenorizado.

Del templo urbano a la ópera: el concepto de “arte total” en las procesiones

El tránsito de las penitencias públicas del exterior al interior del recinto amurallado de las ciudades constituyó uno de los hitos fundamentales en la transformación de la celebración pública de la Semana Santa de un rito medieval a otro marcadamente moderno. Desde entonces, y al amparo de las culturas renacentistas y barrocas las procesiones se fueron configurando dentro del entramado urbano: la celebración de las procesiones pasionarias murcianas no fueron una excepción en este proceso. Sin embargo, aunque este cambio parezca un simple detalle anecdótico representa algo mucho mayor, un cambio de mentalidad que marcará la realidad de las procesiones hasta la llegada de los nuevos ideales ilustrados. No en vano, y fruto de la

²⁶⁰ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 128.

mentalidad piadosa del mundo moderno las procesiones se convirtieron no en una representación narrativa como tanto se escribe ahora sino como un hecho mucho más trascendente y cargado de simbolismo.

Diferentes autores, entre los que cabe destacar a Sánchez López, han demostrado la importancia del contexto dentro de la configuración de los cortejos de los siglos XVI, XVII y XVIII²⁶¹: no en vano, durante el tiempo en que acontecía el ritual el recinto urbano se cargaba de unas determinadas propiedades que alteraban su habitual *status*. De este modo, la ciudad dejaba de ser ella misma para formar parte, dentro del ideario colectivo, de una visión trascendente de la *Jerusalén celeste*. En efecto, los discursos teológicos en torno a la naturaleza sagrada de las ciudades²⁶² engendró un producto colectivo, simbólico pero, a la vez, real: en virtud de ello lo representado (la incipiente procesión) pasaba a ser el hecho mismo, adquiriendo el pueblo, por lo tanto, un protagonismo imprescindible y tangible dentro del propio proceso de la Pasión.

Fruto de esa evolución surgieron ciertos rituales propios que actuaban como elemento intermedio entre la esfera sagrada y el mundo profano en el que el concepto de *hierofanía* resulta de suma importancia²⁶³. Muchos de ellos, *encuentros, bendiciones, burlas y ultrajes* a las imágenes, explican ese carácter trascendente de las manifestaciones religiosas dentro del mundo moderno. Dentro de este marco ideológico se contribuyó a preconizar el papel del propio núcleo urbano como un espacio sagrado o, como es lo mismo, una prolongación del templo en el exterior. Esta particular concepción, cuyos logros más interesantes se alcanzaron en la festividad anual del *Corpus Christi*, manifestaba la peculiar valoración de lo sacro dentro de la vida cotidiana determinando, por ello, el carácter sacro-santo de muchas de las calles y plazas de las poblaciones. La ciudad de Murcia no fue ajena, en absoluto, a esta mentalidad representativa: múltiples documentos avalan la existencia de un marco privilegiado, santificado, ritual, en torno al cual se desarrollarían las procesiones y sus ceremonias más determinantes²⁶⁴.

Los profundos cambios operados dentro de la sociedad murciana a lo largo de todo el *setecientos* y, particularmente, los llevados a cabo en el XIX determinan la transición hacia una religiosidad *contemporánea* cuya visión se materializa en los cortejos de Semana Santa.

En efecto, la metamorfosis hacia unas procesiones más pedagógicas y narrativas marcará una nueva concepción de las mismas en la que la capacidad de asombro del público va a jugar un nuevo protagonismo. No en vano, se va a abandonar de forma progresiva la participación

²⁶¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 93-96.

²⁶² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 123-159.

²⁶³ ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 14-16.

²⁶⁴ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo*, Murcia, Cajamurcia, 1995, pág. 11.

intrínseca de los fieles dentro del drama: primero desaparecerán los figurantes a favor de las imágenes, posteriormente se limitarán parte de los artificios retóricos de las mismas (las articulaciones de la efigie del *Nazareno*, verbigracia) para centrar la atención en un espectáculo estético que se va a ir fraguando de modo inexorable. De este modo, cuando la pluma de Díaz Cassou acierte a retratar la celebración murciana en los años finales del siglo lo recogido poco o nada tiene que ver con aquel mito de la “procesión barroca” a la que se alude de forma reiterada.

No en vano, en la propia configuración del cortejo dieciochesco de la mañana de Viernes Santo vendrá incorporada la semilla destructiva de la piedad contrarreformista. En efecto, el ciclo narrativo salzillesco se acogerá a unos valores nuevos de mayor carga didáctica y artística en la que el papel del público va a quedar restringido a admirar y comprender el relato pasional desde la acera de la calle. En efecto, la consumación de una procesión cronológica evoca los orígenes teatrales de la misma pero con una marcada visión pedagógica: la de narrar llanamente frente a las intelectualizaciones simbólicas del pasado. Esto lleva a los fieles hacia una nueva dimensión, una percepción alejada del espacio que hasta entonces habían compartido con el icono sagrado. A partir de ahora la admiración artística y estética va a formar parte de la forma de percibir la Semana Santa que llegará a excluir, incluso, la prioridad de los valores religiosos.

El lenguaje y los elementos procesionales van a ir basculando a favor de esta nueva idea: la imagen se encumbrará sobre aparatosos *tronos* colmados de cera en el interior de centenares de *bombas* de cristal, los textiles bordados irán ganando terreno a los tejidos empleados anteriormente y la música de las bandas cerrará el compendio estético arrebatando su preeminencia a los *coros* y *agrupaciones instrumentales* heredadas de siglos anteriores. Perduran en el XIX, en efecto, elementos del pasado pero resultan marginales y entrarán en vías de desaparición como sucede con los grupos musicales del Barroco: los “*cuartetinos instrumentales*”.

Además, la nueva Semana Santa burguesa constituye la más elevada representación regionalista murciana condensando elementos del pasado esplendoroso del siglo XVIII reelaborados en forma de explosión de valores autóctonos. En esto, la celebración colectiva va a superar sin temores las restricciones de tipo ideológico, incorporando un discurso atrevido que nunca caló, por el contrario, en la mentalidad política y social regional. En ello, la celebración pasionaria va a ser una sublimación del ideario poético del músico catalán Felipe Pedrell y otros compositores románticos españoles de la época²⁶⁵.

²⁶⁵ EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 313.

La relación de música y procesión en la Murcia del ochocientos, como en Sevilla, Zamora, Cartagena y otras ciudades, es fundamental: la nueva visión del espectáculo con inclusión de diferentes y efectistas elementos visuales que se sumarían al sonido, consagran un efecto netamente sensorial. Esta fusión consigue una sublimación estética que, en su momento, debió tener pocos paralelismos: de hecho, los esfuerzos musicales para conseguir una *ópera* nacional, al modo de la alemana, fracasarán estrepitosamente. Sin embargo, la presencia de un entramado dramático que abarcaba toda la ciudad, la música de las bandas, la danza itinerante de los pasos (el mismo efecto tintineante de las lágrimas de cristal que pendían de las *bombas*),..., remedaban de forma ingenua y casual aquella entelequia dramática ideada por Wagner y nunca alcanzada sobre un escenario convencional. Aquello que se dio en llamar como “*arte total*” no alcanzó sino en el marco de la religiosidad popular española del XIX su expresión más atinada: lejos de mirar en un pasado mitológico se resemantizó el drama de la Pasión de Cristo, tan asumido en la mentalidad colectiva, como si de un hecho local se tratara (una reminiscencia de aquella *Jerusalén* murciana de la modernidad).

No en vano, el peso de las manifestaciones de antaño queda reducido a un hecho circunstancial. No será hasta unas décadas después cuando la celebración de la Semana Santa de Sevilla o Murcia comience a ser emulada en ciudades de mayor entidad socio-económica. Esta circunstancia revela la existencia de otras causas en la renovación estética: si en el caso hispalense la corte de los Montpensier actúa como motor del cambio²⁶⁶, el impulso minero de Cartagena parece estar en el origen de las renovaciones estéticas de sus procesiones²⁶⁷. Siguiendo tales parámetros habrá que aceptar, obviamente, que los casos de ciudades de segundo rango económico como Murcia o Zamora no pueden atenerse a los mismos. Pese al evidente apoyo de la élite urbana a las procesiones²⁶⁸ las causas de la acertada y precisa renovación estética en una localidad periférica (alejada de los ámbitos culturales y artísticos del país) como ésta han de ser más complejas.

Díaz Cassou parece ofrecer algunas respuestas al respecto: establece un liderazgo artístico de la obra procesional de Salzillo en buena parte de los pasos procesionales y, por tanto, en la Semana Santa. Además, destaca el entusiasmo colectivo por las celebraciones haciéndolo patente al tratar de un cortejo que, como el de la Sangre, no destacaba precisamente por la calidad de sus tallas. Incluso, insiste en que la preponderancia procesional excede condicionamientos políticos

²⁶⁶ SÁNCHEZ HERRERO, J., “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 64 y 65.

²⁶⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 20.

y sociales respondiendo a lo que denomina como *espíritu nazareno*: “Lo hubo siempre. Teníanlo muchos de los antiguos señores de Murcia, de los que he nombrado algunos; lo han tenido el aristócrata palaciego Conde de Balazote, el democrático jefe de los progresistas, canónigo Torres, aquel P. Costa, hermoso tipo de ex-fraile, el sastre D. Andrés Tabardo, que fue nazareno hasta su muerte y hasta en su muerte”. Siguiendo su discurso señala, además, como este espíritu imprime “un sello inequívoco de su natural distinción y buen gusto”²⁶⁹. Las circunstancias políticas, precisamente, no podían ser alegadas por otras localidades españolas cuyas señas de identidad religiosa no habían escapado de las algaradas del Sexenio.

El erudito murciano señala ese carácter “especial e inefable” de los ciudadanos murcianos como elemento que sostiene la importancia de su Semana Santa; en definitiva, la misma es consecuencia de un espíritu local e intransferible. Además, “lo murciano” entraña en este momento rasgos que abarcan desde lo urbanístico (la ciudad barroca), lo paisajístico (la huerta)²⁷⁰, lo pintoresco (la indumentaria cofrade), la luminosidad mediterránea o el propio gusto musical.

En este último aspecto la figura de Verdi juega un papel específico pues sus óperas eran primordiales dentro del repertorio musical festivo de la ciudad. Este factor, unido al papel de la música en la sociedad decimonónica, pesa en la particular concepción de las procesiones ya que los intérpretes de unas y otras agrupaciones musicales eran los mismos dado el escaso número de ellos en la ciudad²⁷¹. Por tanto, la ascendencia artística italiana, vinculada desde finales del XVII a la ciudad, propicia la consumación de una estética hedonista y sensorial. Por ello, es significativo que se elaborare una composición tan compleja y sofisticada de acuerdo con una sutil y sublimada reinterpretación del pasado barroco. Se trataría, pues, de la representación vernácula del espectáculo global con extensión a las calles, dada la imposibilidad de concitar tales elementos dentro de un marco cerrado²⁷²: la exaltación de aquel “*arte total*” preconizado por Wagner y llevado a la práctica en la pública representación murciana. Y a pesar de la supuesta ambigüedad procesión-espectáculo, la ópera se injiere con naturalidad dentro de la

²⁶⁸ARIÑO VILLARROYA, A. en *El calendari festiu...* (obr.cit.), ha puesto de relieve la frustrada tentativa de constituir unas procesiones penitenciales relevantes en Valencia a pesar de las óptimas condiciones socioeconómicas del momento, pág. 92.

²⁶⁹DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 127 y 128.

²⁷⁰LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. condensa las peculiaridades de la celebración penitencial local en la suma de estos dos valores. Véase *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 106.

²⁷¹CLARES CLARES, M.E., “Bandas y música... (obr.cit.), pág.556: “*El furor por Verdi en Murcia, tan acentuado en los teatros de la Corte desde la década de los cuarenta, hizo que se editaran libretos de sus óperas en castellano en la imprenta murciana de José Carlos Palacios. Actualmente se conservan algunas en el Archivo Municipal de Murcia*”.

²⁷²Reivindicando la función de la ciudad como escenario de la fiesta según el modo barroco: BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y...* (obr.cit.), págs. 18-20.

representación pasionista teniendo en el desfile bíblico-pasional lorquino una de sus muestras más elocuentes²⁷³.

Los historicismos: la procesión antológica

La importancia concedida en la nueva procesión al “hecho cronológico” de los acontecimientos evangélicos desplegados durante la celebración de la Semana Santa alcanza un desarrollo desmedido. Así, como acontece en otros lugares, se brindan propuestas destinadas a enmendar supuestos errores temporales de la representación pública de los *pasos*. Nuevamente, es a través de Díaz Cassou como conocemos este debate pues llevó a su reiterada *Pasionaria murciana* una de las proposiciones más atrevidas. En efecto, se trata de la propuesta lanzada a los medios a través de la carta “*Ecos del provenir*”²⁷⁴ que pretendía la configuración de una procesión antológica en cuya secuencia se integraran todas las cofradías penitenciales.

Aunque Sánchez López atribuye a Díaz Cassou su autoría, al estar recogida dentro de su libro, unos datos que ahora se aportan permiten cuestionar dicha paternidad. “*Ecos del porvenir*” vio la luz a través en la prensa el 24 de marzo de 1891, es decir, seis años antes de la publicación de *La Pasionaria*. En su momento, el artífice opta por un sugerente anonimato bajo el hipotético colectivo de “*LOS PASIONARIOS del siglo XX*” hecho que se distancia de la decisión de Díaz Cassou al hacerse partícipe de este proyecto: “... *LAS PROCESIONES COMO DEBERÍAN SER*” se lee al inicio del capítulo donde se incluye la revolucionaria alternativa²⁷⁵. Dentro de la misma obra el escritor explica a modo de preámbulo que la carta fue llevada a cabo por “*un distinguido literato murciano*” haciéndose eco de las incoherencias y “*contradicciones que nota el vulgo*”²⁷⁶; resulta bien significativa estas afirmaciones en las que se excluye del supuesto grupo de autores pese a compartir su ideario. Ello no parece un simple deseo de descargar la polémica hacia segundos implicados pues en la propia *Pasionaria murciana* su autor no evita llevar a cabo manifestaciones de gran dureza en contra de costumbres, adornos e, incluso, imágenes devocionales de gran arraigo.

La relación de los acontecimientos que siguieron a la primera publicación en la prensa aporta luz sobre el particular: la oposición hacia la carta fue liderada por algunos “*nazarenos*” de Jesús contra la persona de Martínez Tornel a quien se recriminó, además, otras sugerencias anteriores

²⁷³MUNERA RICO, D., “La Semana Santa de Lorca: origen y evolución de un modelo insólito” en *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2002, págs. 39-52.

²⁷⁴*Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1891.

²⁷⁵DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 205 y 209.

²⁷⁶Ibidem, pág. 208.

suyas. Es el mismo aludido el que se encarga personalmente de precisar que lo publicado no es sino “una fantasía procesional con motivo de la falta de correlación” entre las escenas de los cortejos murcianos. Además, defiende su participación en otros proyectos relacionados con la cofradía de Jesús que ya han sido citados y que reavivan el debate sobre las tensas relaciones del periodista con los dirigentes de esta entidad: presidida entonces por el aristócrata Luis Sandoval de Mena. Finalmente, la utilización de otro medio para la publicación de estas réplicas, “*El Independiente*”, revela la intención de convertir el anecdótico suceso en confrontación conservadora frente al liberalismo ideológico de Martínez Tornel, antiguo miembro destacado del Partido Republicano²⁷⁷.

Sea como fuere, lo cierto es que Díaz Cassou comulgaba plenamente con estas tesis: sus postulados a favor de un historicismo de la Semana Santa y las acusaciones, nada veladas, contra sus “*contradicciones*” narrativas son una parte esencial de la doctrina expuesta en la *Pasionaria*. Concretamente, este proyecto abogaba por la creación de una “*federación*” de cofradías²⁷⁸ que tendría potestad para alterar el orden tradicional de las procesiones: fruto de ello se gestaría un gran cortejo antológico durante la madrugada de Viernes Santo. En él figurarían los distintos *pasos* de las cofradías según un riguroso orden cronológico y, por tanto, con fidelidad temporal a los evangelios. A pesar del revuelo causado por la idea, no resulta para nada novedosa ya que comparte inquietudes con el *corpus* procesional ilustrado: que ya había sido puesto en práctica en la Valladolid de finales del XVIII. Poco más tarde fueron los franceses los que asumieron la idea como medio para normalizar su estancia en la península durante la Guerra de la Independencia²⁷⁹. Incluso, en los años previos a esta polémica se realizan procesiones similares en otros lugares: la propia prensa local informa de ello en Córdoba en 1883²⁸⁰ mientras que otra de Granada se conoce gracias a un estudio reciente²⁸¹. Un carácter similar recae sobre el “*Santo Entierro Grande*” que en forma de cabalgata antológica de la Pasión se lleva a cabo en Sevilla con carácter extraordinario²⁸².

²⁷⁷ *Diario de Murcia*, jueves 26 de marzo de 1891.

²⁷⁸ Idea también sumamente revolucionaria pues antecede temporalmente al influjo “agrupacionista” que surgió, ya en los años veinte, para cohesionar a las cofradías en un ente que pugnara por sus intereses. La primera de estas entidades se constituyó en Málaga en 1921. Véase al respecto CAMINO ROMERO, A., “Aproximación al estudio de la Hermandad de N. P. Jesús Nazareno del Dulce Nombre de la Parroquia de San Juan (Málaga)” en *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación Provincial, 2002, pág. 298.

²⁷⁹ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías...* (obr.cit.), págs. 103-106.

²⁸⁰ *Diario de Murcia*, miércoles 21 de marzo de 1883.

²⁸¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M.L., *Breve historia de la Semana Santa de Granada*, Málaga, Sarriá, 2003, pág. 41.

²⁸² DOMÍNGUEZ LEÓN, J., “El Santo Entierro Grande y la Ciudad de Sevilla: mentalidad y sociología de cambio” en *Boletín de...* (obr.cit.), nº 542, 2004, págs. 278-284.

Sin embargo, la oposición a la misma en Murcia fue energética; radical. Sólo la organización institucional propuesta por la Concordia del Santo Sepulcro con intención de engrandecer la Procesión del Santo Entierro genera, ya en los primeros años del siglo XX, un sucedáneo de aquella idea romántica. Así, se integran en la misma los titulares de las cofradías penitenciales del Perdón y Servitas²⁸³. Se podría considerar, en cierta medida, una evocación postrera de esta polémica carta que generó, nuevamente, un movimiento enfrentado de posturas antagónicas; en cualquier caso, una consecuencia aislada del proceso renovador acaecido en los años en que se constituyen las procesiones murcianas contemporáneas.

El interés ciudadano, el naciente turismo

Uno de los aspectos más relevantes de la Semana Santa murciana a lo largo de las últimas décadas del XIX es la llegada de los primeros turistas. En cierta medida, y como consecuencia ulterior del nacimiento de la historiografía del arte décadas antes, estos años suponen el despertar a la conciencia patrimonial y su valoración desde un punto de vista materialista. En el inicio de la etapa liberal, en la ciudad, surge la necesidad de crear riqueza a través de diversas vías: obviamente su dependencia agrícola, la conciencia de la



Fig. 17- Estación del Barrio del Carmen, Murcia. El ferrocarril jugó un papel fundamental en el desarrollo turístico de las procesiones murcianas durante el último tercio del s. XIX.

preponderancia industrial cartagenera, puso sobre la mesa la necesidad de potenciar los atractivos locales para hacer de la urbe, y particularmente de su Semana Santa, un polo de atracción. Tras este deseo subyace la importancia del ferrocarril como elemento de desarrollo socio-económico²⁸⁴: los limitados flujos de la Edad Moderna dieron paso a una nueva Era que tienen en este nuevo medio de transporte una forma inequívoca para su desarrollo. A través del ferrocarril podían llegar un número considerable de viajeros desde puntos geográficos distantes²⁸⁵.

Ante esta circunstancia cabe cuestionarse sobre si el turismo en Semana Santa fue una circunstancia provocada o, simplemente, un legado consecuente con la fama de las procesiones.

²⁸³ Más datos sobre este particular en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Ecos de porvenir incierto: apuntes sobre la ideología procesional tardo-decimonónica en Murcia” en *Tertulia*, nº 6, Murcia, La Familia Nazarena, 2007, págs. 55-57.

²⁸⁴ RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general...* (obr.cit.), págs. 346 y 347.

²⁸⁵ *Diario de Murcia*, sábado 2 de junio de 1888 y sábado 7 de junio de 1890.

Ciertos comentarios periodísticos esbozan la prioridad de la primera de tales posibilidades pues evidencian la necesidad de promoción y enriquecimiento de la oferta²⁸⁶. Ya en el año 1862, con motivo de la visita de Isabel II, se llevó a cabo una exposición procesional en la Iglesia de San Agustín evidenciando la conciencia sobre el protagonismo de las imágenes y el interés artístico de las mismas²⁸⁷. Por tanto, no se puede entender la misma como un mero halago institucional para la monarca sino un evento con el que dar a conocer las señas de identidad locales; no en vano, se exponía ante las clases más favorecidas, y sobre todo ante la opinión pública nacional, la posibilidad de dar a conocer la riqueza patrimonial de las procesiones de la Semana Santa murciana. Y en efecto, en las décadas siguientes abundarán las visitas de destacados personajes, alguno de los cuales eran miembros de la realeza europea.

Sin embargo, si se observa el fenómeno desde una perspectiva más amplia se comprobará como es justo en las décadas finales del XIX cuando se ponen en marcha en otros lugares (Zamora es el caso más representativo) los mecanismos específicos para atraer turistas mientras que Murcia ya cuenta, a tenor de los comentarios periodísticos, con una afluencia más que notable. Ciertamente, la urbe a finales de la centuria es una capital provinciana, pequeña pero aún heredera de cierto prestigio cultural que la convierte en foco de atracción para forasteros. Esta percepción se mantendrá, e incluso mejorará, en las décadas siguientes cuando resulta habitual la presencia de personajes prestigiosos en las procesiones (Zorrilla, Azorín, Miró, Guillén, Palomero, Benlliure, Gayarre, o Eugenio Noel). Todos ellos serán asiduos de unos cortejos ya famosos por el arte de sus *pasos* y, particularmente, por la gubia salzillesca. Si observamos la cuestión desde un prisma económico los resultados de la campaña ferroviaria no pueden resultar más elocuentes: “*realmente en España no hay más que dos Semanas Santas: Sevilla y Murcia*”²⁸⁸.

Parece evidente la existencia de un antes y un después de este auge pues los comentarios vuelven a ser peyorativos a partir de la década de los veinte del nuevo siglo²⁸⁹: casualmente, coincidiendo con el descenso de la actividad artístico-estética en torno a las procesiones. De ello puede extraerse una evidente conclusión muy en sintonía con las aportaciones estéticas

²⁸⁶ Diario “La Paz” de Murcia, jueves 25 de marzo de 1875: “Han acudido gran número de forasteros para ver nuestras procesiones, que si no gozan de gran nombradía, no por eso dejan de ser notables, debidas en su mayor parte al célebre Salcillo...”

²⁸⁷ A.A.S.: “Carta del alcalde de Murcia a la junta directiva”, 4 de septiembre de 1862; “Contestación de la Cofradía”, 11 de septiembre de 1862, caja III, folio 116 y stes.

²⁸⁸ Diario de Murcia, domingo 30 de marzo de 1902. Pero no es la única cita de este estilo, como se comprueba en Diario “El Liberal” de Murcia, sábado 3 de abril de 1915; o esta más relevante recogida por CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones en Murcia*, Murcia, Ayuntamiento, 1979, pág. 106: “Con la procesión de esta tarde comienzan en Murcia las fiestas religiosas que tanta fama han adquirido en toda España...”.

²⁸⁹ Diario “El Tiempo” de Murcia, viernes 25 de marzo de 1921; Diario “El Liberal” de Murcia, jueves 9 de abril de 1925; y Diario “El Tiempo” de Murcia, miércoles 24 de marzo de 1926.

realizadas en estas líneas: la Semana Santa de Murcia resulta más atractiva para el turismo cuando más alta es la aportación “artística”²⁹⁰ que se hace en ella. Esta circunstancia es relevante por cuanto el que se presupone principal activo turístico, el arte de Salzillo, permanece inalterable dentro de la oferta²⁹¹.

El hecho de poder estudiar los hechos *a posteriori* ofrece evidentes ventajas y, en este caso, refuerza la hipótesis de que en los años finales del XIX las procesiones mantienen un ciclo creativo que, en consecuencia, les permite gozar de una posición privilegiada a nivel turístico; situación que, en la segunda década del *novecientos*, ha sido claramente superada por otros cortejos como los de las vecinas Cartagena y Lorca, o las más lejanas Málaga o Zamora. Todas ellas reflejan en estas décadas, junto con Sevilla, unas aspiraciones de superación estético-turísticas que, en la capital murciana, repentinamente, se han desvanecido.

No debe dejar de considerarse con respecto a esta circunstancia que, en estos primeros años del siglo XX, va desapareciendo progresivamente la élite intelectual y burguesa que, en los años anteriores, había alimentado el fenómeno de renovación procesional. Por ello, el fenómeno estético de las procesiones murcianas debe entenderse con la dimensión de constituir, además, un baluarte para la economía local que no recuperará cotas de protagonismo ni con la recuperación económica de los *veinte*²⁹²: de ahí la importancia de señalar el germen ideológico de la Semana Santa como el auténtico generador de su auge, suponiendo su desaparición el inicio del declive turístico.

A pesar de la tendencia negativa del nuevo siglo la destacada figura de Salzillo mantendrá el nombre de Murcia y sus procesiones dentro del más alto escalafón aunque, a tenor de lo visto en estas líneas, se había frenado el dinamismo cofradiero: en el que pesará sobre manera la preponderancia del liderazgo nominal sobre el colectivo. Este último hecho certificará que, una vez fallecidas estas personalidades (Joaquín García y Carcía o Enrique Fuster), y aún antes de ello, declinará el esplendor de las corporaciones que regían. Consecuentemente, a partir de entonces, la promoción turística de la Semana Santa girará en torno a la imaginería de Francisco Salzillo cuyo nombre seguirá en boca de viajeros que llegan a la ciudad. Baste citar la

²⁹⁰Dentro de esta denominación de “artística” se incorporarían aquellas actividades de muy distinta índole relacionadas con el fenómeno de la Semana Santa: desde las aportaciones en imaginería religiosa a otras que, como en el caso de la talla de los *tronos* o el bordado de textiles, son tratadas habitualmente bajo el apelativo peyorativo de artesanías.

²⁹¹Del conocimiento expreso de los pasos de Salzillo fuera de Murcia habla elocuentemente la reproducción gráfica de la Santa Cena de la cofradía de Jesús a través de un grabado en la *Ilustración Ibérica*, Barcelona, 1886.

²⁹²Las aportaciones fueron puntuales y atendiendo a criterios muy personales como, por ejemplo, la fundación del Resucitado en 1911 o la adquisición del famoso manto de la Dolorosa en los talleres sevillanos de Eduardo Rodríguez. El decrecimiento de las novedades artístico-estéticas certifica el declive del periodo. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Semana Santa... (obr.cit.), pág. 48.

admiración profesada por Azorín (“*Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia*”²⁹³) compartida por otros muchos como Eugenio Noel quien a pesar de escribir sobre la Semana Santa sevillana es incapaz de evitar la aclamación de la obra procesional del murciano²⁹⁴.

El contexto de las procesiones: la celebración murciana de la Semana Santa

Al margen de la celebración más conocida, que se sintetiza a lo largo de estas líneas en el protagonismo de “la procesión penitencial”, el contexto remite a otra Semana Santa más rica y polisémica. En efecto, la pasionaria del último tercio del XIX legó otra serie de ritos y aspectos menos conocidos por la parcialidad de las fuentes; si se tiene en cuenta la propia obra escrita de Díaz Cassou, cuya denominación parece sugerir la totalidad de los ritos locales, los espacios celebrativos internos quedan ocultos. Pero no es el único caso, más allá de ellos otras crónicas coetáneas revelan toda una serie de senderos sin escrutar. Se ignoran las causas de tales ausencias en la obra del erudito; el gran conocimiento que tenía de las diferentes manifestaciones y costumbres de la Pasión autóctona²⁹⁵ quizá obligó a prescindir de los aspectos considerados menos genuinos.

Cabe interrogarse, incluso, si el afianzamiento de tales usos no incitó a desprender las ceremonias habituales de un texto consagrado a la conservación de una idiosincrasia irreversiblemente amenazada por el avance social. En este sentido, el gesto de recopilar cantos populares trasladándolos a partitura (uno de los empeños fundamentales de la *Pasionaria*), salvó parte de este material intangible legándolo a la posteridad: el propio Díaz Cassou había advertido sobre la desaparición de otros ritos seculares como las “*saetas* de ciegos” que recordaba vagamente de su infancia. Quizá el empeño último de la obra no fuera sino el destacar lo más peculiar y genuino de la Semana Santa, seleccionando aquello que, a su juicio, mereciera perpetuarse. Otros rituales hubieron de resultarle generalizados, incluso, dentro del propio ámbito español.

Sin embargo, la presencia de este caldo de cultivo religioso constituye el auténtico contexto de las procesiones coetáneas que se entienden en torno a toda una serie de ritos sagrados y aún de

²⁹³ *Diario “El Tiempo” de Murcia*, viernes 25 de marzo de 1921.

²⁹⁴ Por citar tan sólo un ejemplo: “*Este paso nos recuerda el de Salzillo, asombroso prodigio de genio creador, sin que haya nada semejante a que compararle; cabezas apostólicas, cada una de las cuales vale Murcia entera; una suma de aciertos supremos en la colocación espaciada y sin rigidez en el movimiento naturalísimo de las figuras; su mismo ropaje anacrónico y la sillería del tiempo de Salzillo, son hallazgos de arte insuperable*”. NOEL, E., *Semana Santa...* (obr.cit.), págs. 484.

otros de carácter popular. Todos ellos dibujan la perspectiva general de conjunto sobre cuyo fondo se recortan las procesiones. Conviene llamar la atención, por ello, de la existencia de una auténtica liturgia penitencial en la cual las procesiones, con los pasos de Salzillo a la cabeza, tan sólo constituyen uno de las parcelas. Incluso, la magnificencia de algunas de estas manifestaciones otorgaba a la celebración general un atractivo mucho mayor que confería a la ciudad aquella “capitalidad pasionaria” a la alude la prensa al encumbrarla junto a Sevilla²⁹⁶.

Muchos textos, entre los que destacan las crónicas de Martínez Tornel, perfilan la complejidad de una manifestación que, por encima de los valores antropológicos y culturales de las propias procesiones, constituye una auténtica manifestación de lo efímero y lo intangible. Efímero porque el entramado altera profundamente tanto la esfera pública (las calles) como el interior de los propios templos, dentro de una temporalidad bien precisa; esta mutación morfológica ilustra perfectamente el carácter ritual que afecta a todo un panorama reconvertido en ciudad sagrada o “*civitas Dei*”²⁹⁷. Intangible porque, como si de una música popular se tratara, emana de forma aprehendida sin el seguimiento de un guión textual; existe, por tanto, una construcción interiorizada que se rige únicamente por la costumbre. Es todo este conjunto el que altera y deconstruye la urbe hasta convertirla en un espacio trascendente que, por ese mismo motivo, polariza la atención ciudadana; aspecto que se evidencia en la masiva participación popular pero que accede a los grupos más eruditos generando un polo de atracción indiscutible. Ofrece testimonio de ello la multitud que se hacinaba en la ciudad durante los días centrales de la Semana Santa revelando, en las décadas finales del XIX y las primeras del XX, una celebración cuya fama excede los límites provinciales²⁹⁸.

Es por ello imprescindible iluminar aquellos pormenores ignotos que resultan, sin embargo, fundamentales para apreciar el panorama poliédrico de la Semana Santa de la época.

Los cultos: la religiosidad diletante

²⁹⁵ Y aún de todos los ciclos del ritual festivo, como queda de manifiesto en otras obras suyas: DÍAZ CASSOU, P., *Tradiciones y costumbres de...* (obr.cit.).

²⁹⁶ *Diario de Murcia*, domingo 30 de marzo de 1902.

²⁹⁷ Sobre esta concepción de la ciudad como prefiguración sagrada de una realidad espiritual véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica...* (obr.cit.); ante todo ha de destacarse la lectura simbólica contenida en el capítulo “Gasto, derroche y dilapidación del bien cultural. La economía simbólica de la fiesta”, págs. 347-360. Del mismo autor, y referido al viario de la ciudad moderna como “*vía sacra*”, “*blasón urbano* [su] *visión ideal* [como] *ciudadela contrarreformista*”: *Barroco. Representación e...* (obr.cit.), págs. 123-159. Sobre esta misma idea, relacionada ahora con las procesiones del Corpus Christi, véase MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “El simbolismo del...” (obr.cit.), págs. 157-173.

²⁹⁸ Es muy sugerente la carta en la que Gabriel Miró le expone a Jorge Guillén la fatalidad que le ha supuesto no poder coincidir ambos en Murcia durante la Semana Santa lo que, unido a lo expuesto anteriormente, evidencia el peso cultural de la celebración local; naturalmente polarizada por la genial creación escultórica salzillesca pero que,

La vida religiosa y ceremonial no caía en el abandono tras los días de la Semana Santa sino que se prolongaba a lo largo del año a través de cofradías sacramentales y “*de gloria*” que transmiten hasta la contemporaneidad ciertos valores de la religión barroca. Esto queda de manifiesto en la serie de procesiones y actos religiosos que se jalonan durante los meses del año y que reflejan el ambiente de fervor y público regocijo; se entienden ambas dentro de un concepto de “*fiesta*” que excede lo puramente litúrgico y que continúa siendo una seña de identidad de la religiosidad tradicional²⁹⁹. La mayor parte de las celebraciones contaban con un repertorio de actividades de culto (*novenas* y *septenarios*) y otras destinadas al ocio, como los puestos de los feriantes, los conciertos o los fuegos de artificio. Todo ello pone de relieve la predilección ciudadana por el ideario barroco de fiesta total (conjuntamente sagrada y profana) en una pervivencia que alcanzó las primeras décadas del XX.

El calado social de esta atmósfera celebrativa se manifiesta en los préstamos de elementos consustanciales de la fiesta pública hacia el espectro penitencial. Ello pone de relieve el factor *mimético* de una Semana Santa siempre presta a incorporar aspectos de las demás celebraciones, especialmente de las sacramentales. Esta circunstancia, sin embargo, no es propia del amanecer contemporáneo sino que se hereda de tiempos anteriores: la pompa letífica y eucarística mantenida hasta el XIX fue, por tanto, tomada como fuente estética para las procesiones pasionarias durante los diferentes periodos.

Sin embargo, el panorama religioso es más complejo; los recientes acontecimientos sociales y el nuevo marco ideológico de la religiosidad oficial³⁰⁰ marcaron el papel de los cultos internos dentro del panorama eclesiástico posterior al *Sexenio*. El papel de las cofradías no se limitó entonces a la mera organización de las procesiones sino que los cultos gozaron de un protagonismo que, no pocas veces, excedía la puesta en escena procesional. Sería erróneo menospreciar el protagonismo eclesiástico en la organización de espectáculos religiosos de tintes dramáticos: la atracción pública, manifiesta a través de no pocas fuentes, pone de relieve la efectividad de su lenguaje visual y sensitivo. La herencia barroca de la “Iglesia celebrante”³⁰¹ permitió a las cofradías mantener parte de esta retórica teatral potenciándola con ocasión de la progresiva desacralización del espacio público. Estos condicionantes socio-políticos,

de hecho, ofrecía más argumentos de índole sacro-cultural para acrecentar el interés de estos ciudadanos relevantes: RUIZ-FUNES, M., “Nota a pie de página” en *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 262.

²⁹⁹ Véase al respecto BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y...* (obr.cit.).

³⁰⁰ Marcada por la interiorización de las formas religiosas PUECH, H.C., *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, Madrid, Siglo XXI, 1987, págs. 74-77.

³⁰¹ ARACIL, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 242-254.

cuestionadores de la vigencia del espectáculo callejero como elemento religioso³⁰², marcaron un cambio de actitud en las cofradías, detentadoras ahora de la grandilocuencia y artificios de la retórica moderna³⁰³.

El *Sexenio* supuso un punto de inflexión para la sociedad local a pesar de no verse abocada la ciudad a los disturbios y olas anticlericales de otras zonas³⁰⁴; sin embargo, los cofrades captaron la necesidad de orientar su puesta en escena hacia escenarios netamente sacros. El miedo al anticlericalismo comenzó a gestar una mentalidad retraída en la que la religiosidad tradicional hubo de plantearse un transitorio giro interior³⁰⁵. Aunque este presentimiento nunca llegó a materializarse, los cultos internos de las cofradías se vieron notoriamente enriquecidos. Este interés se manifestará pronto en la construcción de nuevos altares o retablos especiales en los que volcar el aparato efímero. A pesar de la naturaleza moderna de estos efectos (las arquitecturas efímeras tuvieron su mayor esplendor desde el Renacimiento al Barroco) el impulso otorgado en esos momentos críticos se plasmó en una renovada visión de la retórica litúrgica: las artes se sumarían aquí para producir un espectáculo parangonable a los fastos públicos.

Esta sofisticación encontró en el *romanticismo* su caldo de cultivo idóneo pues la teoría musical de Liszt, por citar sólo un ejemplo, llevaba décadas trabajando en esta línea dada su preocupación por lograr una fusión estético-teísta que no diera la espalda al pueblo. Esta comprometida postura generó una nueva idea de la religiosidad, y particularmente de la liturgia, como ceremonia teatralizada y exaltada de la religión: lo que se dio en llamar, “*crístianismo diletante*”. Así, el músico húngaro proponía una integración de celebración y música que redundara en una mayor percepción sensitiva: el apasionamiento como seña de identidad planteaba la inmersión del pueblo ante la sublimidad del drama sacro³⁰⁶.

Toda esta concepción exaltada de la religiosidad y sus misterios encontró, incluso, en lo procesional una visión omnímoda ligada al fenómeno del “arte total”. La ceremonia como espectáculo se vio culminada con unas celebraciones en las que retórica, estética y efectismo se

³⁰² Conviene recordar ahora que la consideración de la “procesión religiosa” como elemento cultural tradicional arranca, precisamente, del momento en que se plantea el laicismo como medio para establecer la libertad religiosa. Circunstancia, desde luego, específica del panorama revolucionario contemporáneo y, particularmente, del caso francés y español por cuanto en otras regiones europeas con fuerte implantación histórica del protestantismo (las ciudades centroeuropeas constituyen el ejemplo más evidente) la libertad religiosa no significó la retirada de los símbolos públicos de las distintas confesiones y, en particular, de la católica.

³⁰³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e...* (obr.cit.), págs. 134-148.

³⁰⁴ Caso contrario a lo ocurrido en no pocas localidades andaluzas o en la cercana Cartagena: VILAR, J.B., *El Sexenio democrático y el Cantón murciano*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 181-188.

³⁰⁵ Este giro interior, de tintes espiritualistas, fue dictado desde las posturas más oficiales de la Iglesia a partir de los efectos de las revoluciones liberales. Esta alteración se basa en una concepción moralista de la autoridad eclesiástica en detrimento de su poderío material, lo que se refleja en las llamadas “*tesis ultramontanas*”. Véase TAVENAU, R., “El catolicismo posttridentino...” (obr.cit.), págs. 79-85.

³⁰⁶ EINSTEIN, A., *La música en...* (obr.cit.), págs. 162-164.

sumaron en torno a las imágenes sagradas. Esta simbiosis propiciaba la atmósfera sobrenatural pretendida que tanto debe al efectismo teatral y, sobre todo, a la concepción operística de lo sagrado. El altar efímero, como tramoya poética plena de luminosidad, de tallas doradas, en la que se hace presente la divinidad a los sonos de himnos y composiciones específicas: toda una solemnidad por la que, incluso, llegaba a pagarse a las puertas de los templos³⁰⁷.

Las referencias al respecto en la *Pasionaria* son escasas; Díaz Cassou se permite esbozar algunas consideraciones sobre las novenas de la Sangre, que le parecen “*de lo peorcito*”³⁰⁸, y algún otro dato concreto. Martínez Tornel, por el contrario, ilustra con mayor definición el tema a través de sus sugerentes artículos. A través de ellos se podrán completar los datos al respecto de los cultos de la Sangre que, por aquel entonces, contaban con el Quinario de Cuaresma, la fiesta de la Exaltación de la Cruz y la de la Preciosísima Sangre. De esta misma fuente se extrae la participación del músico Julián Clavo dirigiendo, en su condición de mayordomo, la escolanía que intervenía en ellos. Por la liturgia del momento, aún tridentina, se contempla la división de las celebraciones en matinales y vespertinas: misa de comunión general, por las mañanas, y sermón con acompañamiento musical, por las tardes. Igualmente, en lo concerniente a la Cuaresma, el Quinario del Cristo se realizaba de forma dispersa durante los miércoles del ciclo.

En lo referente al entramado efímero, y en consonancia con el espíritu grandilocuente, se disponía un altar a base de colgaduras encarnadas que se completaban con un camarín de terciopelo bordado en plata con atributos de la Pasión: una muestra más de aquel esplendor decimonónico que define el espíritu decadentista del momento. Así, es posible recordar en estas evocaciones de suntuosidad y lujo aquel gusto propugnado por Huysmans en “*À rebours*” (1884) que indica un cambio de mentalidad desde la mimesis natural hasta el culto a la alteración de los ambientes; de este modo, el protagonista de la novela “*para huir de la naturaleza y de la vida, prácticamente se encierra en una villa decorada con telas orientales, tapicerías de sabor litúrgico, paños y maderas que simulan la frialdad monástica con materiales suntuosos*”³⁰⁹. Se trata, en definitiva, de mejorar la naturaleza según una estética que aprecia los efectos por encima de la perfección artística.

La escenografía desplegada por la Congregación Servita de Nuestra Señora de las Angustias es suficientemente elocuente al respecto: para los mismos existía una música específica referida a los Dolores de la Virgen y un magnífico altar que se colocaba en el presbiterio de la Iglesia de San Bartolomé. La recepción del mismo por parte de los espectadores, recogidos a través de

³⁰⁷ *Diario de Murcia*, sábado 30 de marzo de 1895.

³⁰⁸ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 142.

³⁰⁹ ECO, H., *Historia de la Belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pág. 341.

crónicas de prensa, ilustra sobre la persistencia de los componentes sensitivos dentro de estas ceremonias. La construcción literaria refleja poéticamente la presencia de grandes candelabros de bronce, cortinas de diversa textura y calidad, penachos de rica talla dorada, elevación sucesiva de escaños entarimados,..., hasta disponer un escenario que, en su conjunto, refleja la imagen de la trascendencia según el decadentismo. Se trata, por tanto, de una realidad evocada a través de “*sensaciones artificiales, en un ambiente también artificial en el que la naturaleza, más que ser recreada, como sucede en la obra de arte, es imitada y negada a la vez, ...*”³¹⁰.

Este carácter “*rehecho*” da pie a la concepción fantástica del conjunto que se percibe en la profusión de “*infinidad de luces y primorosos ramos de frescas flores*” en torno a la imagen de la Virgen de las Angustias; todo entregado a la alteración de los estados anímicos que inducen a una contemplación “*embelesada*” (“*enferma*”, en palabras de Eco) de la tramoya. En ésta, “*entran todos los elementos que tiene el arte puro para producir en nosotros las sensaciones de belleza y para elevar el espíritu á su región más serena, que es la ideal, la sobrenatural...*”. De modo que, incluso Martínez Tornel, se considera testigo de una milagrosa aparición trascendente³¹¹ al que se une la música “*como si aquel canto elegiaco, tierno y delicadísimo, hubiera bajado del cielo como un arrullo de ángeles para consolar á la Santísima Virgen*”³¹². Se trata, en suma, de una belleza generada a base de mejorar la naturaleza para evitar su repetición tediosa y monótona.

Tienen aún lugar en la época las antiguas ceremonias llamadas de “*la Agonía y las Siete Palabras*” reseñadas por Díaz Cassou y sobre las que vuelve años después Ibáñez García para recordar su relación con la extinta Cofradía de la Victoria de la Ermita de San Ginés³¹³. Cabría incidir en la naturaleza teatralizada de estas ceremonias hasta el punto que Barceló Jiménez las considere una pervivencia medieval de los antiguos “*misterios*” representados en los templos de la ciudad³¹⁴. En efecto, sus concomitancias con los añejos cultos del “*desenclavamiento y entierro*” están fuera de toda duda y suponen el complemento de la propia procesión que la Concordia realizaba en la tarde-noche del Viernes Santo. De hecho, esta institución celebraba aún este rito en los últimos años del XIX en su antigua sede de la Iglesia de Santo Domingo³¹⁵.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Visión religiosa de la sensibilidad material que se transfiere desde la literatura decadente del propio Oscar Wilde para quien “*La vida de los sentidos estaba descrita con el lenguaje de la filosofía mística. A veces resultaba difícil saber si se estaba uno leyendo los éxtasis espirituales de algún santo medieval o las confesiones morbosas de un pecador moderno*”. Con este sentido lo refiere ARMIÑO, M., en su “Prólogo” de la obra teatral de WILDE, O., *Salomé*, Madrid, Valdemar, 2006, pág. 18.

³¹² *Diario “El Liberal” de Murcia*, sábado 26 de marzo de 1904.

³¹³ IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Rebuscos y...* (obr.cit.), págs. 437 y 438.

³¹⁴ BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del teatro...* (obr.cit.), pág. 30.

³¹⁵ *Diario de Murcia*, domingo 1 de abril de 1888.

No era esta la única costumbre que se repetía cada año dentro de los templos durante los días de la Semana Santa. Otras ceremonias contribuían a mostrar esa naturaleza trocada de los templos durante las jornadas de la celebración pasional; uno de los más recordados es el de cubrir las imágenes y las cruces con velos, cuyas noticias aún se refieren en la prensa: se llevaba a cabo el sábado anterior a Viernes de Dolores manteniéndose los mismos hasta “*el Sábado Santo al toque del aleyuya*”³¹⁶. Este gesto, llevado a cabo con paños negros o morados, tenía por objeto “*la manifestación de la tristeza, del luto*” ocultando de forma premeditada las iconografías de los templos en forma de renuncia a su contemplación formal³¹⁷. De modo que la propia idiosincrasia de capillas y altares cambiaba ofreciendo un aspecto renovado como preparación a la vivencia litúrgica de la Semana Santa.

Al igual que los templos se adecuaban a la solemnidad y recato exigidos lo mismo ocurría con las imágenes sagradas, particularmente las de la Virgen: en este caso, varias de las más destacadas poseían un ajuar específico. La imagen de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo contaba con un manto “*marrón y negro*” con el que figuraba durante la Semana Santa³¹⁸. Por último, volviendo a las procesiones claustrales, se debe constatar la efectuada en la Merced como colofón de la liturgia y Oficios de Viernes Santo con una imagen enlutada (años más tarde trasladada a las primeras horas del Sábado de Gloria)³¹⁹.

La magnitud de este ritual convierte a las cofradías en promotoras de ceremonias grandilocuentes en las que el ornato actúa como medida sacralizadora del espacio. Esta escenografía certifica la cohabitación de otras instituciones en la función colectiva de la Semana Santa: el protagonismo, por tanto, no recayó sólo en las cuatro penitenciales sino que otras se incorporaron gestando una representación complementaria y sofisticada. Así, cofradías dedicadas a los Dolores de la Virgen o al Santísimo van a concitar, igualmente, la atención: van a ser precisamente las que representen la variante intimista de la Pasión organizando actos, cultos y montajes efímeros. De aquí, precisamente, el carácter caleidoscópico de la celebración en la época estudiada: una solemnidad que legó la estampa de los grandes cortejos *románticos* pero que también debe ser recordada por esta Semana Santa intimista e igualmente notoria.

Las novenas de los Dolores

³¹⁶ *Diario de Murcia*, 30 de marzo de 1895.

³¹⁷ EGIDO LÓPEZ, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2005, pág. 26.

³¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto...* (obr.cit.), pág. 205.

³¹⁹ *Diario de Murcia*, miércoles 6 de abril de 1887.

Dentro de estas últimas celebraciones las denominadas *novenas de Dolores* gozaron de un gran predicamento. La importancia de este culto se debía al gran arraigo de la “Dolorosa” como iconografía y devoción netamente murciana. En efecto, desde el episcopado de Belluga con el conocidísimo milagro de la Virgen de las Lágrimas, el culto a los dolores de la Virgen fue en aumento³²⁰. Este fervor se acentuó con la implantación del nuevo tipo iconográfico salzillesco que supuso la ruptura con el modelo iconográfico de la Soledad según la variante de viuda castellana³²¹. La aceptación popular de ambos elementos como una parte fundamental, destacada incluso, de su pasado histórico supuso el apego a esta devoción que, en pocos años, se extendió por todo el reino llegando al extremo de no existir iglesia en la ciudad que no contara con una representación suya³²².

El regionalismo de finales del *ochocientos*, que tuvo en Murcia una huella discreta, volcó sobre este culto toda su retórica: no en vano, constituía una seña de identidad que el espíritu romántico del XIX no podía dejar de alentar³²³. Fruto de esta disposición las *novenas* se convirtieron en auténticas ceremonias de exaltación mariana en las que, lejos de influir una atmósfera fatalista propia del tiempo cuaresmal, se acentuaron los valores festivos: eso sí, marcados intrínsecamente por la concepción “*diletante*” de la liturgia contemporánea. La prensa corrobora estas premisas con múltiples referencias al espectáculo local, marcadamente colorista y femenino: Jara Carrillo evoca la festividad como una auténtica conmemoración de la mujer murciana, revestida con la tradicional mantilla y celosa cumplidora de los ritos religiosos de la tierra³²⁴. Desde este punto de vista, el Viernes de Dolores (día que culminaban las *novenas*) constituía una de las fechas señaladas del calendario local con más preeminencia, incluso, que el propio Domingo de Ramos: la procesión de la Virgen de las Angustias, en este sentido, no resultaba sino un epílogo de la anterior fiesta mariana.

La retórica localista en torno a *los dolores* tenía una serie de ritos imprescindibles que marcaban su carácter netamente festivo: los más representativos, quizá, eran las *serenatas* que solían recorrer las calles del centro en las horas previas al Viernes de Dolores³²⁵. La costumbre, siguiendo las crónicas, consistía en la concurrencia de bandas de música en un pasacalle obsequiando a las numerosas imágenes de la Virgen de los Dolores existentes en hornacinas y

³²⁰ VILAR, J.B., *El cardenal Luis Belluga*, Granada, Comares, 2001, págs. 89-93.

³²¹ CUESTA MAÑAS, J., “La escultura vestidera en la Semana Santa: el tratamiento especial de la Dolorosa” en *Actas XI Encuentro provincial de cofradías*, Cox, Junta Mayor de Cofradías, 2004, págs. 75-78.

³²² Como se evidencia en la completísima relación recogida pormenorizadamente por FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), todos los volúmenes.

³²³ *Diario de Murcia*, domingo 18 de abril de 1886.

³²⁴ *Diario “El Liberal” de Murcia*, domingo 6 de abril de 1925.

³²⁵ *Diario de Murcia*, viernes 31 de marzo de 1882.

viviendas de la ciudad³²⁶. Otras instituciones de la ciudad (los propios diarios) recibían en sus sedes a las comitivas agasajándolas con un improvisado protocolo culinario. Este ritual, que marcaba el preámbulo de la fiesta, mantenía durante horas entretenida a la ciudad que vivía con intensidad las jornadas previas a la Semana Santa³²⁷. Al carácter lúdico se sumaba la sucesión de actos piadosos configurando una celebración premonitoria, prácticamente autónoma, a las procesiones³²⁸.

La dimensión exacta de estos actos en la Murcia de fin de siglo la conocemos a través de un dato singular: el acceso a los templos de mayor raigambre en estas *novenas* se realizaba previo pago de un donativo que daba derecho a un lugar específico y mediante el que se controlaba el limitado aforo. Parroquias como San Bartolomé, San Pedro o San Nicolás llevaban a cabo sus celebraciones con grandes fastos que eran organizados, generalmente, por cofradías encargadas al efecto. Para nada debe extrañar que en esta época seis hermandades tuvieran esta advocación por titular única, al margen de aquellas otras que salían en las procesiones de Jesús y la Sangre.

La ausencia de corporaciones afines en algunas parroquias y conventos no significaba que no se le rindiese culto a la Virgen de los Dolores pues resultaba frecuente que éste recayera sobre camareros que corrían autónomamente con los gastos (como fue el caso de la iglesia de Santa Ana). Además, y como ya se ha mencionado, imágenes de la Virgen en alguno de sus “*Sete dolores*” había en todas las iglesias de la ciudad sin excepción como pervivencia de aquella suerte de preeminencia (cercana a la actual concepción oficial del patronazgo) de que gozó a lo largo del siglo XVIII.

Las *novenas* se celebraban según la liturgia habitual en el catolicismo finisecular: misa de comunión general por las mañanas y el preceptivo sermón por la tarde que, junto al rezo del “*ejercicio de los dolores*”, eran acompañados de música. Como en las restantes ceremonias religiosas los compositores locales dejaron partituras específicas emulando a las famosas que, en el siglo XVIII, habían compuesto Vivaldi o Pergolesi para diversas cofradías servitas italianas³²⁹. Así, cabría destacar por la frecuencia con la que se interpretaban el “*Stabat Mater*” y “*Los dolores*” de Mariano García, maestro de capilla de la Catedral, estrenados durante las *novenas* celebradas en San Nicolás del año 1866³³⁰. Poco después aparecieron en el panorama local las composiciones homónimas de Mirete (antes de 1882), Julián Calvo (1883), Fernández Caballero

³²⁶ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 12 de abril de 1905.

³²⁷ *Diario de Murcia*, viernes 4 de abril de 1884.

³²⁸ De forma similar a como siguen celebrándose actualmente estas horas inmediatas a la Pasión en localidades de la región (Alhama, Totana o Lorca) o en otras inmediatas (las *dianas* de Vélez Rubio).

³²⁹ Como en el caso de Venecia o Nápoles. Véase FRAGA, F., “Entre lo divino y lo humano” en *Stabat Mater*, Madrid, El País, 2004, págs. 9-40; y QUEIPO DE LLANO OCAÑA, P., “La música sacra de Antonio Vivaldi” en *Música sacra*, Madrid, El País, 2004, págs. 9-52.

(antes de 1902), Andrés Reverte Pastor (1906) y Samuel Frast (1930)³³¹: algunas de ellas dedicadas a las cofradías de Santa Catalina y a los Servitas. Para estas interpretaciones se recurrían a conocidos tenores de la ciudad, no siendo extraña la presencia de otros venidos de fuera: hecho que concitaba gran expectación remarcando el prestigio, o desatando la porfia, entre unos determinados templos y sus cofradías³³².

Para culminar este esbozo cabría mencionar la atmósfera de la celebración en la que los efectos oropelescos, operísticos en definitiva, no estaban ausentes; las descripciones se centran, nuevamente, en los suntuosos altares para las imágenes en los que las colgaduras, los ricos tejidos, las lámparas de múltiples luces, las flores naturales y contrahechas, los dorados *neobarrocos*..., se disponen para el oficio en el mismo altar mayor³³³. Estas arquitecturas efímeras precedían a los *monumentos* de Jueves Santo que pocas horas después les sucedían en los mismos presbiterios o en los lugares preeminentes de los templos; esta sucesión del repertorio efímero habla del carácter teatral que aún encierran las iglesias donde es posible operar cambios de escenarios sorprendentes en apenas unos días. El escaso margen de tiempo y el ambicioso entramado de estos últimos plantean la hipótesis de su reutilización para ambas liturgias aunque en casos como el de la parroquia de San Bartolomé hay que matizar tal apreciación; aquí se documenta el altar de cultos de la Virgen de las Angustias simultaneando con el *monumento* sacramental del pintor Sanmiguel, cada uno con su estructura y su propia naturaleza artística³³⁴.

Para rematar la fiesta, en contraste con el carácter interno de los cultos de la capital, era frecuente que las pedanías cercanas como Los Dolores o Santiago y Zairaiche celebraran una procesión en honor a la advocación de los Dolores. Éstas podían llegar hasta los lindes de la propia urbe en una muestra de orgullo representativo de cada una de estas poblaciones de la

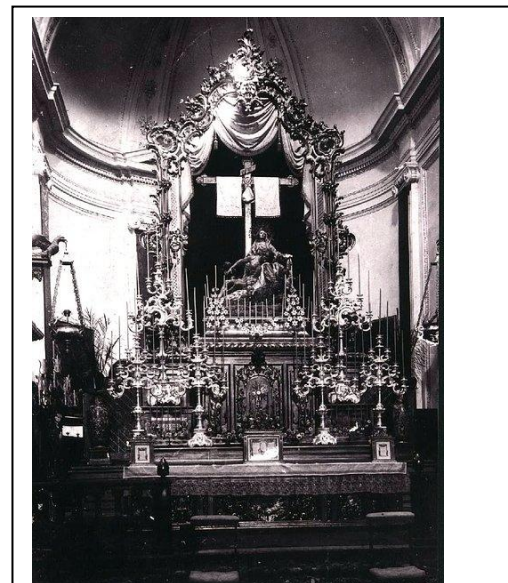


Fig. 18- *Altar de Novena de la Virgen de las Angustias*. Iglesia de San Bartolomé-Santa María, Murcia. Este tipo de montajes fueron habituales en las funciones religiosas de las cofradías murcianas (Fot. Cofradía de Servitas).

³³⁰ *Diario "La Paz" de Murcia*, lunes 19 de marzo de 1866.

³³¹ Véase el capítulo correspondiente dentro de este trabajo.

³³² LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El archivo musical de Las Anas y la Semana Santa de Murcia" en *Murcia, Semana Santa...* (obr.cit.), nº12, 2009, pág. 31.

³³³ A este respecto: *Diario de Murcia*, martes 1 de abril de 1884; sábado 22 de marzo de 1896; y *Diario "El Liberal"*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1904.

³³⁴ *Diario de Murcia*, martes 7 de abril de 1896.

huerta vecina. No sería hasta la segunda década del siglo XX cuando la ciudad presenció la primera procesión de Viernes de Dolores protagonizada por un grupo de devotos de la iglesia monástica de Santa Ana que, hasta la llegada de la II República, llenó de ecos procesionales esta jornada netamente cultural³³⁵.

Las interpretaciones del Miserere y otras músicas

La puesta en escena de la Semana Santa de la época gozaba de un carácter múltiple y variopinto, lejano a la vigente primacía procesional. En efecto, muchos eran los actos de la más diversa raigambre que se sucedían desde la jornada de Viernes de Dolores hasta la celebración del cierre gozoso de Domingo de Resurrección. Obviamente, procesiones y oficios religiosos conciliaban el protagonismo central del rito primaveral, si bien, otros actos religiosos y populares contaban también con un gran arraigo. Pasacalles, dianas, conciertos diversos, exposiciones, recitales poéticos, corridas de toros, etc., organizados por las más diversas asociaciones configuraban un panorama festivo del que debía resultar muy difícil abstraerse. De entre todos ellos, los actos relacionados con la música gozaban de la predilección del público que llenaba iglesias o casinos con tal de escuchar las últimas composiciones de los músicos murcianos o las novedades que se ofrecían en Europa. El siglo XIX fue, ante todo, un siglo musical marcado por las diversas corrientes artísticas desde el clasicismo al romanticismo. La ciudad no vivió ajena a tales corrientes y contó durante la centuria con un conjunto respetable de autores e intérpretes³³⁶.

Durante la Semana Santa había, desde luego, una cita musical de gran interés: la interpretación del *Miserere* en la Santa Iglesia Catedral. La rivalidad con otras sedes episcopales cercanas y la necesidad de crear constantemente un aliciente que actuara de reclamo llevó al cabildo, tras los desafortunados acontecimientos del *Sexenio*, a emprender la iniciativa de estrenar cada año una o varias piezas del *Miserere*. Con ello se pensaba prestar mayor espectacularidad a las celebraciones solemnes de la Semana Santa con la intención, nada velada, de presentar una religión triunfante y esplendorosa con la que combatir las desviaciones socio-políticas que se estaban gestando. La música era un elemento de prestigio, desde luego, pero también un signo de poder, de riqueza, y el estreno sucesivo de estas obras suponía manifestar la pujanza y brillantez del culto católico³³⁷.

³³⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La procesión de la Dolorosa de la Iglesia de Santa Ana de Murcia” en *Culto y Palabra*, nº57, Murcia, Familia Dominicana, 2004, págs. 3 y 4.

³³⁶ CLARES CLARES, M.E., “Bandas y música en la calle... (obr.cit.), pág. 556.

³³⁷ AYARRA JARNE, J.E., “La música en las funciones litúrgicas de Semana Santa de la Catedral Hispalense” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Sevilla, Universidad, 199, págs. 105-109.

Como es bien sabido, el *Miserere* no era sino la variante musical del salmo 50 en el que el rey David mostraba su arrepentimiento ante Dios por su actitud pecaminosa. En torno a este texto se engarzaban toda una serie de piezas musicales configurando una obra en la que el genio del compositor podía dar rienda suelta a su quehacer musical. Durante el discurrir del propio *Sexenio* aparecieron las primeras composiciones del *Miserere* para la Catedral murciana: en 1866 Julián Calvo estrena el suyo, que no se volverá a oír hasta 1889³³⁸. También con anterioridad a 1871 se recupera la pieza homónima del compositor Indalecio Soriano que, al igual que el de Mirete (1873), fueron utilizados puntualmente en las procesiones³³⁹. En 1878 el músico Agustín Giménez tiene la posibilidad de estrenar el suyo, nuevamente, en las naves de la Catedral, al igual que más tarde harían Fernando Verdú (1885), Pelegrín Leiva (1892), Mariano García (1897) y, ya en el siglo XX, Fray Samuel Prats (1930)³⁴⁰.

Este dinamismo de autores ofreciendo piezas con la temática del *Miserere* se completó con la llegada de obras similares desde otros puntos del país. De todos ellos conviene citar la célebre versión del navarro Miguel Hilarión Eslava y Elizondo para la Catedral de Sevilla en 1833. La relevancia de este hecho estriba en la incorporación de formas musicales novedosas en la ciudad por el uso controvertido de armonías y cadencias propias de lo ópera italiana³⁴¹. Su éxito en Murcia aparece refrendado por cuando, aún en 1912, el famoso *Miserere* se repetía en los cultos y procesiones de la Cofradía del Cristo del Perdón³⁴², cuya interpretación, por cierto, corría a cargo del Orfeón Ramírez dirigido por el compositor Emilio Ramírez que tanto tendría que ver con la Semana Santa murciana del primer tercio del siglo³⁴³.

Pero las aportaciones de los músicos murcianos a su celebración de la Pasión no se limitaron a esta composición ya que la búsqueda en distintos archivos

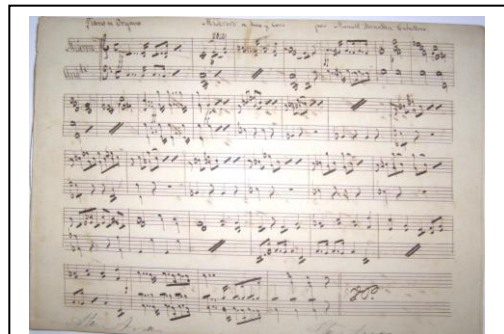


Fig. 19- *Miserere*, Manuel Fernández Caballero. Monasterio de Santa Ana (Madres Dominicas), Murcia.

³³⁸ Sobre el *Miserere* de Julián Calvo ver *Diario "La Paz" de Murcia*, lunes 19 de marzo de 1866; *Diario de Murcia*, domingo 31 de marzo de 1889; y *Diario de Murcia*, domingo 2 de abril de 1893.

³³⁹ Así, en 1889, se interpreta el de Julián Calvo en la entrada de la procesión del Santo Sepulcro, *Diario de Murcia*, domingo 31 de marzo de 1889.

³⁴⁰ Sobre el *Miserere* en la Semana Santa de Murcia véase LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El archivo musical de..." (obr.cit.), pág. 31.

³⁴¹ SERRERA, R.M., "Un Miserere belcantista" en *Miserere*, Madrid, Universal Music Spain, 2008, págs. 7 y 8.

³⁴² Llama la atención esta circunstancia por cuanto el "*Motu proprio*" de Pío X (1903) fue especialmente beligerante con este tipo de composiciones alejadas compositivamente de la música oficial de la Iglesia; particularmente, del canto gregoriano y la polifonía renacentista. El propio *Miserere* de Hilarión Eslava fue prohibido en el lugar donde más relevancia social había tenido, Sevilla; pese a ello continuó siendo especialmente conocido en todo el país. Véase al respecto MÁRQUEZ MORALES, J., *Cien años del Motu proprio...* (obr.cit.), págs. 776 y 777.

³⁴³ *Diario "El Liberal" de Murcia*, domingo 31 de marzo de 1912.

ha permitido confirmar la existencia de obras específicas de cada día de la Semana Santa. Aunque ya se citaron, en el caso de las novenas de Dolores, algunas piezas muy comentadas en el momento, lo cierto es que la temática penitencial gozaba de un amplio calado en los círculos musicales murcianos. Así, fue común la interpretación de *Lamentaciones*, *Llagas de Jesús*, junto a *responsorios* y *misas* destinadas específicamente a los días de Jueves y Viernes Santo³⁴⁴. La carencia de estudios que hallan puesto de relieve las mismas, compuestas por muchos de los músicos citados anteriormente y otros como Andrés Reverte Pastor y Manuel Fernández Caballero, ha ocultado durante décadas la existencia de una música de calidad compuesta en Murcia específicamente para la Semana de Pasión³⁴⁵.

El Jueves Santo sacramental; los monumentos y la participación ciudadana

Junto a las procesiones penitenciales, uno de los acontecimientos que permiten por su envergadura concitar el interés ciudadano de una forma auténticamente masiva lo constituyen los *monumentos* sacramentales del Jueves Santo. Su ausencia de la recopilación de actos pasionarios recogida por Díaz Cassou de hecho, resulta muy significativa, al comprobar a través de diversas fuentes escritas la importancia que revistieron. Naturalmente, se trata de una práctica preceptiva para la liturgia católica en todos los lugares donde se celebre culto en esta jornada central de la Semana Santa por lo que, quizá, el erudito evitó insertarla dentro de su relación.

Precisamente por ello y por el desconocimiento que actualmente se tiene del mismo conviene dedicarle un apartado donde, pese a su superficialidad, pueda valorarse su interés cultural así como su representatividad a lo largo de los años del presente estudio. La importancia que tuvo ese día con estos elementos rituales tan destacados se percibe en un hecho genuino que ha pasado desapercibido en la mayor parte de los trabajos dedicados al particular: la ausencia de procesiones en el mismo. En efecto, esta carencia contrasta con lo acontecido en los restantes puntos relevantes de la pasionaria hispana puesto que en aquellos lugares abundan las referencias procesionales en este día. Este hecho sólo puede ser valorado de una forma tan genuina en

³⁴⁴ Véase al respecto LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El archivo musical de... (obr.cit.), págs. 30-36.

³⁴⁵ ARCHIVO DEL MONASTERIO DE SANTA ANA (A.M.S.A.), *Sección musical*. Este interesantísimo apartado correspondiente a la comunidad monástica de Santo Domingo de Murcia ha sido consultado gracias a la amabilidad de las Madres Dominicas. Ha sido catalogado recientemente por miembros del A.G.R.M. estando pendiente su estudio, recuperación y divulgación. A esta serie corresponde el *Te Deum* del maestro Mariano García recuperado en 2011 por la Archicofradía de la Preciosísima Sangre dentro de la conmemoración de su VI Centenario, bajo el patrocinio de la Fundación Cajamurcia; a la referida interpretación corresponde la edición discográfica recogida por 7RM, 2012, y editada por la institución penitencial en 2012.

Murcia debido a la importancia de los *monumentos* levantados en sus templos que ocasionaban colas de gran longitud a las puertas de los mismos.

La liturgia tridentina vigente permitía la celebración de los Oficios con un carácter matinal de modo que tras la celebración de la *Misa in Coena Domini* se hiciera efectiva la reserva y, tras ésta, se abriesen las puertas de las iglesias para la visita masiva de los fieles: conceptualizado con el gesto de acudir a visitar los *sagrarios* la referencia a las *estaciones* que tanto arraigo tuvo hasta tiempos recientes. Esta propia denominación refleja el carácter estacional de la visita y, por tanto, resalta su carácter itinerante y ritual: “*andar las estaciones*”, donde los fieles debían acompañar la *vela* de, al menos, siete templos diferentes³⁴⁶. Por tanto, el carácter procesional del día correspondía a los fieles que eran los que deambulaban por la ciudad en busca de los *monumentos*.

Al margen de esta visita tradicional de carácter popular existía una comitiva de carácter oficial que también acostumbraba asistir a los *Oficios* de la Catedral para marchar después a los restantes templos. Los pormenores al respecto de la misma no abundan pero son suficientemente explícitos: el cortejo se compone por el “*Sr. Gobernador con el ayuntamiento en forma oficial, y seguido de todos los jefes y empleados de las diferentes oficinas del Estado y cuerpo de orden público*”³⁴⁷. En 1895 se amplían los datos al respecto incorporando “*todas las armas del ejército residentes en esta y la brigada de bomberos*”³⁴⁸ carácter que mantiene, al menos, hasta dos décadas más tarde donde se citan, además, “*en corporación el Seminario con el señor Obispo, Círculo Católico, personal del Gobierno... y otros*”³⁴⁹. Se trata, por tanto, de una representación institucional cívico-religiosa que suele estar acompañada por las más altas personalidades de las corporaciones reseñadas. En definitiva, una comitiva llena de solemnidad que tiene una significación semejante a la del “*convite-cívico*” presente en la festividad del Corpus Christi.

A buen seguro se trata de una pervivencia de la modernidad que se prorroga en virtud a su carácter protocolario: presto a significar la paz social y el entendimiento existente entre las diversas corporaciones civiles y religiosas de la ciudad. Esta circunstancia se compartía con otros lugares que, con un sesgo semejante, también tenían una comitiva similar; así, en Sevilla se había convertido en una ronda que verificaba el buen estado social de la ciudad y que tenía el cometido de custodiar durante toda la noche la llave del Monumento de su Catedral

³⁴⁶ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 20 de abril de 1905: “... Bastaría contentarse con la Catedral para llenar el día cumplida y cristianamente; pero es que hay que andar las estaciones, para ver y admirar los mejores monumentos, que son indudablemente los de San Pedro, San Miguel, San Nicolás, San Antolín, Santa Eulalia y otros, casi todos ellos obra del malogrado escenógrafo Sr. Sanmiguel...”.

³⁴⁷ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876.

³⁴⁸ *Diario de Murcia*, jueves 11 de abril de 1895.

³⁴⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 1 de abril de 1915.

Metropolitana³⁵⁰. En Jumilla, por el contrario, ha conservado un carácter más popular siendo llevado a cabo este cortejo por los cofrades acompañados de las célebres “*mantillas*” a las que el músico Julián Santos dedicó un conocido pasodoble.

No hay constancia de si en Murcia el cortejo era acompañado también por una banda de música; lo que si es seguro es que desde 1872 se polemizaba al respecto de la ceremonia de la entrega de las llaves debido a una antiquísima prohibición pontificia. Naturalmente, durante estos años del *Sexenio* muchas de estas ceremonias fueron revisadas debido al ambiente progresista de la política nacional. La prensa de dicho año recuerda que “*Por decreto de Paulo V y la Sagrada Congregación de ritos, de 30 de enero, la llave de la urna en que se coloca el Santísimo el día del Jueves Santo, sólo la puede llevar el presbítero celebrante, y no seglar alguno, aun cuando fuese seños o patrón de la Iglesia*”³⁵¹. Como casi nada de lo publicado en la prensa respondía en estos años revolucionarios a casualidad alguna puede suponerse con bastante fundamento que, a través de este recordatorio histórico, parte de la prensa de signo progresista insiste en la no conveniencia de repetir este acto; por tanto, a buen seguro que esta fórmula se venía repitiendo sin que hasta ahora se haya localizado fuente que así lo confirme³⁵².

En lo que respecta a la comitiva, ésta debía formarse en el interior de la Santa Iglesia Catedral donde, en efecto, visitaban el Monumento tras la celebración de la *Misa in Coena Domini*; se sabe que hasta el propio *Sexenio* la corporación oficial formaba parte del ritual del *Lavatorio* del que se elimina la participación desde entonces³⁵³. Desde el primer templo de la Diócesis partía el cortejo con las distintas representaciones en dirección a las “*parroquiales de San Pedro, Santa Catalina, San Bartolomé y San Miguel*”. Hasta estos años también los *monumentos* de los conventos de clausura acostumbaban recibir esta visita pues “*No pudiendo concurrir [este año] el excelentísimo ayuntamiento á la visita de los monumentos á los templos de monjas, en su nombre se envió á las mesas de petitorio de las mismas cuatro duros á cada uno, por cuenta de una colecta que se hará entre los concejales*”³⁵⁴.

³⁵⁰ Una escolta perteneciente a la guardia urbana de esta ciudad, vestida convenientemente con el uniforme de gala, acompaña a la Hermandad del Valle hasta el interior de la Catedral. Ya allí, y ante la presencia del deán, el capitán de la misma se arrodilla ante la reserva y recita la acostumbrada frase: “*Señor, la ciudad está en calma*”. Acto seguido el sacerdote le entrega la llave del monumento para que la custodie durante toda la noche: GARRIDO BUSTAMANTE, J.L., *Madrugada de pánico*, Sevilla, Castillejo, 2000, pág. 53.

³⁵¹ *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 27 de marzo de 1872.

³⁵² En algunas localidades andaluzas este privilegio por tradición correspondía a imágenes de Jesús Nazareno que procesionaban en dicha noche o en la madrugada de Viernes Santo y que, a tal efecto, las portaban en sus brazos. En otros casos, como en Valladolid, se cedía este privilegio a personas relevantes de modo excepcional como aconteció, en 1605, con el embajador de Francia. Sobre estos usos: EGÍDO, T., “La otra Semana Santa... (obr.cit.), pág. 34. Tal costumbre se mantiene aún como sucede en la localidad aragonesa de Épila, donde corresponde tal privilegio a la autoridad municipal; agradezco este dato al profesor Belda Navarro.

³⁵³ NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y...* (obr.cit.), pág. 85.

³⁵⁴ Ambas citas publicadas en *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876.

Sin embargo, muchos de estos actos y ritos no se circunscriben a una tradición o costumbre puramente local respondiendo a lo efectuado en las restantes localidades del país. Sin embargo, hay un rasgo que si dista de aquellas y se significa, nuevamente, en el valor del “*arte pasionario*”, en este caso significado en la presencia de los valiosos *monumentos* pictóricos. Prueba incontestable de esta proyección se refleja en la propia exportación de estos altares efímeros desde Murcia hasta localidades distantes; algunas de ellas tan significativas como Barcelona³⁵⁵. Conviene, por tanto, dedicar unos párrafos a esta variante tan significativa que determinaba la naturaleza específica de Murcia durante la jornada central del Jueves Santo. La noche de dicho día se tenía como una cita imprescindible: un nexo sagrado entre los opulentos cortejos de Miércoles y Viernes Santos.

La génesis de tales “reservas”, conocidas popularmente como *monumentos*, se encuentra ligada al establecimiento de la fiesta del Corpus Christi y a la propia liturgia pasional: en efecto, la apertura del *triduo Sacro* se destinó al culto esencial de la *divina forma* mediante la rememoración hierofánica de la Santa Cena. No obstante, el carácter lúgubre de la inmolación de Cristo precisó de un carácter más reverencial, quietista, trasladando su exaltación festiva hasta el mes de Junio. Durante la misa *In coena Domini* se rememora íntegramente todo el proceso de la Pasión de Cristo, desde la Cena a la Sepultura: por ello, una vez concluida la Misa se trasladaba solemnemente el cuerpo sacramentado hasta su sepulcro simbólico, el *Monumento* en espera de la resurrección del tercer día³⁵⁶.

A nivel simbólico se realizaba, entonces, una vela ante el Sepulcro de Cristo razón por la cual era frecuente ver en muchos de los *monumentos* murcianos representaciones de los soldados romanos que lo custodiaron y del Gólgota con las tres cruces ya vacías³⁵⁷. Era frecuente que la gente acudiese a depositar velas junto a la reserva (que después retirarían para conservarlas y proteger sus viviendas de las tormentas), espigas y huevos en alusión simbólica a la resurrección³⁵⁸.

³⁵⁵ Como puede apreciarse en la exportación de *monumentos* ejecutados en Murcia a localidades del entorno como Fortuna o a otras más alejadas, pero más relevantes, como Barcelona. Ver ARAGONESES, M.J., *Pintura decorativa en Murcia. Sglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1965, pág. 438: “...La primera obra de esta clase acometida por Sanmiguel de que tengo noticia, es anterior a 1868 o quizá de ese mismo año. Se trata del Monumento para la Iglesia de Santa Mónica de Barcelona, cuyo proyecto se expuso en el Contraste...”.

³⁵⁶ Sobre el sentido y significado de los monumentos de Jueves Santo es imprescindible la consulta de RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata” en *Las Catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 493-527.

³⁵⁷ Sobre algunos de estos aspectos versan las recomendaciones ya aludidas del Papa Paulo V sobre los monumentos de Jueves Santo en *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 27 de marzo de 1872.

³⁵⁸ EGIDO, T., “La otra Semana Santa... (obr.cit.), págs. 33-35.

Al margen de este costumbrismo piadoso la visita a los *monumentos* de los diferentes templos constituía la actividad principal de Murcia durante el Jueves Santo: de ahí que la estética se centrara en acentuar los valores teatrales de su escenografía. Estos aditamentos, que evolucionaron sus formas según las épocas, generaron una acostumbrada grandilocuencia que llegó al paroxismo en las décadas finales del XIX. Es entonces cuando la magnitud de los *monumentos* parroquiales se eleva a la majestuosidad del ejemplar catedralicio propiciando una suerte de rivalidad entre las diferentes cofradías sacramentales de las mismas. Esta rivalidad influyó en el proceso renovador de la tipología en estos años, encargándose la mayor parte de los nuevos telones al pintor Manuel Sanmiguel. A pesar de la extraña carencia de fuentes gráficas sobre los mismos (Aragoneses incluyó una fotografía del correspondiente a la Iglesia de la Merced en su estudio) las crónicas de prensa revelan la magnitud e importancia artística de los mismos: se situaban preferentemente en el crucero de las iglesias ocultando durante toda la semana sus altares principales. Era excepcional el *monumento* catedralicio para el que se disponía uno de los brazos del crucero, concretamente, el de la puerta “de las Cadenas”.

Frente a los *monumentos* de escalinata o “*de gusto antiguo*” que se instalaban en San Esteban, San Juan de Dios y la mayor parte de las iglesias monásticas³⁵⁹, los que se levantaron en las restantes siguieron la técnica heredada del siglo XVIII y que había introducido el italiano Paolo Sistori. Estos últimos eran, realmente, una sucesión de bambalinas teatrales, colgadas mediante argollas en bóvedas y cúpulas, imitando templetos con arquitecturas fingidas (pintadas con el recurso del *trompe l'oil* o trampantojo)³⁶⁰.

La sucesión de telones permitía la reconstrucción visual de una auténtica estructura tridimensional con espacios internos en los que situar la reserva y otros elementos de cierre como calvarios, cielos estrellados, nubes de ángeles, estancias adyacentes, etc. De todos ellos, sólo el



Fig. 20- *Monumento de Jueves Santo*. S.I. Catedral, Murcia. Nada resta de los magníficos montajes efímeros del siglo XIX; tan sólo el lujo de la arqueta y el frontal refiere el esplendor de la liturgia decimonónica.

³⁵⁹ Al respecto de los monumentos de tipo antiguo véase el usado en el templo del Hospital, actual iglesia de San Juan de Dios: *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 13 de abril de 1865.

³⁶⁰ Al respecto de los monumentos de Jueves Santo correspondientes a la Catedral y al Seminario de San Fulgencio véase MOYA GARCÍA, M.L., *Pablo Sistori (un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983; sobre las obras análogas realizadas por este autor en el ámbito alicantino (Aspe y Novelda), así como sobre la problemática de su apellido, véase GÓMEZ ORTÍN, F., “Sirtori, no Sistori, en Orihuela” en *Murgetana*, nº125, Murcia, Universidad, 2011, pág. 129.

espacio destinado al *sagrario* y sus elementos complementarios (escalinatas, candelabros, lámparas, alfombras, etc.) respondía a objetos reales no figurados. Entre las bambalinas se situaban *quinqués* que imprimían al interior una atmósfera efectista: cabe imaginarse la impresión que causarían estas tramoyas acentuando el contraste de las naves en tinieblas y la luminosidad del *monumento*.

Siguiendo las indicaciones de Aragoneses cabría señalar que para salvar las diferentes alturas del crucero y las barandillas que separaban el altar del resto del suelo de la iglesia se colocaban entarimados de cerca de un metro de altura, a modo de escenario, sobre el que definitivamente se instalaban los restantes elementos. Este tablado sólo era accesible mediante una escalinata central desde la nave principal del templo que era utilizada por el celebrante para depositar el cuerpo de Cristo sacramentado. En la instalación de los *monumentos* mayores, como el de Santa Eulalia, se solía emplear alrededor de una semana. Una vez concluida la Semana Santa se enrollaban las telas con las arquitecturas fingidas y se guardaban en los coros y hasta en las cornisas de los templos³⁶¹.

La evidente similitud con la técnica de los tramoyistas teatrales llevó a muchos de ellos a encargarse de la colocación y realización de los mismos: en Murcia el más renombrado en estos años finales del XIX fue Manuel Sanmiguel, empleado del Teatro Romea, que en colaboración con otros pintores realizó la mayor parte de los *monumentos* del Jueves Santo de la ciudad, a imitación de los que Sístori había hecho un siglo antes para la Catedral, el Seminario de San Fulgencio y Santa Eulalia³⁶².

Sin embargo, esta tipología de los *monumentos* pictóricos a base de sargas en las que se representaban grandilocuentes arquitecturas fingidas no es exclusiva del ámbito levantino. Pese a que se conservan testimonios de ejemplares ejecutados a partir de bastidores pintados desde el siglo XVI³⁶³ la variante arquitectónica parece una evolución de la tipología escénica de los telones que ya contaba con un gran desarrollo en Italia desde siglos anteriores³⁶⁴. En España su

³⁶¹ La dificultad en las tareas de montaje y su coste económico lleva a que durante algunos años es inviable el alzamiento de los mismos. Véase *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

³⁶² MOYA GARCÍA, M.L., *Pablo Sístori...* (obr. cit.).

³⁶³ Al respecto del empleo de sargas para monumentos o bien para cubrir los retablos durante los días de la Semana Santa conviene referir el caso de aquellas realizadas por Diego de Urbina para Madrid y que hoy pertenecen, pese a estar cedidas, al patrimonio del Museo Nacional de El Prado. Véase DE ANTONIO, T., “Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia” en *Boletín*, vol. 14, nº32, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993, págs. 33-40; al respecto de los ejemplares conservados en Aragón destinados a este uso sacramental: CALVO RUATA, J.I. y LOZANO LÓPEZ, J.C., “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII y XVIII)” en *Artigrama*, nº19, Zaragoza, Universidad, 2004, págs. 95-137.

³⁶⁴ Así, los ascendentes familiares del célebre pintor Zuanne Antonio Canal, Canaletto, se dedicaron a la práctica de la reproducción arquitectónica para decorados teatrales a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Véase MANCO, C., *Canaletto*, Milán, Corriere della Sera, 2003, págs. 22-25.

difusión se generaliza a la par que la construcción en el XIX de los teatros contemporáneos según el modelo de las grandes capitales europeas³⁶⁵.

El desarrollo de este tipo de perspectivas fingidas destinadas a los *monumentos* sacramentales tiene su particular desarrollo a partir del final del *Sexenio* y se encuentra ligado esencialmente a la figura del citado Sanmiguel quien se dedica tanto a las restauraciones de las propias obras de Sístori como a la ejecución completa de otras. Ello no fue menoscabo para que en 1888 arribara un gran ejemplar debido a los tramoyistas del Teatro Real de Madrid, Giogio Busato³⁶⁶ y su ayudante Bonardi, con destino al templo de la Merced³⁶⁷; pese a la particular presencia de trabajos semejantes en Murcia ésta causó particular impacto y dio pie al desarrollo de un auténtico *monumento* de tintes románticos.

Así, al menos se percibe de la elogiosa descripción recogida por la prensa: “... *el telón de fondo que es una maravilla de composición y de ejecución. Aquello es un cielo, con la luna medio eclipsada con estrellas palideciendo en temblorosos resplandores, con nubes fatídicas; haciendo el fondo lúgubre del Calvario en que se destacan las tres cruces, los tres leños, que ellos mismos dicen por su inclinacion cual es el de Jesús, el de Dimas y el del Mal Ladrón.*

Debajo de aquel monte y separado del sagrario, se ve el Santo Sepulcro donde yace el cuerpo de Jesús custodiado por dos soldados. Sobre el Sepulcro y como descendiendo del cielo por las cuevas del Calvario, hay infinidad de alados ángeles, que forman el duelo augusto del Crucificado.

Todo esto es un telon –no vaya é creerse que las cruces son de madera y que están sobrepuestas, porque están pintadas en el mismo telon donde estan la luna y las estrellas- y con vida, con fulgores vivos, con la verdad de la naturaleza misma.

...Han hecho un monumento, que es al mismo tiempo altar del Sacramento y Sepulcro de Jesús. Para el altar, han trazado arcos grandiosos, esbeltas columnatas, bellezas arquitectónicas y esculturales: para el sepulcro, una roca tallada al pié del monte del suplicio.

Y para que lloren la pasion de Cristo todas las criaturas creadas, aquel cielo tristísimo, desde el cual parece que los astros vierten lágrimas de fuego sobre las solitarias cimas del Calvario”³⁶⁸.

³⁶⁵ Como se refleja en PELÁEZ MARTÍN, A., *Los inicios de la escenografía romántica española. José María Avrial y Flores*, Madrid, Museo Nacional del Teatro, 2008 (Sin numeración).

³⁶⁶ Al respecto de la colaboración entre ambos autores debe verse PELÁEZ MARTÍN, A., *Giogio Busato. Cuaderno de escenografías para la Ópera en el Teatro Real (1857-1860)*, Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro, 2007, pág. 14: “...*Augusto Ferri y Giogio Busato llegaron a Madrid en 1857 llamados por el Real. Ambos permanecen asociados hasta que, al año siguiente, Ferri es nombrado escenógrafo del teatro Real de Turín. Busato se asocia entonces con Bonardi, que había llegado a Madrid con ambos...*”.

³⁶⁷ *Diario de Murcia*, viernes 23 de marzo de 1888.

³⁶⁸ *Diario de Murcia*, jueves 29 de marzo de 1888.

Conviene reseñar como obras tan suntuosas ejecutadas íntegramente para unas superficies de por sí amplias, se situaban en los transeptos de las iglesias, precisaban de una financiación importante. El encargo de éstas así como sus necesarias restauraciones recayó habitualmente sobre las cofradías sacramentales cuya pujanza debía ser notoria, dado el coste atribuible a este mecenazgo artístico. Sin embargo, debe significarse el tesón de individuos concretos que destinaron sus caudales para mantener unos encargos en cuyo trasfondo se oculta una puja entre las distintas entidades sacramentales y, más aún, entre los diferentes templos de la ciudad. Este extremo es el que permite explicar la adquisición de obras de tanta envergadura en un lapso de tiempo que se circunscribe, casi exclusivamente, a dos décadas y media.

Ciertamente, el modelo ejecutado en el siglo XVIII por Sistori para la Catedral ofrecía el modelo a seguir. Según las fuentes, muchas de las obras análogas de Sanmiguel se basaron en las peculiaridades de esta gran pieza pictórica. Ello refleja la emulación de un referente de gran calidad artística que, naturalmente, fue exportado a las diferentes parroquiales. Algunas de ellas, como la de Santa Eulalia, también habían contado con un *monumento* del artista italiano que se superponía efímeramente a los retablos de arquitecturas fingidas que aún conserva este templo. El efecto y su grandiosidad, según Aragonese su altura era similar a la de las *claves* de los arcos de las bóvedas, evidencia el impacto que podían tener los mismos. Esta magnificencia y la escenografía sorprendente, evidentemente, ofrecían un espectáculo idóneo para el disfrute de la población. De ahí que el día estuviera consagrado enteramente a visitar estas escenografías y cumplir con la visita religiosa de las *estaciones*.

Las diversas noticias recogidas por la prensa muestran, además, cuales eran las preferencias del público sobre estos *monumentos*: los de la Catedral, San Nicolás, Santa Eulalia, San Miguel y la Merced se revelan asiduamente como los más frecuentados, organizándose colas para acceder a su visita. Esto llevó al Ayuntamiento a advertir mediante bandos sobre la prohibición de reunirse frente a las puertas de las iglesias a fin de evitar aglomeraciones y otros incidentes³⁶⁹. Hay que mencionar, por último, la visita que efectuaba una comitiva institucional a todos ellos concurriendo vestidos de gala las diferentes autoridades municipales y los poderes militares presentes en la ciudad³⁷⁰. Hay que unir a todo este ambiente de solemnidad el acompañamiento monótono de *carracas* que, a lo largo de toda esta jornada y la siguiente, marcarían el ritmo ritual de la celebración³⁷¹.

³⁶⁹Debido a la afluencia de fieles y visitantes a los monumentos instalados en las iglesias durante la tarde-noche de Jueves Santo el Ayuntamiento “*Con el fin de facilitar la entrada y salida en los templos, se prohíbe detenerse en las puertas de los mismos*”: *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 17 de abril de 1878.

³⁷⁰*Diario de Murcia*, jueves 11 de abril de 1895.

³⁷¹MÁXIMO GARCÍA, E., “Fichas de catálogo” en *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002, págs. 398 y 399.

La magnificencia eclesiástica se completaba con la acostumbrada interpretación del *Miserere*, las *Lamentaciones*, y otros cantos específicos del día lo cual convertía los templos en auténticos “teatros sacros” en los que disfrutar del arte en toda su extensión, y de un modo sumamente efectista pues, tal como mandaba la liturgia, habría de mantenerse un alumbrado tenue en el templo y centralizado en torno al *monumento*. Con todo, un escenario propicio abierto a la percepción sensitiva en la cual el arte se manifestaba como un elemento preciso para evocar la meditación en torno a la reserva de Cristo sacramentado y para ofrecer una ensoñación sensitiva cercana a la propia “*delectación*” decadentista.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA RETÓRICA PROCESIONAL EN TORNO A LA IMAGEN SACRA

LA VISIÓN CONTEMPORÁNEA FRENTE A LA ICONOGRAFÍA SACRA

“... Crepitó un cirio, y despertóse crujiendo un retablo. Rodó mucho tiempo una gota cuajada de una arandela. Se oía vibrar las alas de una mosca caída en un telar de arañas. Una carcoma; un zumbido; se desdobló una pegajosidad de murciélago. Por el ábside vino un temblor de alpargatas y de llaves viejas. Aparecía y se perdía una luz que taladraba la foscura. Gimió una puertecita ferreña. Sería la del claustro. Y resonaron los portales arrastrados por carriles hasta chafarse todo en un trueno. Después, el silencio en ondas de silencios, y el silencio inmóvil. Ahora la iglesia ya no parecía que se alejase por latitudes despobladas, sino que se sumergiese en unas aguas lisas, que dejaban pasar los rumores más menudos de la superficie.

Paulina tuvo la angustia del enterrado vivo, el ahogo y el esfuerzo de la voz que no se oye, que no suena, como en una pesadilla de espanto en que se pide socorro y no sale el grito que se da. Se le enfrió el cuerpo de un sudor duro que le pinchaba; en cada poro le nacía una granulación de frialdad, y se le erizó la espalda.

Elvira continuaba rezando implacablemente a Nuestro Padre.

Paulina le veía temblar entre las palpitaciones suyas. Todas las imágenes habían bajado y se acercaban a la capilla y se le ponían detrás, y ella quiso volverse y quiso mirar a San Daniel; pero permaneció rígida, con los ojos en una losa, la misma losa por donde pasaba un gusano de humedad que se paró como si lo supiese, y la sombra del gusano crecía. Ella creyó que lo sujetaba mirándolo; y así, con un latido en la lengua, en el paladar, en la boca, exhaló:

-¡Nos están encerrando!

Elvira semejaba muerta.

-¡Nos están encerrando!

Y Paulina se agarró a un codo de su cuñada.

Elvira, apartándola, le dijo:

-¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está él mirándote ahora!

Nuestro Padre San Daniel era un don Álvaro espantoso.

Y Paulina se escapó gritando. Todos sus terrores de criatura y de mujer se le juntaban y le perseguían cogiéndola del manto. Detrás, Elvira la llamaba.

En la puerta del claustro apareció el padre Bellod con un farol de aceite que le devoraba de amarillo las viruelas y el ojo blanco calcinado.

Paulina se arrojó en la noche grande de cielos, en la noche del mundo.

Su cuñada se quejó:

-¡Yo no sabía que le tuvieses miedo a Nuestro Padre...! -y miraba a la mujer de su hermano sin parar de reír...¹".

El hombre decimonónico, y más concretamente el del periodo de la Restauración Borbónica (1872-1931), huye de las imágenes sacras que lo observan. El icono prototípico del periodo barroco, que mira subyugando, le supone al burgués erudito y militante todo un escollo y un trauma de inevitables connotaciones psicológicas. La retórica contrarreformista de la mirada de Cristo como elemento destinado a la conversión choca con el nuevo individuo de la Edad Contemporánea que cree ver en ella un elemento amenazador e incorruptible. No en vano, la representación transubstanciada simbólicamente de Dios, hecho hombre (en madera), acecha inmisericorde desnudando todos los secretos del alma humana.



Fig. 21- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Anónimo, 1600. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

La cita del escritor alicantino, coetáneo al periodo estudiado, Gabriel Miró, es sólo un ejemplo que se repite como constante en parte de la producción artística tardo-romántica y decadentista². El mismo escritor, en otras obras trata igualmente de la mirada de Cristo capaz de conmovir y convertir³ extrapolando sus virtudes, en el presente caso, a la imagen aterradora del patrono de la ficticia ciudad de Oleza. No parece nada casual que la respuesta individual del espectador ante este tipo de iconos sacros en madera que aparentan ser reales y miran inquietantemente sea la de la del temor, el rechazo y la huida. El hecho de que el colectivo burgués del momento trate de escapar de ellos apresuradamente resulta bastante significativo.

El hombre del XIX fue un individuo religioso, creyente y practicante. Sin embargo, y no contradictoriamente, no fueron pocos los burgueses favorecidos tras el periodo desamortizador de Mendizábal al apropiarse mayoritariamente de los bienes expoliados a la propia Iglesia. Este hecho, que pueda parecer quizá anecdótico, resulta sin embargo esclarecedor, pues determinó la

¹ MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 239 y 240.

² No se ha de perder de vista que es en estos años cuando surge el interés arqueológico por la figura de Jesucristo, apareciendo precisamente la célebre descripción del Nazareno en la carta del Cónsul Léntulo al Emperador Octavio con la mención al poder conmovedor de sus ojos; "...Es de estatura alta, mas sin exceso; gallardo; su rostro venerable inspira amor y temor a los que le miran... Su aspecto es sencillo y grave; los ojos garzos, o sea, blancos y azules claros. Es terrible en el reprender, suave y amable en el amonestar...". Para más detalles ver CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones en Murcia*, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 1979, págs. 40 y 41.

³ MIRÓ, G., *Figuras de la Pasión del Señor*, Lérida, Ediciones Libertarias, 1998, págs. 203 y 204.

manera de actuar de esta nueva elite económica y social en lo que restaba de centuria. No es por ello de extrañar, que el auge de la práctica pública religiosa durante todo el periodo de la Restauración respondiera en realidad a un deseo de congraciarse nuevamente con el clero⁴.

Pero la mirada divina siempre resulta para el creyente un componente infalible que puede conducir al arrepentimiento y al deseo expiatorio. Además, se ha de enfatizar el hecho de que la posesión de ojos por parte de una imagen religiosa viene a corroborar su carácter vital, su consagración humana⁵. Es por ello que resulte especialmente elocuente el hecho de que desde la burguesía murciana del XIX se propugnara la crítica y se incitara a la eliminación, incluso, de algunas de estas imágenes que contemplan con sus ojos al fiel. Los casos del Santísimo Cristo de la Sangre (de simbología mística incomprensida) y de Nuestro Padre Jesús Nazareno (de incómoda presencia) son más que significativos. Durante años, estas imágenes oscilaron de la devoción secular y filial del pueblo llano a la incomprensión de la élite liberal, más propensa a las dulzuras expresivas de Salzillo que a los desgarros de la retórica conmovedora y contrarreformista.

Varios son los testimonios que evidencian este asunto; un artículo de prensa del año 1868, las referencias de Javier Fuentes y Ponte de 1880 en su *España Mariana. Provincia de Murcia* y, por último, del erudito Díaz



Fig. 22- *Santísimo Cristo de la Preciosísima Sangre*. Nicolás de Bussy, 1693. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

Cassou recogida en 1897 en su célebre *Pasionaria Murciana*. El primero de ellos, de autor desconocido, está referido a la imagen titular de la Cofradía de la Sangre, mientras las siguientes aluden al de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Lo que se critica en ellos es, por un lado, la incomprensida iconografía de la imagen eucarística de Nicolás de Bussy y, por otro, la tosquedad de la factura de Nuestro Padre Jesús o, por decirlo de otra manera, en el contenido y la forma, respectivamente.

De este modo, encontramos que con arreglo al gusto imperante en la época y con arreglo a cierto desconocimiento hacia la iconografía tradicional se hallaba incorrecto el hecho de que el célebre icono venerado en la Iglesia del Carmen caminase a la par que estaba crucificado a la

⁴ MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUIZ, R.M., “En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional” en *Actas III Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” (C.S.I.C.), 1995, págs. 418 y 419.

⁵ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 107- 125.

cruz en el Calvario. Esta lamentable interpretación, que aún se encuentra bastante extendida entre la población, recomendaba la retirada inmediata del Cristo de Bussy;

“Y a propósito del Santo Cristo de la Sangre, no podemos ocultar que cuando se trata de exponer á la veneración cristiana, la escena, de la Pasión del Salvador, no se procure presentar la verdad en todo su esplendor, descartándola de aquellas impropiedades que tal vez la buena fé 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 á Jesús todavía vivo, cuando la lanzada se la dieron después de muerto?... Tales impropiedades deben desaparecer ante la augusta y santa verdad del Cristianismo.

...⁶”.

Ciertamente, se intuye el interés historicista propio de la época que abogaba por una representación lineal de la Pasión de Cristo acorde con los acontecimientos cronológicos del drama del Viernes Santo. Sin embargo, resulta más que palpable que el significado real de la imagen simbólica por excelencia de la Semana Santa de Murcia se escapaba al crítico observador decimonónico y queda soterrado del conocimiento popular. Cierta vacía conceptual del culto y de la liturgia tradicionales junto a la pérdida de vigencia del culto sacramental, sobre el que

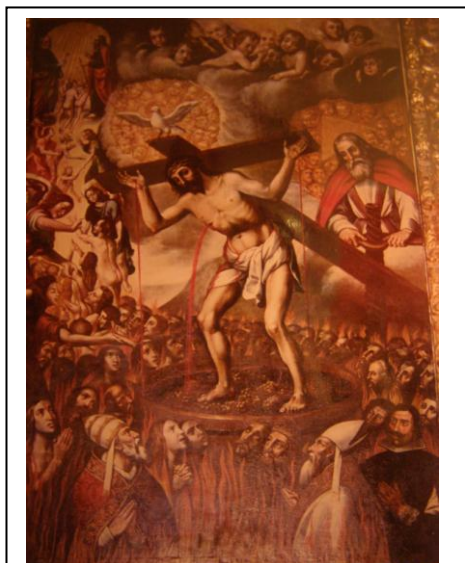


Fig. 23- *Lagar Místico*. Iglesia de San Francisco, Córdoba. Las representaciones simbólicas del Barroco fueron objeto de críticas durante las décadas finales del XIX.

después se incidirá, propiciaron esta interpretación desproporcionada del Cristo de la Sangre que, fuera de su contexto barroco, quedaría aislado de su significación real. Esta ininteligibilidad de la alegoría medieval⁷ en la sociedad murciana del XIX se acentuaría años más tarde cuando con motivo de hacerse con la *camarería* de la imagen el industrial Joaquín García y García éste le retiró cuatro de los cinco ángeles que recogían en cálices la sangre de Cristo⁸. De este modo la clara referencia a las cinco llagas o estigmas de la Crucifixión quedó anulada de esta secular

⁶ Diario “La Paz” de Murcia, domingo 12 de abril de 1868.

⁷ Que en absoluto puede considerarse fruto de la buena fe del pueblo ya que “junto al realismo, la cultura emblemática alcanzaría también su cumbre en el Barroco, aportando un rebuscamiento simbólico muy del gusto de los ambientes más culteranos”. Y, de este modo “la utilización del símbolo, de los emblemas, permitía multiplicar la carga significativa de la obra de arte, accesible en la medida en que el observador estuviese familiarizado con los códigos simbólicos...” algo que puede darse por supuesto no acaecía en la Murcia de 1868. Para más detalle al respecto ver AA.VV., *Cristo de la Sangre. La imagen restaurada*, Murcia, Ayuntamiento, 2004, pág. 9.

⁸ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1980 (reimpresión), pág. 262.

iconografía vaciando, aún más, su contenido, algo, que por lo visto, no preocupó en exceso durante la época.

Si bien la devota representación de Nuestro Padre Jesús Nazareno carece del contenido simbólico del anterior, ya que recurre a la conocidísima iconografía de Jesucristo camino del Calvario con la cruz al hombro, lo cierto es que el desprecio de los eruditos locales fue generalizado. La extensa sombra del fervor hacia la obra de Salzillo encogió al titular de la hermandad de los Nazarenos de Murcia solapando el contenido barroco, de hondo efectismo, de su mirada bajo un tejido de incompreensión siendo calificada por Díaz Cassou en su célebre obra sobre las procesiones locales como *pobre escultura afeada aún más, desde que se le barnizó de tal suerte, que el rostro del Señor parece (o parecía en mis tiempos) hecho de loza de vajilla*⁹. El erudito se refiere, sin duda, a la apariencia nacarada del rostro de la imagen, cuya encarnación se debe a Melchor de Medina, 1601¹⁰, que le confiere unos tintes mortecinos a los que tan acostumbrados estaban los artistas del XVII familiarizados con la cultura de la muerte. En similares parámetros se mueve la consideración del mencionado Fuentes y Ponte al aplicarle carencia de *mérito*¹¹.

Sin duda en ambas apreciaciones pesa un carácter peyorativo hacia la consideración tradicional de la imagen en tanto que orientada al culto sacro. La progresiva implantación de la estimación de lo *artístico* dentro de lo *sacro*, en un proceso irreversible que esconde la autentica realidad del icono religioso, se hace patente en los dos eruditos que tratan de ajustar la estima hacia las tallas en función a su mérito formal, desestimando por completo el sentido icónico de las mismas y la *respuesta* por parte de los fieles. Dentro de estos parámetros, y junto a otros matices de tintes historicistas preferentemente, anduvo la concepción tardo-decimonónica hacia la imagen sagrada.

No obstante, la crítica contra estas dos imágenes tan significativas, principalmente por ser titulares de dos de las más importantes cofradías pasionarias murcianas y gozar de gran predicamento, adquiere otras connotaciones de tipo político ligadas, directa o indirectamente, a su carácter telúrico.

El área geográfica del Levante español es un área ligada tradicionalmente al cultivo del campo y, por lo tanto, su bonanza se basaba en mayor o menor medida en los frutos de la tierra. En tales condiciones se hacía indispensable el culto y la veneración a unas divinidades que, de alguna

⁹ Ibidem, págs. 193 y 194.

¹⁰ Al respecto de esta imagen, su historicidad y avatares históricos véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 132-134; al respecto de la policromía de Melchor de Medina: pág. 161.

¹¹ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana. Provincia de Murcia*, Lérida, Carruéz, 1880, Parte Primera, pág. 139.

manera, garantizaran la fertilidad del suelo y su fruto. Así, desde la época ibérica encontramos como los primeros pobladores del valle del Segura veneraron en su templo de La Luz a la *Fragum Mater*; Deméter¹², la Ceres romana, protectora de la agricultura. Como es lógico pensar, con la cristianización las imágenes protectoras de la ciudad de Murcia poseerían tales cualidades; harían fértil la tierra y propiciarían la lluvia necesaria para el cultivo. Además, la particular falta de agua que secularmente padece esta zona haría especialmente necesaria la implantación de una serie de imágenes que favorecieran la llegada de agua. De este modo, las distintas advocaciones marianas tales como la Arrixaca, la Fuensanta, los Remedios, los Peligros, etc..., estarían de una y otra manera relacionadas con el líquido e imprescindible elemento¹³.

En cuanto a las advocaciones de Cristo con este poder de captación sólo aparecerá a lo largo de los siglos, precisamente, la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que incluso participó en diferentes rogativas durante los siglos XVII y XVIII, alternativamente junto a la Virgen de la Arrixaca o la de la Fuensanta¹⁴.

Si la imagen del Nazareno se asociaba al agua, la del Santísimo Cristo de la Sangre vendría referida al fruto de la tierra. Diferentes noticias datan en el siglo XVII la adscripción de la Hermandad de los labradores del Partido de San Benito a la Cofradía de la Sangre¹⁵. A esta relación habría que unir la iconografía peculiar del titular que, por un lado, viene a representar el fruto de la tierra (la vid) y el fruto del martirio de Cristo (la Eucaristía).

Por ello, habría que concluir que se trata claramente de dos advocaciones telúricas y como tales vinculadas a la base de la economía de la sociedad del Antiguo Régimen. Si, como ha manifestado López Martínez, durante el siglo XIX se obra la transformación de una Semana Santa de base agraria (propia de la Edad Moderna) en otra de base urbana (propia de la Edad Contemporánea)¹⁶ se tendría que manifestar, al respecto de las imágenes mencionadas, que la “crisis” de su inadaptación (en un primer momento) al gusto burgués sería la lógica consecuencia de los profundos cambios obrados en la sociedad en la “era de las revoluciones”. De este modo, su rechazo sería el choque contra otra forma de entender la sociedad, la del Antiguo Régimen, y

¹² LILLO CARPIO, P., *El Santuario Ibérico de La Luz*, Murcia, Patrimonio Siglo XXI, 1999, págs. 29 y 30

¹³ Rasgo característico de algunas de estas imágenes milagrosas y protectoras es la presencia de la característica cabellera postiza que se repetía tanto en las tallas del Nazareno como en la anterior del Cristo de la Sangre. Se trata de un elemento superpuesto frecuente en las imágenes sagradas durante toda la modernidad cuya longitud fue, precisamente, asociada con la propia fertilidad que se les demandaba. Sobre el sentido y el significado de las cabelleras como “*metáfora telúrica*” en el Arte véase BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 39-55.

¹⁴ MOLINA SERRANO, F., *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo*, Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1991, pág. 15.

¹⁵ VALCÁRCEL MAVOR, C., *Semana Santa en la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1981, págs. 32 y 33.

¹⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995, pág. 14.

su actualización a los nuevos tiempos pasaría, inevitablemente, por modificar su contenido y actualizar su forma¹⁷.

Este conflicto de intereses se evidenció, aún en las primeras décadas del ochocientos, al ser utilizadas las efigies como piedra angular de una reacción frente al liberalismo. Así, durante el mes de abril de 1822 fue propagado el rumor de que “*la imagen devota de Jesús Nazareno lloraba sangre allá en la penumbra de su camarín*”¹⁸. El objetivo de esta invención no era otro sino enaltecer a las masas frente a las políticas liberales promovidas tras el alzamiento de Riego en las Cabezas de San Juan. Sucesos como éste evidenciaban como ciertos símbolos sagrados, dotados entonces de un fuerte potencial popular, podían usarse desde las posturas reaccionarias para entorpecer la implantación del nuevo orden social¹⁹.

Así pues, este rechazo a estas imágenes que miran convincentemente al fiel evidenciaría el rechazo a unas formas y a unos contenidos que se entendían como arcaicos y que venían a actuar, dentro del nuevo orden liberal, como pervivencias del viejo marco absolutista. A ello cabría sumar la sugerente interpretación que las convierte en persistentes reclamos hacia esa mala conciencia de la burguesía por las interesadas reformas efectuadas contra la Iglesia durante el Trienio Liberal. No en vano, los eclesiásticos se constituyeron en un primer momento en adalides de la empresa monárquica, protectora del Antiguo Régimen, y, por lo tanto, opuestos al reformismo radical burgués²⁰.

Sólo el acercamiento progresivo e interesado de la corona a la burguesía durante el periodo isabelino, junto a la acentuada devoción de la reina²¹, propiciarían una reinscripción liberal dentro del seno de la Iglesia católica española, acontecimiento que, sin duda, resulta vital para la configuración del interesante panorama cofradiero del periodo de “La Restauración”.

¹⁷ Algo que se lograría con las paulatinas reformas efectuadas en su exorno procesional; nuevos *tronos*, estreno de túnicas, eliminación de ángeles, incorporación de flores, y todo lo que supone la actualización del *corpus* procesional a la Edad Contemporánea.

¹⁸ FRUTOS BAEZA, J., *Bosquejo histórico de Murcia y su Concejo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1988, págs. 337-344.

¹⁹ Sobre las tensiones absolutismo-liberalismo en la tercera década del siglo XIX, así como el papel conciliador del obispo Posada Rubín de Celis en el caso de Murcia, véase BELDA NAVARRO, C., “Fiesta, espectáculo y propaganda en la Murcia del siglo XIX” en *Imafronte*, n.ºs. 6 y 7, Murcia, Universidad, 1993, págs. 43-45. El protagonismo de las imágenes de Cristo como emblemas del Antiguo Régimen y de las posturas reaccionarias cuenta con un amplio historial; conviene recordar, por ejemplo, las “*sudoraciones milagrosas*” acaecidas en Sevilla durante la implantación de las medidas racionalistas de Pablo de Olavide. Ver al respecto DELADO ABOZA, F.M., “El misterioso suceso del sudor del Señor del Gran Poder y de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso (1766)” en *Boletín de las Cofradías*, n.º.509, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2001, págs. 37-39. Se debe este matiz a las apreciaciones del profesor Belda Navarro.

²⁰ Para más detalles sobre este apartado consultar CANDEL CRESPO, F., *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora*, Murcia, Edición del autor, 1981.

²¹ Ratificado por las innumerables donaciones de piezas de bordado entregadas a las imágenes de mayor devoción de las distintas ciudades españolas, como también sucede en Murcia. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1997, pág. 210.

La nueva concepción imaginera; entre la renovación y la persistencia de lo “salzillesco”

Durante las últimas décadas del siglo XIX surge en Murcia el mito de Salzillo. Es en este periodo donde comienza el interés por conocer la vida y obra del imaginero barroco y en donde se configuran muchos de los mitos y leyendas en torno a su figura. No tiene que resultar extraño que hasta ese momento poco se hubiera escrito sobre el universal murciano y su concepción del arte al margen de la famosa biografía de Luis Santiago Bado²²; suerte que corrieron no pocos imagineros españoles de los siglos anteriores²³, siendo auténticos desconocidos hasta este periodo. La arqueología durante los primeros años de la centuria, y con Napoleón al frente, fue motivando el interés por la Historia de las grandes civilizaciones y, al mediar el siglo, los diferentes nacionalismos surgidos tras las invasiones napoleónicas fueron incitando el conocimiento de la Historia local. En España el interés por conocer los grandes artistas del pasado y las lenguas “minoritarias” dio como resultado los regionalismos que en mayor o menor medida se distribuyeron por toda la geografía nacional²⁴.

Si bien en Murcia el regionalismo no encontró una cuna fecunda, lo cierto es que empezó a darse un interés tardío, en comparación al resto del país, por conocer el pasado. Fruto de ello son, por ejemplo, los intentos eruditos por conocer las “glorias” de la ciudad del ayer con Fuentes y Ponte (*Murcia que se fue*) y sus costumbres populares de la mano de Díaz Cassou (Libro sobre folclore).

Es un dato contrastado que a mediados del XIX no aparecen apenas referencias durante la Semana Santa acerca de Francisco Salzillo o algún otro imaginero. La realidad, a finales de la centuria será bien distinta, pues se habrá convertido no sólo en el principal aliciente de las celebraciones pasionales de la Semana Santa murciana, sino también en la única celebridad artística local con proyección exterior²⁵. Es significativo que en el año 1908 se realicen varias

²² Sobre los pormenores de esta pieza biográfica y su uso para la elaboración del *Diccionario* de Ceán Bermúdez véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 21-32.

²³ Siendo de especial relevancia el caso de Juan de Mesa, cuyas magníficas obras pasaban por imágenes de Martínez Montañés, hasta bien entrado el siglo XX. Ver CASTRO CASTILLO, M.R., “El descubrimiento de Juan de Mesa en los diarios cordobeses del primer tercio del siglo XX” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003, págs. 295-303.

²⁴ Véase a este respecto SÁNCHEZ MANTERO, R. y MONTERO, F., *Revolución y Restauración. Del Sexenio Revolucionario a la Guerra de Cuba (1868-1898)*, Madrid, Austral, 2004, págs. 594-617.

²⁵ El cambio de tendencia en este renovado interés local por la figura de Salzillo parece estar en la celebración del primer centenario de su óbito, en 1883, resultando de ello unos particulares homenajes poéticos a cargo de escritores murcianos y foráneos. Véase *Velada literaria y musical, celebrada en el Casino de Murcia, la noche del 3 de Marzo de este año, en honor del insigne escultor murciano D. Francisco Salzillo, y con motivo del centenario de su muerte*, publicado en *Diario de Murcia*, miércoles 7 de marzo de 1883.

copias de *pasos* del imaginero murciano para la Semana Santa de Madrid²⁶. Pero aún es más revelador conocer que en los años siguientes se dieron los primeros pasos para constituir un museo que reuniera sus obras principales²⁷.

Este hito histórico no ha de plantearse como un hecho aislado, ni considerarse solamente fruto de la fortuna artística del escultor murciano; otro factor actúa como elemento relevante y, de nuevo, el reciente gusto burgués se erige en protagonista. De nuevo, en ciernes, se plantea un otro conflicto “revolucionario” entre burguesía liberal e imagen sacra no muy distinto al planteado atrás; este último tendrá como resultado fundamental la consideración de parte de la imaginería religiosa como obra de Arte y objeto estético lo que conlleva irremediamente la suspensión total o parcial del carácter preferentemente sagrado del icono.

La condición humana suele ir pareja al olvido constante del pasado. Ocurre con la llamada “gran Historia” y sucede, aún más, con las peregrinas y variables consideraciones estéticas. En general, se podría afirmar, el hombre olvida el significado auténtico de las cosas y de los objetos incurriendo además, en algunas ocasiones, que se acaba enmascarando el sentido originario, auténtico y primitivo de las cosas tras nuevas acepciones que desvirtúan dicho significante.

Las imágenes religiosas, de las distintas religiones y culturas que las tienen, han sido especialmente vulnerables a estos cambios de concepto. Hegel afirmaba a este respecto: “*De nada nos sirve hallar magníficas las imágenes de los dioses griegos y ver representados Dios Padre, Cristo y María; ya no nos arrodillamos ante ellos*”²⁸. No en vano, la realidad historiográfica ha tendido desde el siglo XIX a enmascarar tras la denominación de “obra de arte” cantidad de imágenes (ya fueran pintadas o esculpidas) cuya única funcionalidad, al ser creadas, era la de recibir culto sagrado. Para ellas, el eruditismo y el afán histórico creó unos grandes mausoleos (como norma general) arquitectónicos en los que albergar de manera descontextualizada aquellas piezas de uso religioso a las que se marcó con el calificativo de arte.

²⁶ *Diario “El Liberal” de Murcia*, sábado 14 de marzo de 1908.

²⁷ *Diario “El Tiempo” de Murcia*, lunes 27 de enero de 1919. Al respecto de la obra de construcción del Museo Salzillo y el proyecto del arquitecto José Antonio Rodríguez ver MARÍN TORRES, M.T., “Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia” en *Imafronte*, nº. 10, Murcia, Universidad, 1996, pág. 67.

²⁸ COLÓN PERALES, C., “Juan de Mesa: imaginería procesional y teatralidad hierofánica” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003, pág. 185.

De este modo, de poco vale contemplar las estatuas del panteón griego con su blanquecina y pétreo apariencia o los retratos fúnebres romanos; la fría apariencia académica de la actualidad no deja espacio para la oración, ni siquiera para intuir aquel recuerdo nostálgico a los *lares y penates* de la civilización latina.

Así, se olvida ante la plasticidad del desnudo femenino la originaria apariencia de las esculturas de *Venus*, policromadas a imitación de la realidad y vestidas con túnicas de paño, sin nombrar el remate de todo su aderezo con piezas de orfebrería y otros adornos²⁹. La necesidad de la asimilación de la divinidad en la apariencia de un ser humano, con toda su proyección “*transubstanciada*”³⁰, demuestra un interés por plasmar en la estatua cualidades espirituales en las que proyectar la devoción. Por ello, resulta contradictorio querer buscar en Fidias, Polícleto o Praxíteles grandes figuras de la escultura cuando lo realmente objetivo sería encuadrarlos como auténticos especialistas en hacer presentes y tangibles las cualidades sobrehumanas de la divinidad. Secundario, por lo tanto, atenerse a un canon, una proporción o en la perfección de la técnica, porque todo ello va encaminado a plasmar una idea suprema en un cuerpo humano (la medida más acorde para el entendimiento del hombre) mediante un trozo de piedra o un vaciado en bronce.

Idéntica suerte corre la realista serie de bustos-retrato romanos; Freedberg ha marcado la trayectoria desde los primeros bustos en cera de los difuntos familiares cuya función principal era el ser procesionados durante los entierros familiares junto a la *imago* del fallecido dentro de los cortejos rituales³¹. Paradójicamente, un material tan denostado por la historiografía histórico-artística como la cera fue el precedente de aquellas esculturas pétreas, si bien su finalidad no se vio en lo fundamental alterada³². La apariencia externa al igual que la veneración recibida por los familiares no se vio modificada. Sin embargo, la bibliografía referida al arte romano pocas veces las trata. Igualmente, dichas imágenes de los difuntos también obraban parecida asunción del real, asumiendo para cualidades y características del finado, a pesar de las reservas manifestadas mostradas al respecto por Plinio. Es por ello, que se hace extraño asumirlas como piezas estéticas cuando su finalidad era, primordialmente, la de recibir un culto y veneración familiar³³.

²⁹ Para este pormenor consultar PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto...* (obr.cit.), pág. 201.

³⁰ Este es un término consustancial al culto sacramental a la Eucaristía que identifica la creencia en la presencia real de Cristo en la comunión. Parece adecuado su empleo aquí para expresar otra idéntica presencia de lo sobrenatural en las imágenes religiosas de Cristo, la Virgen o los santos. Véase al respecto CASTELLANO CERVERA, J., *El misterio de la Eucaristía*, Valencia, Edicep, 2004, págs. 201-210.

³¹ Todos los ciudadanos romanos tenían derecho al conocido *ius imaginum*, por el cual se les permitía tener imágenes para el recuerdo y la posteridad.

³² FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 251 y 252.

³³ *Ibidem.*, pág. 253.

En ambos casos la finalidad de las imágenes es la de hacer presentes realidades externas, vitales, mediante una adopción ritual y mágica de las cualidades de la divinidad o de los fallecidos, que quedan de este modo incluidas y asumidas en la forma. Prescindir de estas condiciones, desterrando la auténtica funcionalidad de las obras, confluente a la elaboración de un juicio incompleto al respecto. Pero, independientemente de tales prejuicios historiográficos, la realidad es que esta eliminación o vaciamiento de la espiritualidad de las imágenes sagradas se viene obrando a lo largo de la Historia.

Y a las imágenes a las que se refiere esta investigación les sucedió durante el siglo XIX idéntico proceso, con la excepción de que muchas de ellas continúan siendo veneradas y recibiendo culto público. Es por ello que resultará de especial interés este apartado por cuanto se configurará una doble realidad; por un lado, la de la imagen sacra tradicional que sigue

recibiendo culto y, por otro, la de las nuevas tallas realizadas a partir del periodo tardo-decimonónico en las que será fundamental la innovación o renovación técnica³⁴ para su aceptación, junto a otros factores de raigambre historicista y erudita.

Ante esta realidad dual resulta de interés conocer primero la evolución que sufre la consideración hacia la imagen sacra tradicional, con su paulatina evolución hacia el arte, momento este en el que comenzará la irrupción en la escultura procesional tradicional de los nuevos factores estéticos ligados a la consideración artística.

Para ello, nada posiblemente resulte más relevante que referirse a la proyección museística de la imaginería religiosa murciana que ya se ha mencionado anteriormente. Por otro lado, la irrupción de “lo artístico” en la Semana Santa no acontece hasta bastante tarde³⁵. Ya se ha

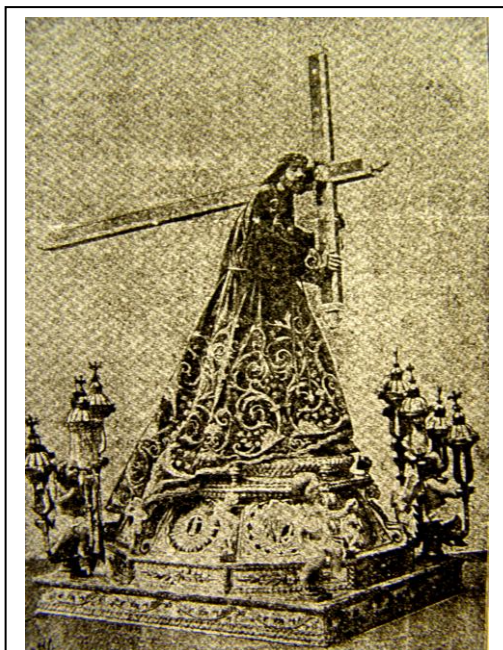


Fig. 24- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Anónimo, s. XVI. V.O.T., Orihuela. Esta interesantísima efigie desaparecida sirvió al escritor alicantino Gabriel Miró como pretexto para su novela *Nuestro Padre San Daniel* (Fot. *El Eco de Orihuela*, 1910).

³⁴ A este respecto resulta paradigmático el caso de la ciudad vecina de Cartagena en donde se impondrá este último criterio para considerar de mayor o menor valía este tipo de imágenes sacras. Es por ello que tendrán gran aceptación las nuevas propuestas de escultores como Benlliure o Capuz, más dedicados a la renovación formal que a la captación de la veracidad que exige el culto tradicional. Para ellas sería necesario otro baremo distinto en base a una religiosidad de tipo espiritualista que prescindirá del fenómeno “epifánico” de la imagen barroca. Para más información ver HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995.

³⁵ En efecto, cabe plantearse el caso vallisoletano como el primero en incorporar tales ideas dada la incorporación de las imágenes de las cofradías de aquella capital castellana a la institución del Museo de Escultura donde,

referido con anterioridad la escasez de datos referidos a Salzillo en la prensa al respecto de la celebración pasional hasta unas fechas muy avanzadas; pues bien, la concepción artística de la imagen irá paralela a la consideración del artista en tanto que ejecutor de parte importante de las imágenes locales. De este modo, se comprueba como durante años las referencias a las procesiones se basan en determinados iconos de cierto calado social o en las procesiones, mientras que a finales de la centuria, y por supuesto con posterioridad, serán los imagineros los que copen la mayor parte de los comentarios artísticos³⁶. Por ello, es evidente que la evolución de la imaginería sacra murciana se realizará en torno al paulatino engrandecimiento de la figura del imaginero barroco, quedando ahogadas e incomprensidas las imágenes de corte tradicional basadas en un Barroco de tintes menos amables y de recursos más patéticos.

Quizá convenga, para discernir sobre esta diferenciación, volver a evocar a la figura de Gabriel Miró y su doble novela *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo Leproso*. El alicantino narra una sociedad en conflicto y evolución; sesgada entre un tradicionalismo carlista (casi se diría) ultra-conservador y ciertos aires de renovación que chocan con la incomprensión de muchos de sus personajes³⁷.

La imagen de Nuestro Padre San Daniel (trasunto de Nuestro Padre Jesús Nazareno, patrón de Orihuela) se convierte en representante de la sociedad más conservadora³⁸ mientras adquiere relevancia en la segunda parte de la novela la imagen del ángel del *paso* de la Oración en el Huerto de Salzillo³⁹. Mientras la primera de las imágenes evoca a una imagen arcaica para los

lógicamente, se opera la nueva concepción de estas tallas como objetos artísticos. Se trata, en suma, de una visión ilustrada que ya se evidencia alrededor de 1779 a partir de la preocupación de la Real Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción. Véase al respecto BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Estudio introductorio” a la reedición de *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, de AGAPITO Y REVILLA, J., Valladolid, Editorial Maxtor, 2007, págs. 14 y 15.

³⁶ Particularmente la figura de Francisco Salzillo y, posteriormente, la de Nicolás de Bussy con el descubrimiento de algunas de sus autorías durante la restauración del antiguo paso del Prendimiento de la extinta cofradía de Torcedores de seda: véase *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

³⁷ MIRÓ, G., *Nuestro Padre San...* (obr.cit.).

³⁸ Esta interpretación veterotestamentaria de la imagen de San Daniel dentro de la creación literaria de Miró, que ya fue puesta de relieve en la *Tesina* presentada para la consecución de la *Suficiencia investigadora*, Julio de 2005, fue empleada con un sentido análogo por RUÍZ-FUNES, M., “Introducción” a *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 19, 30 y 31; sin embargo, este autor matiza la “dureza” de esta representación “*hueca, fanática, bárbara, ..., demacrada*”, con la “*dulzura*” de la Virgen patrona de Oleza. Diversos autores coinciden en este sentido simbólico de la imaginería religiosa en la obra literaria de Miró; sin embargo, se sostiene en esta tesis que la correcta contraprestación de la ruda y arcaica efigie del demacrado San Daniel no se ofrece hasta el desenlace de la novela mironiana. Es decir, que a estos rasgos dolientes conviene contraponer la “*hermosura*” del ángel de Salzillo, auténtico protagonista de la segunda parte de la *Novela de Oleza*.

³⁹ Al respecto de esta ponderación hacia la imagen salzillesca del ángel del paso de La Oración en el Huerto conviene utilizar el calificativo de “*hermosura*” que es aludido por el poeta malagueño Salvador Rueda, amigo personal de Miró, para tratar del carácter inefable y sensorial de las procesiones de la Semana Santa murciana y la belleza de su imaginería. Al respecto del binomio estético Rueda-Miró véase RAMOS, V., “Vida y obra de Gabriel Miró”, estudio introductor de MIRÓ, G., *El humo dormido*, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 19 y 20. Sobre el uso del citado término al respecto de las efigies de Salzillo véase RUEDA, S., “Palmas y esculturas” en *Diario de Murcia*, sábado 15 de marzo de 1902; posteriormente utiliza “*hermoso*” para referirse a las mismas tallas el periodista

gustos del XIX, con rasgos de deidad de una sociedad oligárquica y tradicional, la figura del ángel se asocia a los nuevos tiempos, al porvenir y a la ruptura. Es sintomático que mientras San Daniel (figura tomada del Antiguo Testamento) provoca rechazo y terror en los personajes, la célebre talla de Salzillo induce a la atracción irrefrenable, con evidentes connotaciones eróticas⁴⁰, y al sentimiento de la posesión que se manifiesta en la figura literaria de María Fulgencia, una incomprendida y ambigua mujer tomada por loca. Así, mientras la reacción ante el santo profeta es la del rechazo la que produce la angelical talla murciana es la de la atracción.

Parece sintomático que las situaciones descritas por Miró para la levítica ciudad de Oleza (la vecina Orihuela) se adapten tan bien a las consideraciones sobre la imaginería sacra y procesional murciana del periodo de que es contemporánea. Casi resulta evidente señalar la descripción de una sociedad en conflicto que se parangona de manera increíble con la realidad icónica del momento; la fractura entre imagen sacra e imagen artística, dos realidades que parten de una misma base pero que se separan progresivamente.

Pero otro interrogante aparece ante este horizonte; es el del “renacimiento” de la figura de Francisco Salzillo y la ponderación de su obra pasionaria frente al panorama hostil hacia la imaginería Barroca.

La respuesta puede parecer sencilla en un primer momento: Se pueden distinguir dos fases dentro del Barroco español. Una, la comprendida durante el siglo XVII, tiene como rasgos más significativos el verismo casi de carácter violento⁴¹, mientras que la vertiente del siglo XVIII, más en consonancia con el gusto Rococó francés, apuesta por una cara amable y sin excesos del drama teatral⁴². Sin embargo, condicionamientos de tipo estético pueden enriquecer esta somera apreciación.

Ya en 1875 los *pasos* ejecutados por Francisco Salzillo a lo largo del siglo XVIII son el principal exponente de la Semana Santa murciana, o así lo considera, al menos, la prensa local; *“Han acudido gran número de forasteros para ver nuestras procesiones, que si no gozan de gran nombradía, no por eso dejan de ser notables por el mérito de sus efigies, debidas en su*

MARTÍNEZ TORNEL, J. en *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 29 de marzo de 1912. RUÍZ-FUNES, M., en sus notas aclaratorias a *El obispo...* (obr.cit.), pág. 262, ha podido documentar en la correspondencia de Miró como Murcia solía constituirse durante la celebración de su Semana Santa en un enclave estratégico para los principales intelectuales del país: “...Miró, en una carta a Jorge Guillén, fechada en <<Lunes Santo>>(1926), le dice: <<¡Es lástima que no hayan ustedes pasado esta semana litúrgica en Murcia!>>...”.

⁴⁰ No hemos de olvidar que la mujer que vive obsesionada con la imagen del ángel salzillesco acaba manteniendo relaciones sexuales con Pablo, otro personaje que mantiene físico parecido con la talla murciana.

⁴¹ Recordar la figura del escultor Gregorio Fernández o la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder del cordobés Juan de Mesa.

⁴² Para más detalles sobre este particular ver MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1991.

*mayor parte al célebre Salcillo...*⁴³”. Sin embargo, y a pesar de esta consideración, la forma de concebir la procesión dentro de la sociedad “restauracionista” era radicalmente distinta a la de los siglos XVII y XVIII. En efecto, la nueva concepción “pedagógica” que impone el siglo XIX al cortejo sacro se opone a la teatralidad del Barroco a pesar de su carácter claramente discursivo. Y el cambio fundamental no se opera en el cortejo, aunque pueda parecer contradictorio, sino en el espectador que contempla el discurrir de la Pasión.

En su obra titulada *El alma de la madera*, Sánchez López expone con claridad la liturgia ritual procesional propia del mundo barroco aplicado al contexto andaluz, pero con idénticos planteamientos a las celebraciones murcianas del momento; en ellas, el papel del espectador no es el de contemplar la representación, sino la de participar activamente en ella por varios motivos. Por un lado con la veneración pública de los iconos sacros (aspecto que aún perdura) y por otro interpretando la ciudad el papel de “la Jerusalén terrena”. De este modo, y mediante toda una serie de artificios retóricos que se irán comentando, la sociedad barroca se abstraía y se convertía en partícipe “real” del drama del Calvario.

En primer lugar, la devoción a la imagen actuaba como un rito lleno de cierto *mesianismo* liberador, obrando la figura excepcional de Cristo el papel de liberador y salvador, sirviendo *de elemento integrador social y psíquico además de alternativa para una comunidad inmersa en un clima de agudo malestar social*⁴⁴. En segundo lugar, se efectúa una yuxtaposición en el tiempo con la sociedad de la Jerusalén de los tiempos de Cristo *hasta el punto de ser prácticamente imposible de distinguir por su indumentaria los sayones, apóstoles y soldados romanos tallados para los pasos ... de los individuos que desfilan disfrazados como tales. Las diferencias entre ambos niveles representativos se aprecia al advertir que las imágenes sobre los pasos o tronos simbolizan una sociedad real- la de la antigua Palestina sometida al dominio político del Imperio Romano- mientras que la sociedad real- la del espectador o participante en la procesión- realiza el simbolismo y la evocación de aquella otra...*⁴⁵”. Estos usos se evidencian igualmente para la procesión murciana del barroco. No en vano, los actos centrales de la representación murciana consisten en dicho periodo histórico en la asistencia a la calle de la Amargura (procesión de la cofradía de Jesús) y al Entierro de Cristo (procesión de la Concordia), adaptándose incluso a la temporalidad exacta de la celebración rememorada, el día de Viernes Santo.

⁴³Véase *Diario “La Paz” de Murcia*, jueves 25 de marzo de 1875.

⁴⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, pág. 40.

⁴⁵ *Ibidem*.

De este modo, no resulta extraño comprobar como varias de las imágenes conservadas que representan a Jesús Nazareno presentaban artilugios ocultos destinados a la articulación de sus brazos para realizar la bendición al pueblo y el amago de abrazo con la Virgen Dolorosa⁴⁶. Pero más elocuente resulta aún comprobar como se efectuaba la yuxtaposición de tales sociedades por medio de un recurso tan barroco como el disfraz. Así, el pueblo murciano pasaba a interpretar a los soldados romanos, los sayones judíos (aún representados simbólicamente en la autóctona *burla* de las bocinas y tambores), o al pueblo hebreo.

Como ha señalado Belda Navarro dentro del orden procesional de este periodo se anunciaba la presencia del *paso de los mímicos, en clara alusión a la función que estos desempeñaban*. De este modo se dramatizaban, siguiendo idéntica fuente, *los encuentros de la Verónica y del Nazareno y de San Juan y la Virgen. La solemnidad de estas teatralizaciones se reservó para unos puntos estratégicos; plaza de San Agustín, convento de San Francisco en el Malecón, interior de la Catedral ante el monumento de Jueves Santo y plaza de Santa Catalina, en el corazón de la vieja ciudad. Nada más barroco podía imaginarse en aquellos mágicos instantes en los que Murcia se convertía en un inmenso teatro*. Igualmente, señala la presencia de *pintorescos grupos* identificados como los *pasos de los Ángeles, los de los mímicos, ya reseñados, y los “pasos” de los incensarios, gallardetes y armados, éstos últimos, soldados al mando de un capitán y un alférez*⁴⁷.

De similar manera acontecía en la procesión del Santo Entierro en la tarde de Viernes Santo. En este caso, la representación se limitaba a un simulacro de entierro público desaparecido ya el ancestral ritual del *desenclavamiento*⁴⁸. Fuentes y Ponte, precisamente, recoge el eco de tales representaciones que en su época ya se habían transformado significativamente apreciando su carácter austero y sencillo, a la par que remarca la asistencia de todas las instituciones murcianas iluminando con velas, como si asistieran corporativamente al entierro de un pobre⁴⁹.

⁴⁶ Es el caso de la imagen titular de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de la iconografía homónima de la iglesia murciana de la Merced.

⁴⁷ Véanse BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo*, Murcia, Caja Murcia, 1995, pág. 11; y *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 131 y 132.

⁴⁸ Ritual extendido por todo el país desde tiempos bajo-medievales y que aún se conserva en diversas localidades murcianas como Aledo, Lorquí o Archena. Ya desaparecidas, conviene reseñar la celebración de estas ceremonias en la capital por medio de las cofradías de la Preciosísima Sangre y de la Soledad. Véase al respecto de esta última INIESTA MAGÁN, J., “Procesión del Santo Entierro de Cristo” en *La Concordia*, nº2, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2005, pág. 25: “...Llevando sus religiosos las andas del Santo Sepulcro, las de Nuestra Señora de la Soledad y el Palio, y hacer la función del Santo Desenclavamiento, como se acostumbra, y tablado para el dicho Desenclavamiento y asistencia a la procesión...”.

⁴⁹ CARMONA AMBIT, J., *Cien Años de procesiones...* (obr.cit.), págs. 64 y 65.

Vemos, por lo tanto, como la trasmutación social era un elemento esencial en tales representaciones, no realizando una somera rememoración de la Pasión sino realizando simbólicamente la Pasión en sí.

Con este punto claro, resultará mucho más sencillo comprobar el cambio sustancial que se produce en el tránsito a la edad Contemporánea de la Semana Santa de Murcia; la nueva lectura de la liturgia popular como un espectáculo público determinará en gran medida la mayor parte de las innovaciones introducidas y convertirá la obra de Salzillo en el principal reclamo de dicha exhibición.

El nuevo papel del asistente como espectador, no ya esencialmente como devoto, provocará una nueva visión de la celebración, más basada en la estética y en la contemplación artística. Por ello, las imágenes de devoción sin particular “interés” artístico quedarán relegadas frente a las que merecen una mayor atención por sus cualidades virtuosas en cuanto a técnica y forma. Así, la herencia salzillesca de las “secuencias” de la procesión matinal de Viernes Santo se convierten en una espectacular puesta en escena de arte en la vía pública o, como también ha sido catalogada, el museo en la calle⁵⁰. De modo que se hace indispensable ahondar en estas nuevas particularidades estéticas que determinarán, en gran medida, el porvenir de la conmemoración pasionaria.

Pero la fama de Salzillo no viene sólo determinada por este factor, otras consideraciones tomarán relevancia. Por un lado, la propia atracción apolínea que sugieren algunas de sus obras más memorables como el ya mencionado ángel, del *paso* de la Oración en el Huerto, o el celebre San Juan. La sublimación de este tratamiento dulce y suave del modelado, junto a la blandura y morbidez de las texturas, tendrá una especial acogida en la sociedad decimonónica, tan receptiva al gusto por lo ambiguo y lo asexuado.

Igualmente, la prensa escrita ayudará a prodigar la figura de Salzillo entre leyendas e historias que evocan una figura excepcional que se convierte en símbolo de la ciudad y en exponente



Fig. 25- *Ángel del paso de la Oración en el Huerto*. Francisco Salzillo, 1754. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia. Gabriel Miró usó la imagen salzillesca para contraponerla al arcaico *San Daniel* en su novela *El Obispo Leproso*.

⁵⁰ A este respecto puede resultar significativo evocar el texto publicado por AYUSO, L., “Del momento. Murcia y sus procesiones” en *Diario “El Tiempo” de Murcia*, viernes 25 de marzo de 1921, que se concluye con una cita a Azorín quien en un artículo publicado en Madrid sobre las procesiones españolas afirma: “...*Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia*”. Está, pues, bastante clara la significación que tiene “lo artístico” dentro del panorama de la Semana Santa murciana del momento.

máximo de su arte. Junto a los comentarios elogiosos de su arte prodigados por historiadores y eruditos surgirán escritos novelados que inventarán fábulas en torno a la vida del imaginero, muchas de las cuales pervivirán en el imaginario colectivo⁵¹. Es el caso de la novela titulada “La Dolorosa de Salcillo”, 1880, en la que se ensaya la hipotética inspiración del maestro barroco a la hora de concebir tan elevado simulacro mariano⁵².

Estas consideraciones provocarán la paulatina suspensión del carácter *epifánico* de la imagen sagrada; aquel “aliento divino” que se posa sobre las representaciones de Dios en el momento ritual de su consagración pasa a ser un elemento secundario. La nueva forma de ver la imagen permitirá su estudio y contemplación desde un plano no trascendente constituyendo un elemento más para soterrar la cultura barroca. Para el futuro, la evolución de la imaginería destinada a los ya bautizados como desfiles artístico-religiosos irá marcada por la consecución de representaciones artísticas en que la incorporación de nuevos elementos formales alimente al espectador-erudito, supliendo la falta de unción religiosa. No en vano, el hecho de venerar el icono sacro y de adscribir las prácticas devocionales a la superstición más ordinaria y a la “beatería” arrastrarán el carácter sagrado de las imágenes ante la paulatina incorporación de lo sublime como principal elemento de juicio artístico y consideración hacia la talla religiosa.

Una iconografía para el desconsuelo de las almas: los ángeles y la Pasión

El nacimiento de Cristo en la ciudad de Belén supuso una primera venida de Dios a la tierra en forma humana. Del mismo modo, tras ser crucificado en Jerusalén resucitó al tercer día en cuerpo y alma, volviéndose a hacer patente su condición divina en un cuerpo de hombre tal y como relatan los evangelistas. Pues bien, la profunda significación religiosa y la forma de venerar las imágenes e iconos de Cristo a lo largo de la Historia ha llevado consigo la paulatina admisión de la divinidad en el receptáculo lúgneo, por medio de un proceso de simbólica transubstanciación análoga al que se opera en el pan y el vino litúrgicos durante la consagración eucarística⁵³, constituyendo en sí misma una tercera venida de Cristo. Es por ello, que conviene

⁵¹ Este hecho singular lo corrobora LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 33; “...el gran prestigio de la obra de Salcillo, paradigma de escultor pasionario entre los murcianos de entonces y aún entre los de hoy. Su obra se veía cantada en romancillos y se habían inventado multitud de historias en torno suyo...”.

⁵² Publicada en *Diario de Murcia*, año 1880.

⁵³ COLÓN PERALES, C., “Juan de Mesa... (obr.cit.), págs. 185 y 186.

hablar de un carácter *epifánico* de la imaginería sagrada en tanto Dios se hace de nuevo presente ante los ojos de los fieles y en simbólica representación.

Con estas consideraciones, que son las que otorgan al icono su carácter sagrado (su alma interior y su atractivo para los fieles), el culto a las imágenes constituyen una expresión de fe y de unos sentimientos determinados proyectados hacia ésta. De este modo, resulta esencial el papel que juega en ella la devoción y su “poder” vendrá determinado, en definitiva, por la gravitación del fervor en torno suyo; lo que viene a considerarse como *unción*. Por ello, la auténtica “revolución” que sufre la imagen sacra durante el siglo XIX (tan distinta y determinante) configura una nueva visión de la misma. En efecto, la consideración y contemplación artística se opone radicalmente a los factores devocionales que, en lo sucesivo, irán quedando postergados. Por ello, y aunque la devoción no se pierda de modo definitivo (aún perdura), la contemplación como fenómeno artístico constituirá un panorama que se irá sobreponiendo a los restantes fundamentos.

Este nuevo marco de “lo artístico” en la imaginería de la Semana Santa de Murcia, que tanto tiene que ver con la figura de Francisco Salzillo, introducirá otros debates de sumo interés para la época: Por un lado, la necesidad de una renovación estética de la imaginería y, por otro lado, la crítica sobre los iconos sagrados.

Pese a las anteriores premisas, el primero de los *pasos* que se incorporaron a la celebración penitencial tardo-decimonónica no respondió a ninguna de ellas y si a la sublimación de la figura de Salzillo. Resulta recurrente, además, que la iconografía sugerida para la nueva incorporación procesional fuera la de un ser celestial y no la de una escena de la Pasión; este hecho, manifiestamente novedoso, entronca con la tradición secular de los personajes alegóricos en las procesiones⁵⁴.

Además, sería incomprensible no destacar la aprehensión decimonónica hacia esta temática y la abierta ambigüedad con la que se manifestó, fiel al espíritu decadentista. No es de extrañar, incluso, que la importancia que se concedió en esta época a la vida y la desdicha que producía la muerte impusiera el culto a los seres celestiales con mayor intensidad que en otros periodos⁵⁵. A diferencia de la frecuente muerte con la que se convive en el Barroco, el espíritu romántico aportará unas connotaciones lúgubres con matices de crueldad trágica que pueden evocar,

⁵⁴ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según...* (obr.cit.).

⁵⁵ Rasgo que puede analizarse en paralelo con uno de los sucesos luctuosos más graves del momento, la riada del día de Santa Teresa. En el grabado que Gustave Doré ejecuta para la portada del diario benefactor *Paris-Murcie*, 1879, figura, precisamente, la estampa de una aparición angelical a los damnificados: De este modo, el ángel como ser simbólico se convierte en especie de divinidad tutelar ante la inabarcable magnitud de las consecuencias luctuosas. Dicha ilustración puede verse en DE LA PEÑA VELASCO, C., “Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo” en *España mariana...* (obr.cit.), edición de la Fundación centro de estudios históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia, 2005, pág. 79.

lejanamente, al Dios justiciero del Antiguo Testamento. La nueva burguesía es una clase social que se impuso con violencia, e incluso, contra una sociedad teocéntrica en que todo emanaba del Padre Eterno; ahora, la muerte se asume como una manera de purgar por el pecado.

Incluso, volviendo a la iconografía del ángel de la pasión decimonónico, parece significativo que se le denomine en la mayor parte de las ocasiones como Ángel de la Guarda⁵⁶: La saña con la que la muerte arrebató la vida a la infancia es sufrida con particular desconsuelo, principalmente, si se consideran los avances médicos del periodo que nada pueden hacer por evitar el triste desenlace. Las referencias al fallecimiento de los niños, que tan frecuentes son en la prensa del momento, junto a las sensibles pérdidas que ocasiona la Guerra de Cuba, propician un campo abonado para la iconografía de la muerte y, en este caso, para su opositor divino. Los ángeles barrocos eran seres que aplacaban el pecado o la herejía; por el contrario, los ángeles del decadentismo auxilian al hombre que a pesar de sus avances en las diversas materias se siente especialmente vulnerable frente a la muerte. Por ello, el tema de la Pasión, con el dolor de Cristo, marca un terreno favorable para la implantación de imágenes que se erigen como recuerdo del dolor de los hombres⁵⁷ y amparo de las almas de sus difuntos.

Por ello, la advocación del Ángel de la Guarda en la Semana Santa de la Murcia decimonónica resulta altamente expresiva, aunando esporádicamente dicha denominación con la de ángel del Cáliz y otras que no hacen sino reflejar una cotidiana ambigüedad sobre el tema, fiel a la temática de estos seres asexuados.

Precisamente, una de las dudas que presenta este *paso* ante la historia es el de verificar cual era la imagen que la representaba al no conocerse, por el momento, ninguna representación fotográfica suya. Diferentes menciones periodísticas lejos de aportar luz empañan el dilema. Cuando en el año 1878 se incorpora el nuevo *paso* a la procesión de los Servitas, se lo describe, tal cual se ha mencionado anteriormente, como el *nuevo paso del ángel ofreciendo el caliz de la amargura*⁵⁸ sin aportar ningún dato de relevancia más. En lo sucesivo, al referirse a la mencionada imagen se lo llamará fundamentalmente Ángel de la Guarda.

La descripción de templos murcianos efectuada por Fuentes y Ponte no permite desentrañar el asunto; la edición de la *España Mariana* corresponde al año 1880 por lo que es más que probable que fuera escrita con anterioridad a la incorporación del *paso*. Por ello, al hablar de la Virgen de

⁵⁶ Las primeras referencias que encontramos al mencionado *paso* las encontramos en *Diario "La Paz" de Murcia*, viernes 5 de abril de 1878, si bien no se menciona para nada su iconografía; "...En la procesión del rosario de *Angustias* que se celebra en la tarde del domingo de Ramos se estrenará este año un nuevo *paso*."

⁵⁷ Es significativo que algunas de las *marchas procesionales* del momento hagan referencia a este carácter sesgador de la muerte y la particular nostalgia que acompaña a la ausencia de los seres queridos; de este modo, el músico murciano Adolfo Gascón compone *En la primavera de la vida* (1901), *Al pie de la Cruz* (1902), *En Nuestro Padre Jesús* (1902) y *Al pie de la fosa* (1902), todas ellas dedicadas a su hijo, su hermano y su padre, respectivamente.

⁵⁸ *Diario "La Paz" de Murcia*, sábado 20 de abril de 1878.

las Angustias y su cofradía no hace mención alguna al respecto. Parecido es el caso de Díaz Cassou, cuya *Pasionaria murciana*, en su apartado dedicado a la mencionada cofradía ignora la imagen que no llega a incorporarse ni en su postrera corrección de 1898. Estas evidencias pueden manifestar que probablemente esta imagen no fuera propiedad de la cofradía radicada en San Bartolomé. Es por ello que conviene acudir a otros datos auxiliares: por un lado, la existencia de una cofradía de origen gremial (albañiles) del Ángel de la Guarda en la Iglesia de San Nicolás con una magnífica talla realizada por Salzillo como titular⁵⁹; por otro, el texto inventivo *Ecos del porvenir* donde, al proponer una procesión cronológica de la Pasión, menciona la existencia de dos *pasos* titulados como *ángel pasionario* indicándose su procedencia de *San Juan de Dios*⁶⁰.

Si consideramos el primero de dichos indicios tendremos que indicar, siguiendo a Fuentes y Ponte, que la imagen del Ángel de la Guarda participaba anualmente en la procesión del Corpus portado por su cofradía *sobre un esbelto trono de nubes* en el cual *el ángel casi en actitud de volar parece que acaba de tocar con sus pies en las nubes, y señalando al cielo con la mano izquierda, coge de la derecha a un triste y amedrentado niño ayudándole á escalar un grupo de piedras: no tiene dragón ni monstruo, como ordinariamente ponen los artistas en tal asunto*⁶¹. Desde esta perspectiva se podría intuir el hecho de que éste participara en la procesión servita de Domingo de Ramos sobre el mismo *trono* en que lo haría el día del Corpus.

La otra línea sería la de los ángeles salzillescos que custodian el sagrario de la antigua capilla del Hospital de San Juan de Dios como recoge Díaz Cassou. En este caso la discusión podría enfocarse hacia las consideraciones de cual de los dos era sacado en procesión por los Servitas y cómo era su sistema de anclaje al *trono*. No en vano, al conservarse íntegramente ambas imágenes en un estado de conservación bastante aceptable puede comprobarse como ninguno de ellos presenta los elementos necesarios para su adaptación al *paso*, ante lo cual podría quizá descartarse tal hipótesis y considerar tales apreciaciones como una simple especulación.

Tras estas consideraciones de tipo histórico convendría entrar en otras apreciaciones estéticas: Una de las más relevantes, sin lugar a dudas, sería la comparación entre la forma y composición

⁵⁹ Este pormenor no resuelve nada significativo, ya que todos los posibles ángeles que pudieron procesionar con los Servitas durante el siglo XIX y hasta los prolegómenos de la Guerra Civil eran atribuidos a Salzillo. El hecho evidente es que fuera la imagen que fuese estaba atribuido a la gubia del maestro barroco murciano. Ver *Diario "El Tiempo" de Murcia*, sábado 3 de abril de 1909; "... *procesión de loa Servitas... Tanto este grupo (Las Angustias), como el Ángel portador de las insignias de la Pasión, que en artístico trono le precede, son obra del inmortal Salzillo...*".

⁶⁰ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 210.

⁶¹ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), pág. 110. Concuerda con el hecho de que en 1909 se diga que procesiona *en artístico trono*, del que no se conoce, por el momento, ninguna referencia. Por ello, cabría la posibilidad de que fuera dicha talla la que utilizarasen los servitas.

de un modelo de alegoría de corte barroco y una tipología de pensamiento decimonónico aunque con imágenes del siglo XVIII. Nuevamente, la escasez de documentos y referencias gráficas constituyen un claro inconveniente, si bien podría ensayarse un modelo teórico sobre el que poder actuar en un futuro. Es lógico, obviamente, que deben existir características propias de los distintos periodos a la hora de plantear sus conjuntos *alegóricos*; en este caso, la retórica barroca tan abierta al estudio emblemático de tan cargados significados simbólicos pueden hacer pensar en una mayor riqueza de contenidos de los mismos, por encima de los de corte decimonónico que arrastrarían la limpieza y pureza del pensamiento Neoclásico. Sin embargo, el Romanticismo acabó con muchos de los *tabúes* del clasicismo académico aportando una nueva reinterpretación a la temática icónica tradicional que, de este modo, se vio enriquecida con estos nuevos planteamientos. No obstante, no habría de perderse de vista que muchos de los conocimientos sobre simbología barroca habían sido olvidados en el XIX; no conviene olvidar los problemas de aceptación que afectaban a imágenes como el Cristo de la Sangre, en base a que su contenido simbólico se escapaba a las mentes lúcidas de la erudición local decimonónico.

Basándonos en los conocidos modelos procesionales barrocos todavía conservados pesa sobre ellos la larga sombra de las obras vaticanas y el genio de Bernini. Son sobradamente conocidas las diferentes series de ángeles portadores de los atributos de la Pasión de Cristo que flanquean los muros y paredes de diferentes iglesias romanas y del famoso Ponte di Sant Angelo⁶². Son los heraldos del Barroco contrarreformista triunfante que expanden gloriosos el triunfo de la Fe católica frente al protestantismo.

El carácter ejemplarizante es el que preside, pues, estas obras llegando su impronta a todos los espacios del mundo católico. En la propia Murcia esta serie de representaciones angelicales pueblan los tabernáculos eucarísticos donde se consuma el propio mensaje de exaltación sacramental frente a las dudas expresadas por los protestantes. Los ángeles adoradores de Pedro Juan Guissart, en el templete que Ramón Berenguer levantó a partir de 1787 en el altar mayor de la parroquial de San Juan Bautista, expresan la comunión eclesial con los símbolos de la naturaleza martirial de Cristo en su Pasión. Y ello, pese a la ausencia de emblemas pasionarios en manos de los ángeles, que se subsana mediante la inclusión de un airoso remate con el triunfo de la Cruz, evocando el vínculo simbólico entre la muerte en el Calvario y el misterio de la Eucaristía⁶³.

⁶² A este respecto véase AA.VV., *El barroco*, Barcelona, Könemann, 1997, pág. 291.

⁶³ Sobre esta obra véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 100-107.

Este es el espíritu dogmático que se revela también en diferentes *pasos* alegóricos andaluces⁶⁴, tratando de plasmar ideas, dogmas y símbolos no figurativos; es el caso del varias veces mencionado Cristo de la Sangre que viene a representar la transubstanciación eucarística⁶⁵, o la famosa “Diablosa” de Orihuela que no constituye sino el Triunfo de la Santa Cruz sobre el pecado y la muerte⁶⁶.

A priori, la apariencia de algunos de estos *pasos* alegóricos del XIX es muy similar a los Barrocos, pero la retórica ha evolucionado de manera evidente. No se trata de una visión jeroglífica ni con afares moralizantes sino una reelaboración sensiblera del mundo del Barroco. Es lo que se intuye al comprobar algunos de estos *misterios* procesionales italianos, en concreto, uno realizado en torno a la figura de la Soledad de la Virgen por el escultor Biangardi entre 1883 y 1902 por lo que, cronológicamente, participa de similares supuestos estéticos y retóricos; así, junto al incontenible dolor de María al pie de la cruz aparece un ángel que no la conforta, como sería de esperar para la sensiblería barroca⁶⁷, sino que muestra sin mucha convicción la práctica totalidad de los emblemas de la Pasión⁶⁸.

En este último caso, como seguramente en el referido *paso* murciano del Ángel de la Guarda, la idea fundamental sería la de ofrecer un emblema de la Pasión, manifestada en uno de sus atributos (añadido por la estética decadentista al icono barroco), el cáliz de la Cena que podría venir a significar la consumación de los tormentos de Cristo por los hombres mediante la muerte en la Cruz⁶⁹. No sería sino resumir en este *paso* alegórico que abría las procesiones murcianas del XIX y parte del XX⁷⁰ lo que estaba por llegar en los días siguientes⁷¹. Además, y teniendo como base los “complejos” histórico-cronológicos de parte de la burguesía murciana del

⁶⁴ Recordar el *paso* del Sagrado Decreto de la Cofradía trinitaria de Sevilla, los de la Santa Fe y la Alegoría del Concilio de Trento de la localidad cordobesa de Lucena.

⁶⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Iconografía e interpretación del Cristo de la Sangre” en *Los Coloraos*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2003, pág. 17.

⁶⁶ AA.VV., *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento, 2003, pág. 152.

⁶⁷ Y a tenor de lo representado por artistas como Alonso Cano en algunas de sus pinturas; nos referimos concretamente a las pinturas de “La visión de San Juan” o “La Visión de Jerusalén” (Londres, Wallace Collection) y, sobre todo, “Cristo sostenido por un ángel” (Museo Nacional del Prado). Ver a este respecto AA.VV., *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001, págs. 29 y 227.

⁶⁸ LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa*, Córdoba, Almuzara, 2005, pág. 91.

⁶⁹ Sacrificio aceptado y anunciado, previamente, en la propia celebración de la Santa Cena, al igual que los Oficios de Jueves Santo anticipan la muerte en la cruz del día siguiente y la propia sepultura del cuerpo de Cristo. A este respecto ver RÍVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata” en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 500 y 501.

⁷⁰ Conviene recordar que la Cofradía de Servitas procesionaba desde el siglo XIX, al menos, el día de Domingo de Ramos, constituyendo la primera procesión de la Semana Santa de Murcia.

⁷¹ Máxime cuando en años posteriores se le mencionaría como *portador de las insignias de la Pasión*, con lo que se remarca ese carácter profético en la Semana Santa de Murcia. Ver *Diario “El Tiempo” de Murcia*, Sábado 3 de Abril de 1909.

momento⁷², vendría a resumir la consumación de la muerte de Cristo, que yacía en los brazos de su Madre en el *paso* siguiente y, el mismo día de Domingo de Ramos.

Pero lejos de esta retórica, el afán de los comitentes cofrades pedía un nuevo tipo de imaginería de criterios más afianzados históricamente y con unos rasgos estilísticos muy determinados que, no en vano, acabarían confluyendo en las confusas iconografías olotianas⁷³, plenas de ángeles y santos de equívoca apariencia física. No en vano, los ángeles decimonónicos vendrían a resumir un *ideal, tan lejano a la Roma contrarreformista y tan próximo a los miedos de la burguesía, en tanto representaría una forma de castidad ideal, en cierto modo infantil, encarnando una idea superior, más noble de la concepción humana, por encima de las torturas del sexo*⁷⁴.

La belleza mística: el aura de Salzillo. Debates frente a la cuestión de la imaginería tradicional

El Barroco naturalista y trágico de escultores como Nicolás de Bussy, con un rancio sabor nórdico heredado de los portentosos modelos atribuidos genéricamente a Jacobo Florentino o Jerónimo Quijano⁷⁵, fueron pronto relegados por el gusto decadentista del XIX.

Sin embargo, hubo otro Barroco intenso y arrebatador, de herencia profundamente berninesca, lleno de arrobos y ambiguos éxtasis místicos⁷⁶ que subyugaron y cautivaron las almas ardientes del decadentismo. En éste se hacía presente *la emotividad barroca, el gran teatro de las maravillas y de la desenfrenada fantasía donde lo sagrado y lo profano ya no tienen límites,*

⁷² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 209-213.

⁷³ COLÓN PERALES, C., “Juan de Mesa... (obr.cit.), pág. 185.

⁷⁴ REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 208.

⁷⁵ Tales modelos nórdicos, implantados en España desde tiempos de los Reyes Católicos, aunaron el carácter de la escultura trágica borgoñona del gótico tardío con los nuevos aires del Renacimiento italiano. Tal fusión se atribuye en el área geográfica levantina a la figura de Jacobo Florentino y su discípulo Jerónimo Quijano. A la gubia del primero se viene atribuyendo el Santo Entierro del Museo de Bellas Artes y el Santo Crucifijo de San Agustín, ambos de Granada. Relacionable con estas obras encontramos en Murcia las imágenes del Cristo del Refugio (Iglesia de San Lorenzo) y del Cristo de la Misericordia (S.I. Catedral), ambas reformadas agresivamente durante el siglo XVIII, sin que se puedan por el momento descartar otras hipótesis. Ver a este respecto CHECA, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 97; GÓMEZ PIÑOL, E., “Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia” en *Anales de la Universidad de Murcia*, nºXXIX.1-2, Murcia, Universidad, 1971, págs. 9-60.; y las últimas aportaciones al respecto de estos autores debida a LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008, págs. 259-284.

⁷⁶ Recordar como una famosa obra de Bernini, el Éxtasis de Santa Teresa de Ávila, fue desterrada durante décadas por ser considerada de un *erotismo trivial*, a la par que la historiografía heredera de Winckelmann seguía considerando al maestro italiano como *el mayor asno entre (los escultores más recientes)*. Ver a este respecto, AA.VV., *El Barroco...* (obr.cit.), págs. 288 y 291.

donde vida y muerte son cara de una única moneda⁷⁷. Toda esta retórica artística, que actuaba en total consonancia con la manera de ver, sentir y concebir la vida, fue retomada a finales del XIX por el hombre decadentista de *sensibilidad aguda* y “*enferma*” que *hacía inteligible la cultura barroca, imaginativa y sin más certezas que las del valor de las oposiciones*⁷⁸, los contrastes y toda su genuina forma de entender el mundo. En el panorama cultural europeo del XIX, una vez superado el romanticismo, no era difícil entender toda esta retórica que se transformará en una forma muy particular de entender el arte. No se ha de perder de vista que este periodo correspondió en España al del estilo conocido como *modernismo*, entre cuyas formas imaginativas brotó inevitablemente la nueva concepción del barroquismo burgués que hizo suyo el lenguaje propio del Antiguo Régimen.

Este estilo, que se extrapoló perfectamente a la nueva representación ciudadana de la Semana Santa, llevó consigo la vuelta a Murcia del arte de Salzillo, tras el estilo pseudo-academicista de Baglietto⁷⁹, emulándolo descaradamente y de un modo un tanto caricaturesco. No en vano, el arrobo místico de imágenes señeras del artista barroco como Santa Clara y San Francisco del Monasterio de las Capuchinas entroncan perfectamente con ese gusto señalado y tan relacionado, literariamente, con el gusto decadente de escritores como Oscar Wilde o D’Annunzio⁸⁰. No es de extrañar esta aceptación, que también se dejará sentir, y de qué manera, en la construcción de los nuevos *tronos* procesionales, máxime cuando imperaba gracias al colonialismo todo un regusto por lo exótico; incluso el Barroco se entiende e interpreta como el modo de conjugar la raíz cristiana y contrarreformista del occidente católico con *el misticismo oriental del Cristianismo de los orígenes*⁸¹. En efecto, las consecuencias renovadoras del rechazado y herético *cristianismo modernista* ensalzarán una religiosidad personal en la que el valor de la espiritualidad y el mito del éxtasis serán dos componentes significativos. Por ello se evoca, dentro de la heterodoxia decadente, el modo de representación barroca lleno de fantasía, lujo e, incluso, lujuria⁸² como el más adecuado para representar sus ideales.

⁷⁷ MARTINI, V., “Pasiones” en *Pasión y éxtasis*, Madrid, Fundación El Monte, 1996, pág. 19.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 33.

⁸⁰ Un misticismo sustentado en las atmósferas desbordantes; piénsese en aquella descripción del camarín del retablo principal de la iglesia de las Capuchinas donde, al bajarse mediante un mecanismo el lienzo del bocaporte, quedaba a la vista de los fieles el arrobo de los santos franciscanos absortos en la contemplación estética del Sacramento (FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), Parte cuarta, págs. 25 y 26). Compruébese como este ámbito recargado, agobiante y pesado del camarín, no es ajeno a los misticismos estéticos, de profundo sabor litúrgico, de las evocaciones *À rebours*. Sobre estas evocaciones decadentes véase ECO, U., *Historia de la belleza*, Milán, Random House Mondadori, 2004, pág. 340.

⁸¹ MARTÍN, V., “Pasiones...” (obr.cit.), pág. 22.

⁸² Por ello la Semana Santa se convierte en una celebración marcadamente sensorial y estética, capaz de embriagar mediante el incienso, la música, la decoración, o la belleza de las imágenes. Tal percepción ya llamó la atención de

Lo que el decadentismo aportó a la imaginería de la Semana Santa murciana se puede considerar como un desesperado intento por salvaguardar la espiritualidad y la magia de la inevitable ola de laicismo que iba cubriendo lentamente la sociedad. De este modo, se trató por todos los medios de desbancar el arte de raíz académico y los usos de corte industrial del mundo imaginero. Por ello, la aceptación del misticismo salzillesco aparecía como una vía mediante la que perpetuar la esencia religiosa de la escultura aunque este camino se encontró truncado por la dura realidad; cien años de emulaciones y réplicas del genio barroco habían agotado la creatividad de los maestros locales y, a la vez, provocado un efecto perverso, el exceso de aceptación popular.

La experiencia mostraba que la lección naturalista del imaginero barroco no había sido captada, ni siquiera un siglo después de la muerte del genial murciano. La emulación de sus formas y la atracción hacia su figura había sido tan obsesiva que había acabado por determinar la realización no de versiones, sino de réplicas literales y ridículas. De este modo, hasta los rasgos más insignificantes eran retomados no para ser reinterpretados a la luz de un nuevo gusto estilístico, sino para realizar un calco. Este hecho, relacionable con las vías de ascensión de prestigio y poder por parte de los nuevos imagineros⁸³, a pesar de no ser un fenómeno exclusivo de Murcia se manifestó aquí con especial virulencia, culminando en una especie de manierismo irrefrenable que ha continuado perpetuándose.

No en vano, se aprecia como desde el siglo XVIII en toda España las creaciones del Barroco se habían convertido en *la primera y más importante fuente de inspiración* para los imagineros dado que los gustos estilísticos que imponían las cofradías habían sido heredados, básicamente, de las dos centurias anteriores. *Este fenómeno posibilitó la perpetuación de la escultura procesional, como actividad plástica simultaneada por unos artistas, cultivada en exclusividad por otros y olvidada por muchos.* De esta manera se retomaban los modelos anteriores con la idea *de interpretarse desde la simple copia o imitación serviles, a la recreación y, en menor medida, la renovación parcial o drástica*⁸⁴.

Pero, como ya se ha dicho, no se trató nunca de imitar a Salzillo en su naturalismo ni en su fidelidad a la realidad, sino en reproducir hasta las últimas consecuencias los más diversos pormenores del maestro aunque sus rasgos pudieran resultar en demasiadas ocasiones

escritores como NOEL, E., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Espuela de plata, 2009, págs. 105, 106, 162-168; o, en el caso local, RUEDA, S., “Palmas y... (obr.cit.).

⁸³ Al copiar una obra de un autor prestigioso lo que se está haciendo no es sino tratar de asumir su prestigio o las cualidades sobrenaturales de dicho icono. Los ejemplos al respecto resultan imposibles de reseñar pero se pueden evidenciar centenares de réplicas de la Esperanza Macarena o el Gran Poder en Sevilla, o las no menos numerosas versiones de la Dolorosa y el ángel de Salzillo.

⁸⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 82 y 83.

caricaturescos. Así, la imaginería murciana del XIX resulta, por lo general, pobre y repetitiva, sin la existencia de escultores de personalidad que aportaran nada nuevo. Ni siquiera los referidos toques academicistas de Baglietto⁸⁵ compensaron el torpe panorama de “revivals” salzillescos. Tal anquilosamiento se hace patente en el hecho de plantearse la necesidad de sustituir algunas de estas imágenes grotescas, como finalmente se acabó efectuando en varios casos.

La reedición vulgar, sin la más mínima originalidad, ni fantasía, acabó decantando la balanza hacia la nueva concepción de la imaginería auspiciada por un sector nada despreciable de cofrades, particularmente acomodados burgueses, que propugnaban una manera muy específica de construir un nuevo arte sacro procesional⁸⁶. Así, será inevitable que a pesar de que Salzillo constituya la máxima cota del arte murciano sus seguidores se vayan a ver sujetos a las más diversas críticas, como nunca antes había sucedido en la ciudad del Segura; no era sino un síntoma más de una sociedad que había cambiado e imponía su nuevo modo de entender las procesiones de Semana Santa.

Por todo ello, y como considera López Martínez en su reseñada *Configuración estética*, se va comprobando una progresiva devaluación de lo salzillesco de manera que se considera que Sánchez Araciel, en palabras de Baquero Almansa, “*es a D. Roque (López), como D. Roque a su genial maestro*” (Salzillo) *con lo que estaría señalando la progresiva degradación de la escuela salzillesca*⁸⁷. De este modo, el “salzillismo” popular murciano acabará siendo uno de los desencadenantes de la crítica cofradiera como elemento desde el que los eruditos locales enjuician por vez primera el icono sacro⁸⁸.

Ya se vieron con anterioridad en este mismo estudio unos primeros intentos de opinión juiciosa contra algunas imágenes sacras del *seiscientos*; ahora, sin embargo, es cuando se plasma todo ese movimiento crítico y se ceba, esta vez, con los anacrónicos seguidores de Salzillo. No pesa, en tales consideraciones, como podría ser de esperar en una sociedad de tantos prejuicios la consideración de iconos sacros de la escultura procesional. El elemento artístico religioso no es ya censurado por los sólidos interventores de la Inquisición sino que la propia sociedad se constituye en garante de la legitimidad y decencia de la imagen. Y este hecho que puede parecer anecdótico resulta fundamental si se considera, además, el férreo control de conciencias que articula la Iglesia ante los envites del naciente *cristianismo modernista*. De este modo, el actuar

⁸⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 33.

⁸⁶ El caso más evidente puede ser, quizá, el del erudito Díaz Cassou, cuyos comentarios resultan bastante elocuentes al respecto.

⁸⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 33.

⁸⁸ Sobre la herencia artística de Salzillo en Murcia y la figura de su más eficiente discípulo véase AA.VV., *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012.

contra una imagen no se toma como un agravio a la religión sino como un elemento de juicio⁸⁹; la relación con la consideración artística del icono sacro es, en este caso, más que evidente⁹⁰.

La prensa fue el medio a través del cual se propagó el cuerpo de la estética cofradiera y por ello, es aquí donde hay que acudir en busca de la consideración que para los hombres de “la Restauración” tuvo la imaginería de aquella época. No obstante, encontraremos otras fuentes con las que hilvanar el discurso recurriendo, en esta ocasión, a la bibliografía de la época, en concreto a las ya reseñadas publicaciones de Díaz Cassou y al inventario eclesiástico de Fuentes y Ponte, donde ya se vierten distintas consideraciones al respecto. La crítica no se centrará en exclusiva en la labor artística del imaginero, sino en todos aquellos elementos que rodean el discurrir de las tallas por las calles durante la Semana Santa. No obstante, y como habrá más adelante espacio para estos diversos pormenores, ahora se limitará el discurso a lo exclusivamente relativo a la factura de las mismas y su aspecto formal escultórico.

A falta de mayores datos sobre los que sustentar sus fundamentos de juicio, los críticos se dedicaron a atacar aquellos elementos que chocaban con su formación historicista así como de los datos que podían intuir de sus frecuentes lecturas arqueológicas y sociales de la vida hebrea durante la vida de Jesucristo. Tales elementos son los que habitualmente suelen centrar todos los ataques mientras que los aspectos puramente artísticos acostumbran a quedar en un segundo plano, o marcados definitivamente por la impropiedad de los citados anacronismos. Desde este punto de vista no se puede considerar, por lo tanto, que el juicio impartido goce de un marcado espíritu académico o de fundamentos de corte artístico. Tan sólo el gusto personal queda encargado de determinar el sí o el no a tal o cual imagen o grupo procesional. No obstante, si es razonable pensar que las experiencias estéticas de tales individuos constituyan una muestra interesante de la visión que se tenía en la época sobre tales fenómenos socio-religiosos, sin que ello disponga necesariamente el compartir o no sus afirmaciones que, por lo general, resultan categóricas.

Por ello es importante empezar con un primer matiz del que ya se podrá hacer una idea el lector; el principal objeto de crítica se centrará en la obra de los seguidores de Salzillo. Los nuevos autores que rondarán a partir de 1896 el panorama imaginero de la Semana Santa local

⁸⁹ No en vano, la crítica del arte nace en el siglo XIX al amparo de la nueva sociedad burguesa, teniendo entre sus asiduos más ilustres a John Ruskin. Ver BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I)*, Madrid, Visor, 2000, pág. 430.

⁹⁰ Se podría indicar que esta consideración artística sobre la imagen sacra supone la entrada en la *Cuarta Edad* del icono sacro; en dicho periodo artístico se hace patente la primacía del artista sobre la forma para acabar concluyendo en el *concepto* como verdadero elemento vertebrador del arte. Con este carácter el papel de la imagen quedaría cada vez más supeditado a l artista para concluir distanciándose totalmente de la consideración de obra de arte. Para este respecto resulta de interés ver PLAZAOLA ARTOLA, J., “Biografía y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003, págs.15-34.

gozarán del respeto, al menos de las críticas de la prensa, ya que ninguno de los dos autores relacionados con anterioridad llegó a realizar consideraciones sobre tales obras. Por lo tanto, ocuparán un periodo bastante limitado, si consideramos las delimitaciones cronológicas de la investigación. También, y a diferencia con lo que sucede en Europa con la crítica de arte, donde *el poder de influencia que el crítico ejerce en el artista y en el público...*, se incrementó en las últimas décadas del siglo XIX⁹¹, los juicios artísticos, fundamentalmente en lo que a imaginaria se refiere, tuvieron unos efectos muy limitados.

Para Fuentes y Ponte el contexto de las cofradías pasionarias murcianas no era, precisamente, algo desconocido. No en vano, y dada su faceta de diseñador, intervino en tres conocidas obras auspiciadas por las mismas y que él mismo reseña, en algunos casos. En concreto, para la Concordia del Santo Sepulcro dibujó el retablo mayor de la Iglesia de Santo Domingo en donde estuvieron depositadas las imágenes titulares de la citada institución durante algunos años, la reforma de las capillas de la Iglesia de Jesús⁹² y, por último, el diseño de los trajes de los *armaos* de la Cofradía de la Sangre⁹³. Todo ello ya habla del espíritu que guiaba a su autor; escenografía de espíritu romántico (cuya probable influencia no fuera otra que los Monumentos de Jueves Santo del conocido escenógrafo murciano Manuel Sanmiguel), cierto rechazo de la decoración barroca (palpables en sus críticas a la decoración de la Iglesia de la Merced) y apetencias de riguroso historicismo para los atuendos de las imágenes y figurantes de las procesiones como se puede comprobar de los modelos de soldados romanos ya reseñados con anterioridad. Esto le lleva a rechazar sistemáticamente las obras derivadas de los postulados estéticos antagónicos a los suyos, muy parecido a lo que le sucederá a Díaz Cassou. No en vano, coinciden en criticar los anacronismos en las imágenes de los seguidores de Salzillo llegando a desconsiderar a algunos de ellos hasta tal extremo que Fuentes considera que *por no ofender á los dos que hicieron este grupo* (refiriéndose al Tribunal de Herodes y sus tallistas, Francisco Sánchez Tapia y Pedro Franco) *que no debe exponerse a la contemplación de los fieles omitimos sus nombres*⁹⁴.

Díaz Cassou, al margen de sus censuras anti-anacrónicas que son muy similares a las muchas que expresan en ese momento en la prensa otros autores, centra sus críticas en aquello que le parece arcaico y que, por lo tanto, no comprende. Para él no es posible la asunción de la devoción a la portentosa efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno por parte de los fieles, siendo incapaz de clasificar la pieza con unos valores distintos a los suyos⁹⁵; no obstante, no es éste el

⁹¹ BOZAL, V., *Historia de las ideas...* (obr.cit.), pág. 430.

⁹² *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

⁹³ *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886.

⁹⁴ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte quinta, pág. 35.

⁹⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana...* (obr.cit.), págs. 13 y 14.

contenido de este apartado que ya se trató en un epígrafe anterior. Lo que ha de quedar claro es la insistencia en la adopción de los historicismos “deseables” para adaptar los *pasos* de Semana Santa a sus gustos particulares y, por otra parte, muy definatorios del espíritu tardo-decimonónico. Esto, como se verá, acabará teniendo sus consecuencias con el encargo de obras foráneas que vendrán a satisfacer las demandas de los críticos.

No obstante, López Martínez ha señalado dentro de esta crítica la necesidad de hacer pasar a los imagineros por una prueba para verificar su aptitud para realizar las tallas de los nuevos *pasos*⁹⁶. Este extremo, que sólo pareció verificarse en el concurso convocado en 1895 para la realización del nuevo Santo Sepulcro para el Cristo Yacente⁹⁷, debe poner al lector ante la perspectiva de que poco o nada gustaba a los particulares eruditos murcianos de lo que se realizaba en la imaginería local del momento.

Sin embargo, resultaría engañoso no manifestar que lo salzillesco, a pesar de todas las connotaciones negativas que arrastró durante el periodo, siguió ocupando un papel destacado en lo que a realización de nuevas imágenes procesionales se refiere. Máxime cuando el movimiento de las cofradías auguraba que no habría escasez de trabajo para los diversos oficios dedicados a la Pasión de Cristo. Por lo tanto, se encuentran durante el periodo nuevas obras dentro, aún, de la estética señalada, si bien se intentan adaptar a los nuevos gustos adoptando por ejemplo, en el caso de Sánchez Araciel, la túnica talar romana a los diversos apóstoles de su conocido *paso* de la Aparición. Así las cosas, la fundación en 1896 de la Cofradía del Perdón llevaría consigo la entrada de la saga de los Sánchez en la Semana Santa murciana. Este hecho, que no es estrictamente cierto pues Francisco Sánchez Tapia ya había realizado en 1864 la mayor parte del *misterio* del Tribunal de Herodes⁹⁸, permitió a los continuadores “amanerados” de Salzillo dejar constancia de su labor artística en una Semana Santa que iba siendo cada vez más reconocida exteriormente y que otorgaba, obviamente, proyección a sus imagineros⁹⁹.

El padre de la saga familiar fue el depositario del encargo de la restauración del *paso* del Cristo del Perdón y el Cristo del Prendimiento con sus respectivas puestas en escena para el cortejo de 1897. Desde el punto de vista contemporáneo de la restauración sus actuaciones no pueden, ni

⁹⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 35: “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 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 Roque López puede dispensarse que disfrace a la Samaritana, pero no puede dispensarse, ni perdonarse, que en pleno siglo XX cualquier escultor se permita estos...”.

⁹⁷ Véase *Diario de Murcia*, domingo 17 de marzo de 1895.

⁹⁸ Que no le aportó, precisamente, buena fama, según se ha visto con anterioridad.

⁹⁹ Hasta el punto que Sánchez Araciel realizará obras para Madrid (Prendimiento, Santa Cena y Caída), y Cartagena (Virgen de la Piedad).

mucho menos, calificarse como correctas; no obstante, conviene pasar de puntillas sobre este aspecto habida cuenta de que era lo que tradicionalmente se había venido haciendo con las imágenes religiosas. Éstas exigían una puesta en escena adecuada a su culto, precisando, por lo tanto, actuaciones importantes que restituyeran su apariencia humana y su integridad icónica. Aunque la única aportación escultórica de Tapia fue, aparentemente, la imagen de la Magdalena al pie de la cruz del *paso* del Calvario, lo cierto es que puede apuntarse hacia una intervención de envergadura sobre el Santísimo Cristo del Perdón. Hasta qué punto llegó el imaginero quizá sea un interrogante difícil de desvelar hasta que se estudie científicamente la talla pero lo que parece innegable, comparando el icono con su referente más inmediato (el Cristo de Zalamea de la vecina Orihuela), que la transformación fue de importancia. De hecho la dulcificación del rostro y ciertos rasgos delicados del modelado, que contrastan con algunas impropiedades anatómicas, ofrecen mayor similitud con ciertos detalles de las obras de Tapia, como el Cristo Crucificado de Santa Clara, que con las imágenes del XVII con las que está objetivamente relacionado.

No debe sorprender, sin embargo, la agresividad de tales tratamientos a la hora de “restaurar” imágenes sacras del pasado; de hecho, los Sánchez se especializaron en desdibujar, por encargo eso si de sus mentores, buena parte de la originalidad de la imaginería barroca. Generalmente, la eliminación radical de imágenes de vestir que fueron enlizadas drásticamente según el gusto del momento supusieron algunas de sus intervenciones más habituales. No en vano, las restantes tallas antiguas del *paso* del Calvario (La Dolorosa y San Juan) fueron enlizadas, como también el primitivo Cristo del Prendimiento de Bussy¹⁰⁰. Parece incomprensible que unos artífices entroncados con la tradición escultórica tradicional de una forma tan estrecha se prestaran con tanta gratuidad a ejecutar tales deformaciones del patrimonio. Sin embargo los dictados decimonónicos, que fraguaron no obstante su propio concepto de la imagen de vestir, imponían tallas religiosas que negaran el principio de apariencia y de humanización del icono porque, conviene recordar, no se trataba ya de seres “vivos” sino de objetos de arte¹⁰¹. No en vano, la imagen sacra en tanto que elemento funcional se exponía a las nuevas tendencias y adaptaciones que fueran imponiendo los nuevos tiempos.

Pero no conviene ver a los Sánchez como unos simples “parcheadores” de imágenes viejas pues su labor, merced a la pujanza cofrade, llegaría más lejos. Además, su formación académica

¹⁰⁰ Al respecto de las referidas intervenciones del original resulta oportuno reseñar las aportaciones documentales ofrecidas por BELDA NAVARRO, C. referidas tanto al *paso* del Calvario y los enlizados correspondientes a las décadas finales del siglo XIX: *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*, Murcia, Darana, 2006, pág.162.

¹⁰¹ Y, precisamente, la Ilustración ya se había encargado de sacar a la imagen de vestir y a los textiles (siempre que no fueran tapices) que las envolvían de la consideración contemporánea y racionalista de arte.

los alejaba de aquellos “santeros” que abundaron en aquella centuria¹⁰². No obstante, no se prodigaron tampoco en exceso; la labor de Tapia en cuanto a cofradías se refiere concluye prácticamente con las mencionadas restauraciones y la factura de la efigie de la Magdalena (1897) amparado ya por la actividad de su hijo. En lo que respecta a éste, al margen de su poética y romántica rivalidad profesional con Juan Dorado¹⁰³, la factura de sendos *pasos* marca su actividad para la Semana Santa murciana. Parece interesante comprobar como Sánchez Araciel a pesar de estar en plena actividad a partir de la década de los 80 del siglo XIX no sea hasta los 59 años (en 1910) cuando reciba su primer encargo procesional; y es más significativo si corroboramos que esto sucede tres años más tarde de la trágica muerte de Juan Dorado, quien hasta el momento había canalizado en exclusiva los nuevos encargos de la Cofradía de la Sangre, siendo precisamente la misma la que encargue la obra.

El nuevo *paso* de La Magdalena en Casa de Simón el leproso vino a sustituir al criticadísimo Tribunal de Herodes, que como se dijo había sido realizado por su padre. La composición del mismo, en torno a cinco imágenes y mobiliario (al gusto decorativo del momento) no puede resultar más desafortunada. Como será norma en la composición de *pasos* españoles decimonónicos toda la escena se desarrollará en torno a un punto central, es decir, toda la escena está vuelta hacia el interior del mismo, con lo cual dificulta notablemente la visión (aspecto primordial en una obra destinada a su contemplación circular)¹⁰⁴. Con respecto a las efigies, estas fueron resueltas con el fácil y económico recurso del enlizado; la talla se limitó, por lo tanto, a las cabezas y manos de las esculturas, siendo el resto un armazón cubierto de telas encoladas según la técnica habitualmente empleada por Sánchez Araciel a lo largo de su carrera. La aportación en el modelado de las cabezas resultó mínima pues se ciñó estrictamente a modelos arquetípicos, ofreciendo algunos detalles como la cabellera de la Magdalena de poca naturalidad y menor frescura.

No mucho más allá llegó en 1912 con el *paso* de la Aparición a los apóstoles para la nueva Cofradía del Resucitado en donde la repetición de los rasgos y expresiones se convirtió en una de las señas del *misterio* sagrado. No obstante, la pobreza en las soluciones compositivas quedaron parcialmente ocultas tras una escenografía desconcertante y saturada que marca una visión confusa del conjunto. Al margen de estas consideraciones, parece interesante destacar el cambio sufrido en la estética icónica de los Sánchez a través de los años: Mientras Tapia había recurrido

¹⁰² Faceta académica que era bien conocida en el ambiente cultural local y que propició, por ejemplo, su elección para llevar a cabo las labores de restauración de los *pasos* salzillescos de la mañana de Viernes Santo. Véase al respecto *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

¹⁰³ MELENDREAS GIMENO, J.L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, Universidad, 1996, pág. 170.

¹⁰⁴ Sobre este apartado se versará en otro apartado dentro del presente capítulo.

durante la década de los 60 a los socorridos anacronismos, vistiendo a Pilato de sultán y a los soldados con llamativa armadura renacentista, ahora, su hijo parece no necesitar deliberadamente tales recursos. Es sintomático que los distintos apóstoles del *paso* de la procesión de la Resurrección no porten ya la camisa interior huertana de los precedentes salzillescos y que, además, ya no porten el manto a la usanza local, echado sobre el hombro, haciéndolo, por el contrario, a la manera de la *toga* republicana romana, con la túnica a la altura de los tobillos. De este modo, emana la evidencia de la adopción de las maneras historicistas también entre los seguidores de la imaginería tradicional murciana.

Este proceso, que condujo hacia una irremediable implantación de los usos historicistas en el vestuario de la imaginería española, culminará a partir de los años veinte con la figura del sevillano Castillo Lastrucci. Pero no se ha de perder de vista su irrupción en Murcia bastantes décadas antes, estando bastante emparentadas con el gusto por el verismo que tan de moda estaba en las construcciones operísticas y cinematográficas de la época¹⁰⁵.

La llegada de los imagineros valencianos a Murcia a finales del siglo XIX supuso una de las culminaciones de la nueva estética burguesa en lo concerniente a la Semana Santa local. Ha quedado claro, al comprobar las diversas opiniones de eruditos como Díaz Cassou, que ponían de manifiesto la necesidad de incorporar un nuevo tipo de imágenes sacras que se adecuaran a los nuevos gustos. Se manifiesta, igualmente, que los anacronismos “salzillescos” no gozaban de la predilección que se les podría suponer (salvo en la factura impecable de los mismos), máxime teniendo en cuenta la preocupación que se muestra en la época por los historicismos y por el rigor arqueológico. Esto determinará la búsqueda de unos nuevos horizontes que se adapten a las premisas estéticas burguesas. Por otro lado, la implantación del ferrocarril favoreció ahora la entrada en la región de obras procedentes de otras provincias españolas, preferentemente de Valencia.

No fue, sin embargo, nada novedoso el hecho de tener que recurrir a lo foráneo para enriquecer las procesiones de Semana Santa. El deseo de mejorar los desfiles conllevaba la necesidad por apostar por aquello que con mayor eficiencia se adaptaba a los gustos del momento; aquello que

¹⁰⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág. 96.

se consideraba lo mejor, aunque no necesariamente lo fuera. Lejos de previsibles sentimientos de índole regionalista, que poco podrían haber aportado dada la escasa formación académica de los imagineros tradicionales del momento, se apostó por recurrir a aquello que se ofrecía como novedad en las regiones colindantes. Y en esto, los talleres de los imagineros valencianos se adaptaban mejor que ningunos otros al nuevo gusto burgués de finales del XIX¹⁰⁶.

Los nuevos mecenas de las cofradías de la época de “la Restauración” debieron recordar a sus predecesores del siglo XVII que no dudaron en contratar sus obras con maestros foráneos que les aportaban mayor calidad que los locales. No fue sólo el caso de las cofradías, sino el de las mismas parroquias y la Catedral los que constituyeron los ejemplos para que se disiparan las dudas al respecto. Es sintomático que al rehacerse el retablo mayor del templo matriz del Episcopado en 1864 se recurriera a maestros de otros ámbitos geográficos¹⁰⁷ que, si bien, no concluyeron las obras con los resultados apetecidos si manifestaron el escaso interés que despertaban los talleres locales entre los comitentes. Igualmente y en centurias anteriores habían sido frecuentes los contactos artísticos con la vecina Granada (que supusieron la interesante entrada de obras de Alonso Cano y Pedro de Mena) además de con tierras francesas y napolitanas, lo que suponía para la época todo un esfuerzo para enriquecer el patrimonio artístico.

Salvado este escollo regionalista, que en ningún momento fue elevado, la decisión estuvo, al parecer, bastante clara desde el principio¹⁰⁸. Además, la fortuna de que gozó el *trono* realizado por Juan Dorado Brisa en 1897 para la Concordia del Santo Sepulcro desde el mismo momento de su presentación realizó el resto del trabajo, pues pocos años más tarde, y fruto de la demanda, el citado imaginero se encontraba establecido en Murcia¹⁰⁹. De este modo, las nuevas imágenes procesionales que se encargarían a continuación estarían encargadas casi todas ellas en la ciudad del Turia, salvando algunas excepciones, lo que sin duda propiciaría el enojo de los artistas locales. Sin embargo, la determinación por “lo valenciano” parece considerable; de todos los

¹⁰⁶ De hecho, otras ciudades con procesiones en expansión también apostaron por este tipo de imaginería valenciana, como es el caso de Málaga y, más tarde, de Cartagena.

¹⁰⁷ En este caso seleccionados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ver MELENDRERAS GIMENO, J.L., *La escultura en Murcia durante el siglo XIX*, Murcia, Universidad, 1997, págs. 172 y 173.

¹⁰⁸ Ya para la Semana Santa de 1897 la Cofradía del Perdón encarga el *paso* de Jesús ante Caifás al valenciano Damián Pastor; véase *Diario de Murcia*, martes 6 de abril de 1897: “...Obras escultóricas. Leemos en <<El Regional>> de Valencia que recibimos ayer: <<Hemos tenido el gusto de admirar en el taller del escultor de nuestro querido amigo D. Damián Pastor, unas magníficas andas representando el <<paso>> de la presentación del Redentor del mundo ante el Pontífice Caifás, construidas con destino á una corporación religiosa de Murcia...”.

¹⁰⁹ En concreto al año siguiente de realizar el *trono* del Sepulcro el imaginero valenciano se encontraba ya establecido y con taller en Murcia, en concreto en la calle Zarandona. Véase al respecto, además: *Diario de Murcia*, sábado 27 de marzo de 1897.

pasos de nueva factura realizados en el periodo de “la Restauración” en cinco de ellos¹¹⁰ intervino la saga familiar de los Sánchez, seguidores de Salzillo, mientras conocemos que los diversos imagineros valencianos efectuaron seis¹¹¹, correspondiendo los restantes (tres) a la gubia del albaceteño Clemente Cantos, quien colaboró esporádicamente con los escultores Antonio Garrigós¹¹² y Anastasio Martínez¹¹³. Las demás incorporaciones correspondieron a antiguas imágenes de los siglos XVII o XVIII incorporadas a las nuevas procesiones; un total de cinco, en dos de los cuales participaron los Sánchez como restauradores.

Teniendo en cuenta, además, que el *paso* realizado por Sánchez Araciel para la Cofradía de la Sangre y titulado “La Magdalena en casa de Simón el leproso” se efectuó en 1910¹¹⁴, tres años después de la trágica muerte de Dorado¹¹⁵, se podría casi asegurar que si hubiese vivido el mencionado imaginero hubiera sido el encargado de efectuarlo, dada su proyección artística y los éxitos de crítica cosechados en sus anteriores trabajos realizados para la citada corporación nazarena.

Por todas estas consideraciones merece la pena tratar de esbozar el interés que puede despertar esta nueva imaginería realizada en Valencia o por maestros valencianos. Por desgracia pocos, o ningunos, son los trabajos historiográficos realizados en torno a esa escuela en este momento determinado¹¹⁶; sin embargo, las obras conservadas en Murcia y las fotografías de las destruidas permiten hacerse una idea aproximada sobre sus pormenores estéticos.

De todos los imagineros valencianos que trabajaron para Murcia, a partir de este “Fin de siglo”, el que mayor fortuna gozó fue el citado Juan Dorado Brisa. Sin embargo, no fue el



Fig. 26- *Jesús ante Caifás*. Damián Pastor (1897) y Salvador Castillejo (1944). Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia. Detalle.

¹¹⁰ Incluyendo en ellos la participación en dos *pasos* de la Cofradía del Perdón realizados en torno a imágenes antiguas; el Prendimiento y el Cristo del Perdón

¹¹¹ Damián Pastor efectuó el mencionado de Jesús ante Caifás, Juan Dorado el Santo Sepulcro, el Lavatorio y San Juan (Preciosísima Sangre estos dos últimos) y Venancio Marco el Resucitado y San Juan, ambos de la misma cofradía.

¹¹² Con quien realizó el Cristo de la Humillación en 1927. Véase LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), págs. 41-43.

¹¹³ Con quien participó en el *paso* del Encuentro de Jesús con su Madre en la Calle de la Amargura.

¹¹⁴ *Diario “El Liberal” de Murcia*, miércoles 23 de marzo de 1910.

¹¹⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 38.

¹¹⁶ No ocurre lo mismo con las figuras posteriores de José Capuz o Mariano Benlliure que han sido convenientemente estudiados en su faceta religiosa en la ciudad de Cartagena y en Málaga. Al respecto ver BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “El arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra: la retórica de la Pasión” en *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, Murcia, Asamblea Regional, 1990, págs. 769-786 y 814-825; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y FERRÁNDIZ ARAUJO, C., *La Pasión cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*, Murcia, Asociación Procesionista del Año, 1998; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1995; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.)

primero en trabajar para dicha ciudad ya que con un año de anterioridad (1896) el taller de Damián Pastor había concertado para la nueva Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón el *paso* de Jesús ante el tribunal de Caifás. Este grupo o *misterio* aportó a la Semana Santa de Murcia una nueva iconografía que vino a completar el ciclo del proceso político y religioso sufrido por Cristo en la noche de su Pasión. De esta manera, y a falta de la escena ante Anás (también referida en los evangelios), la serie quedó conformada al incorporarse el nuevo *paso* de factura valenciana de la reseñada institución “sanantolinera” a las escenas de Jesús en el Tribunal de Herodes¹¹⁷ y Jesús en el Pretorio, ambas propiedad de la Cofradía de la Sangre.

Del grupo original de siete imágenes¹¹⁸ tan sólo han quedado la talla del Cristo y la composición que, al rehacerse el *paso* tras la Guerra Civil, fue respetada por el también valenciano Salvador Castillejo. Sin embargo, la novedad compositiva y las nuevas trazas aportadas, tanto en modelado como en indumentaria, merecen ser consideradas dentro del plano estético. Para comenzar, la iconografía del grupo se centra en una escena bien conocida del evangelio, pues es relatada por todos los evangelistas. Sin embargo, la disposición de las tallas resulta totalmente novedosas dentro del marco de la iconografía murciana ya que obviamente, responde a un sentido de la teatralidad distinto al Barroco salzillesco, que era el predominante en Murcia.

Se ha hablado exhaustivamente al respecto de las fuentes que sirvieron de modelo a Francisco Salzillo para la realización de sus conocidísimos *pasos* de la procesión matinal de Viernes Santo. Parecen estar de acuerdo los especialistas en que el grabado, por un lado, y el teatro sacro, por otro, son las fuentes habituales en la obra del gran imaginero murciano¹¹⁹. Tales tesis no resultan en absoluto extrañas por cuanto se repiten en diversos ámbitos del mundo hispano; Varo Pineda expone igual fuente como inspiradora de toda la retórica procesional del Barroco, haciendo especial énfasis sobre el teatro, especialmente en los populares *autos*¹²⁰. Ante estos referentes

¹¹⁷ Iconografía que, sin embargo, desaparecerá en el año 1910, siendo sustituida por la de la Magdalena en casa de Simón el Leproso. Ver *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1910.

¹¹⁸ Incluyendo la figura de un soldado que poco después pasó a ser integrada dentro del nuevo *paso* del Prendimiento de la misma cofradía.

¹¹⁹ Sobre las fuentes iconográficas de Salzillo véase SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983 (reedición), págs. 67-70; y BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 65-101.

¹²⁰ Resulta incuestionable la influencia del teatro sobre la constitución de las procesiones tal como recoge VARO PINEDA, A., *Breve Guía de la Semana Santa de Córdoba*, Córdoba, Caja Sur, 1994, págs. 21 y 22; mayor profundidad interpretativa muestra, sin embargo, GAVILÁN DOMINGUEZ, E., al constatar como la estatuaría procesional castellana no comienza a desarrollarse hasta que no entran en vigor las restricciones conciliares de Trento respecto al teatro en el interior de los templos. Según esto, las imágenes pasionarias conforman el nuevo lenguaje pedagógico de la Pasión asumiendo, no pocas veces, los recursos interpretativos y retóricos del teatro. Al respecto de esto véase “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, págs. 54-66.

que determinan en gran medida la composición de la obra cabría insistir en el significado de la representación teatral sacra decimonónica¹²¹.

Resulta convincente, que el modo de componer de Salzillo para nada se adecua a lo que hacen posteriormente Baglietto y, finalmente, los escultores valencianos de finales del XIX. El maestro del Barroco compone sus obras teniendo en cuenta, faltaría más, su carácter procesional, pero incluyendo también en sus composiciones la finalidad cultural en el interior de la Iglesia de Jesús durante el resto del año. Se viene argumentando de manera concluyente que el magnífico “cofre” en el que se aglutinan las tallas propiedad de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús responde, igualmente, a unas consideraciones marcadamente escenográficas¹²²; no en vano, el conjunto fue edificado como marco grandioso de los *pasos* y, a su tiempo, acabó conformando el núcleo del Museo Salzillo (cuya idea se gestó oficialmente durante los *felices veinte* pese a que sus primeros proyectos remiten décadas atrás).

Las diferencias comienzan por manifestarse de forma clara; mientras en los *misterios* salzillescos todo aparece perfectamente dispuesto con una claridad pasmosa (todo gravita en torno a la fuerza de la figura de Cristo) en el grupo decimonónico todo es mucho más difuso. Resulta evidente, por más que se halla hablado sobre la esencialidad de las composiciones murcianas, que las tallas se aglutinan de una manera un tanto anárquica quedando, en ocasiones, la figura central de Cristo desplazada en uno de los lados como es el caso del referido *paso* de Jesús ante Caifás. Dicha anarquía que, se imite formalmente a Salzillo o no, es constante en los *pasos* decimonónicos, tan vinculados con la forma de exponer las obras en museos y salones del momento, no parecen tener nada que ver con la creación del *eje visual* que permitía en el XVIII la adopción de distintos puntos de vista para aportar un mayor realismo al conjunto (junto a otros recursos veristas como los elementos naturales, el corcho imitando rocas, etc...).

Además, y en relación con el vestuario de las imágenes, dos consideraciones remiten a los importantes cambios obrados; uno, fruto de los historicismos, fue la singular reducción de la riqueza y variedad en el vestuario (ahora se apostó por túnicas al modo hebreo de bastante

¹²¹ En efecto, no cabe olvidar esta fuente compositiva dada la importante repercusión del teatro pasionario en las décadas finales del XIX dándose la circunstancia de que dicha puja es realmente significativa en el ámbito de la huerta murciana donde proliferan las habituales representaciones del *desenclavamiento* junto a las nuevas versiones dramáticas decimonónicas de las que, *El Mártir del Gólgota* (Pérez Escrich) y *Pasión y Muerte de Jesús* (atribuida a un desconocido Zumel), constituyen acaso los ejemplos más populares. Véase BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1980, pág. 235. Precisamente, la obra de Pérez Escrich se relaciona con la introducción de la figura del “Ángel Tentador” dentro de la representación de el *Prendimiento* en Jumilla: MARTÍNEZ TORRES, J.A., *El Prendimiento: antigüedad, origen y fuentes*, Murcia, Edición del autor, 2005, pág. 16.

¹²² De hecho, se puede considerar la realización de los *misterios* teatrales en el interior de las iglesias como uno de los precedentes de la murciana Iglesia de Jesús. Sobre este pormenor ver BELDA NAVARRO, C., “Francisco Salzillo. La pasión escenificada” en *Ars Sacra*, nº 13, 2000, págs. 73-79.

similitud), y otro la práctica desaparición de la imagen de vestir en el caso, al menos, de los *pasos* murcianos¹²³. Este último rasgo manifiesta unas diferencias más que notorias con respecto a la retórica barroca; parece innegable el hecho de que importa mucho menos el verismo (recordemos que se pondera más el carácter artístico que el de icono sacro) y que, al menos, se parecen hacer eco de las advertencias de Díaz Cassou, para quien era inapropiado que Cristo, su Madre u otros personajes de la Pasión vistieran *con tan lujosos mantos...*(que no) *tienen nada de judío*¹²⁴.

Cuando se equiparan los ejemplos realizados para la Semana Santa murciana con los de otras ciudades españolas es inevitable mirar hacia Sevilla, donde la figura de Castillo Lastrucci emerge, precisamente, en estos años. No obstante, hay rasgos en las composiciones previas al citado imaginero que en algo recuerdan los efectuados para Murcia. En su mayor parte son ejemplos ya desaparecidos (muchos de ellos vendidos a otras localidades) pero cuyo recuerdo fotográfico manifiesta lo que de personal tuvo la imaginería decimonónica en cuanto a composición escenográfica se refiere. En concreto conviene referirse al antiguo *misterio* de la Sentencia de la Cofradía de la Macarena, sustituido más tarde por un grupo de Lastrucci, en el cual se hace patente el carácter secundario de la acción. Sorprendentemente, la totalidad de las imágenes aparecen de espaldas a los espectadores, incluido el Cristo; rasgo que se repite en la composición del *paso* murciano de Caifás o en el pseudo-salzillesco del Tribunal de Herodes. En todos estos casos el desarrollo de la escena queda oculta a los fieles y espectadores de la procesión¹²⁵.

Esta circunstancia, emparentada sofisticadamente con la única de las dramaturgias sacras conservadas¹²⁶, parece encubrir a la realidad inerte de la madera; en efecto, la incapacidad decimonónica por dotar y sentir la vida de los iconos sacros de madera les hace utilizar un recurso marcadamente barroco, el de la insinuación de la realidad¹²⁷. No en vano, hasta que

¹²³ Es digno de mención que muchas imágenes barrocas que eran de vestir fueron enlucadas en este periodo otorgándoles un aspecto muy distinto del original y que en muy pocos casos se ha restituido con posterioridad. Conviene citar el Cristo del Prendimiento junto a la Dolorosa y San Juan del Calvario (Cristo del Perdón) y el *paso* completo de la Negación y el Pretorio (Sangre).

¹²⁴ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana...* (obr.cit.), pág. 134.

¹²⁵ Rasgo inédito de las composiciones tardo-decimonónicas españolas ya que el *paso* de idéntica iconografía, *Jesús ante el Sanedrín*, realizado entre 1883 y 1902 en la ciudad italiana de Caltanissetta refleja una composición totalmente abierta y perfectamente construida en torno a un eje central de cuya cúspide compositiva bajan sendos vértices a modo de pirámide, a pesar del abigarramiento de personajes. Esta escena, realizada en cartón piedra por artistas napolitanos aparece recogida en LANZAFAME, G., *La Mater...* (obr.cit.), págs. 81 y 77.

¹²⁶ En el famoso Misterio de Elche los protagonistas ocultan a los ojos del público la ceremonia de la muerte de la Virgen para evitar que se contemple el artificio que lleva a la aparición de la imagen de la Virgen de la Asunción en lugar del niño cantor que la representaba. Sobre estos recursos escénicos de la dramaturgia sacra véase AA.VV., *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, Universidad, 1999, págs. 93-96.

¹²⁷ Utilizado para insinuar vida en las tallas de madera que, evidentemente, no la tienen en el sentido estricto. Para ello se recurría a distintos artificios entre los que cabría destacar la colocación de cristales traslúcidos en torno al

Lastrucci no comience a componer sus *misterios* los personajes secundarios, y aún los principales, aparecerán ocultos, como sin mostrarse. Esa impronta aún la conserva el *paso* del Duelo de la Cofradía sevillana del Santo Entierro (Iglesia de San Gregorio) en la que los personajes son, en su totalidad, inaccesibles a la visión diáfana.

Con idéntica finalidad parece disponer Juan Dorado Brisa sus imágenes en el desaparecido *paso* carmelitano del Lavatorio (1904)¹²⁸; en esta ocasión, incluso el grupo principal de Cristo, San Pedro y San Juan “actúan” de espaldas a los espectadores¹²⁹. En este caso, la distribución de los apóstoles en torno a la mesa en el cenáculo parecen mediatizar la composición pero parece inevitablemente sospechoso que apenas articulen gestos, conversaciones o miradas entre ellos, ejerciendo con absoluta frialdad, incluso ingenuidad, con respecto a la escena que se está desarrollando a escasa distancia. Se podría decir que están viendo representar no un hecho trascendental, sino una escena puramente cotidiana de manera que parece evidente la falta de frescura y vitalidad del valenciano en esta obra a pesar de la buena acogida con la que contó¹³⁰. En este *paso*, además, la falta de naturalidad se hace más que patente en la figura de Cristo que sujeta ceremoniosamente la mano de San Pedro, para evitar que le lave los pies, a la par que en un rasgo exagerado levanta el brazo derecho.

Pero, por aparatosidad y composición, quizá el mejor conjunto escultórico realizado en este periodo para la Semana Santa de Murcia, salvando el conjunto del *trono* del Santo Sepulcro de Dorado, sea la Resurrección realizada en 1911 por el también valenciano Venancio Marco para ser el titular de su cofradía homónima¹³¹. En su concepción este grupo resulta de un carácter clásico, por cuanto se encuentra muy equilibrado y sin los agobios manifiestos en otros *pasos* comentados. No en vano, ya fuera del marco Barroco en que la figura del Resucitado solía aparecer magníficamente serena, como no representando en sí la Resurrección física sino la del alma, la grandilocuencia decadentista, tan dada a los efectos estéticos que produjeran el placer sensorial (el disfrute de la vista, en este caso), pedía un grupo de estas condiciones. Este hecho

Cristo Yacente de Gregorio Fernández de Monforte de Lemos para insinuar (no mostrar) la apariencia del cuerpo inerte. Igualmente, en Nápoles durante el siglo XVIII existía la costumbre de velar las tallas de los yacentes con paños bordados de tela, costumbre que incluso pasó a la escultura en piedra. Similar artificio muestra Freedberg en las imágenes de cera de los *sacri monti* italianos en los cuales la imposibilidad de acceder a las cercanías de las imágenes *impiden la verificación última de su carnalidad*, si bien, *la suspensión de la prueba final y el impulso a verificarla hace aún más aguda la percepción de lo cuerpos como si fuesen reales*. Ver FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), pág. 233.

¹²⁸ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 30 de marzo de 1904.

¹²⁹ Algo que también sucede en los *pasos* de la Magdalena en Casa de Simón el Leproso (1910) de la Cofradía de la Preciosísima Sangre y en el de la Aparición de Jesús a sus Apóstoles (1911) ambos del imaginero Francisco Sánchez Araciél.

¹³⁰ “...*El público dedicó muchos elogios al nuevo paso del Lavatorio...*” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 30 de marzo de 1904.

¹³¹ Obra sacada en procesión por vez primera ese mismo 1911. Para más datos al respecto véase VALERA SÁNCHEZ, J., *Cofradía del Resucitado 1948-1988*, Murcia, Cofradía del Resucitado, 1988, págs. 15 y 16.

puede resultar evidente teniendo como precedente el Sepulcro de Dorado, colmado de seres fantásticos sobrevolando y venerando el cuerpo inerte de Cristo; aquí, la figura ascensional de Cristo, en el centro, marca toda la composición quedando los ángeles a ras de suelo, a medio camino entre el rango celestial de Jesús y el profundamente terreno de los soldados romanos que custodian el sepulcro vacío.

Los elogiosos comentarios de la prensa, englobando esta nueva obra dentro de la manida categoría del arte, no tienen apenas desperdicio por cuanto son reflejo del profundo amor por la hipérbole que desarrolló el hombre decadentista en su afán por la estética de lo bello; “... *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 ó 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...*”¹³².

Sin embargo, el hecho fundamental del que cabría hablar aquí esconde una mayor profundidad y se refiere a la causa de la “urgencia” por representar el tema de la Resurrección durante la Semana Santa en unas fechas tan tardías. Este acontecimiento por mucho que pueda parecer accesorio y superfluo para la presente investigación viene a evidenciar, sin embargo, lo marcadas que fueron las rupturas que realizó el siglo XIX con respecto a la Edad Moderna y la influencia, decisiva, que esto tiene en la historia del icono sacro y de la estética que lo rodea. La propia naturaleza de la imagen había dictado a lo largo de toda la Edad Moderna (y aún de la Media) la consideración del concepto transubstanciador, por el cual y de manera simbólica, Dios se hacía presente en el icono. El advenimiento de la Edad Contemporánea a lo largo del siglo XIX supuso la radical ruptura con esta idea. De nada servía que Weisbach hubiera pregonado que lo fundamental en la talla religiosa era *identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado a su significación*¹³³; la época contemporánea apostó decididamente por la concepción artística de la labor imaginera, prescindiendo de considerar la un receptáculo de Dios¹³⁴. Ante tales consideraciones, parece evidente que se dio un proceso de vaciamiento espiritual del icono, convirtiéndose en objeto puramente estético y susceptible de ser catalogado

¹³² *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1911.

¹³³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág. 79.

¹³⁴ Del mismo modo que lo manifestaba Hegel: “*De nada nos sirve hallar magníficas las imágenes de los dioses griegos y ver representados Dios Padre, Cristo y María: ya no nos arrodillamos ante ellos*”. COLÓN PERALES, C., “Juan de Mesa...” (obr.cit.), pág. 185.

como “arte”. La negación psicológica de esta supuesta “tercera venida de Cristo” en forma de imagen supondría la paulatina pérdida de la dimensión encarnadora de la imagen.

La profunda carga barroca del icono religioso español había sugerido para el fiel un sentimiento no de compasión, sino de sentido; por ello no se buscaba una protección consoladora sino, ante todo la presencia misma de Dios que diera significado a la existencia del hombre¹³⁵. Por todo ello, el Barroco no suele mostrar la Resurrección de Cristo, la prueba palpable, porque resultaba evidente que su divinidad estaba presente ante la humanidad por medio de sus iconos sagrados. Así, que el siglo XIX destructor de conceptos y mentalidades llegó a la conclusión que había que recrear el momento de la Resurrección para que el cristianismo volviera a tener sentido sin la presencia real y simbólica en la imagen de Cristo. De este modo aparece un Cristo Triunfante portador de estandartes de victoria sobre aparatosas y efectistas composiciones, tal cual lo habría intuido un Delacroix en alguno de sus cuadros de temática revolucionaria y social. No es el Cristo vivo y presente de ojos que se clavan declamatorios sobre el fiel, sino el triunfo de Cristo mediante la Resurrección; un concepto espiritual hecho forma, no el cuerpo en sí.

Por esto, aun cuando el decadentismo propugnaba una visión más espiritual de las cosas, menos tangible, queriendo absorber hasta la última gota de lo barroco dentro de sí no consiguió sino aportar una lámina sensorial y placentera apariencia frente a la dura realidad que imponía la sociedad contemporánea. Por ello la estética de la Resurrección se halla plena en Murcia de un relamido sabor *nazareno* o *prerrafaelita*¹³⁶, como un anhelo o una búsqueda de una espiritualidad sincera y perdida que se escondía bajo las formas ambiguas, mórbidas e ingenuas de una religiosidad sincera que no acababa de encontrarse frente a frente con Dios. De este modo, y a pesar de hacer lo más tangible posible a Cristo, más veraz y sincero el relato de la Pasión, todo queda como superfluamente suspendido ante tanta candidez a falta del realismo salvaje del Barroco que era capaz de subyugar al fiel hasta hacerle partícipe real y simbólico del drama del Calvario.

Ante esto, toda aspiración por una renovación de la imaginería murciana quedó en un mero intento de connotaciones espiritualistas. Las creaciones tranquilas y agradables de la escuela valenciana acabaron fusionándose, sin mayor conflicto, con el gusto por lo salzillesco, no intuyéndose ninguna vía de salida salvo la marcada en los años veinte por José Capuz¹³⁷. Las formas suaves y mórbidas, con rostros agradables y angelicales darían paso con el tiempo a la

¹³⁵ Ibidem. pág. 189.

¹³⁶ REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 113.

¹³⁷ Uno de los mayores artífices de esta corriente de formas esenciales que buscan la espiritualidad pero que no dejan hacerse presente y tangible a la divinidad. Formas de Dios idealizado y sublime pero no de Dios transubstanciado. Formas, cuyas características no se introducirían en la Semana Santa de Murcia hasta la irrupción de la obra de Juan González Moreno tras la contienda civil de 1936.

inevitable seriación, si bien ésta no llegó a afectar a las procesiones murcianas. Sin embargo, no pasaría lo mismo en el mundo católico-burgués de puertas adentro de la iglesia donde las nuevas obras “seriadas” de corte gerundense, pero fabricadas en Valencia, también tuvo una acogida importante. Parece obvio que el estancamiento relativo que vive la Semana Santa de Murcia, en algunos aspectos, hacia los años veinte, paradójicamente, evitó la entrada de ese tipo de obras al contrario de lo que sucedió en otras capitales españolas como Málaga.

De este modo, lo que se admiraba en la década final del siglo XIX se había transformado súbitamente en un fenómeno de corte industrial mediante el cual se daba salida a una ingente cantidad de imágenes con destino a las más diversas localidades; este afán industrializador, tan asociable a las teorías del “*art and crafts*” de Ruskin, tuvo su punto álgido en la figura de Pío Mollar Franch y sus “Talleres de Arte Valenciano”. Sus obras, tal y como ha manifestado Sánchez López, lejos de mostrar “*las excelencias del Arte religioso español*” como versaba la propaganda del mencionado taller mostraba cierta torpeza interpretativa destacando los rasgos amanerados y las exageraciones varias en posturas, gestos, etc... De este modo no es de extrañar que el erudito malagueño González de Anaya al comprobar las tallas del *paso* de la Cena realizado por dichos talleres en 1925 las calificara de “*efigies torpes, sin arte ni hermosura, como de falla*”¹³⁸.

Posiblemente hubiera resultado fácil intuir los derroteros por los que iba a seguir esta tendencia valenciana de la imaginería teniendo en cuenta el *sentimentalismo fácil y edulcorado*¹³⁹, máxime teniendo en cuenta los rasgos ambiguos y almibarados de esas tallas pseudo-prerrafaelitas. No en vano, la producción de Dorado y Marco, sobre todo, se movió en base a esa estética decadentista que propugnaba un ideal de belleza tal que obviara la realidad, la ausencia de sentimiento y pensamiento intelectual; tal y como retratará Oscar Wilde en su novelesco personaje Dorian Gray¹⁴⁰. Pero, hasta cierto punto, las obras de estos escultores trataron de correr paralelas al naturalismo lo que, ciertamente, las eximió de consideraciones peyorativas, máxime cuando se supieron adaptar a los gustos historicistas de los comitentes burgueses. No obstante, ciertos

¹³⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág. 113; González de Anaya no fue, sin embargo, el más ilustre de los críticos frente a la producción seriada y amanerada de imágenes religiosas puesto que entre ellos hay que destacar a Emilia Pardo Bazán quien las consideraba “...*santuchos arbolados y blanqueteados lo mismo que cómicos de la lengua, de caras hipócritas y bobaliconas, repugnante muestra de la falta de inspiración religiosa y del industrialismo que la está matando [a la devoción] ...*” en BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Una Pasión dibujada. Percepciones de la Semana Santa de Valladolid” en *Memorias de la...* (obr.cit.), pág. 139.

¹³⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág. 114.

¹⁴⁰ “... *este joven Adonis, que parece hecho de mármol y pétalos de rosa. Porque él es un verdadero Narciso,... Pero belleza, la verdadera belleza, termina donde empieza una expresión intelectual. La inteligencia es en si misma una especie de exageración y destruye la armonía de cualquier rostro. En el momento en que se sienta uno a pensar se convierte en todo nariz o todo frente o en cualquier cosa horrible...*”. WILDE, O., *El Retrato de Dorian Gray*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1983, pág. 9.

rasgos que acabarían por censurar la obra de Pío Mollar ya se podían intuir en el Lavatorio de Dorado, donde la arrogancia del gesto con el que Cristo reprendía a San Pedro enmascaraba cierta torpeza compositiva y poca originalidad a la hora de tratar la fisionomía del resto de los apóstoles.

Así las cosas, la imaginería llegada de Valencia para la Semana Santa de Murcia se salvó, por pura casualidad, del adocenamiento que se acabó imprimiendo a otras piezas similares con destino a otras procesiones. Sólo la entrada en la escena levantina de José Capuz, como ya se apuntó, alentó la realización de obras de calidad sobre unas nuevas disposiciones estéticas de corte formal y espiritualista que, probablemente, no hubieran terminado de calar en el caso de la ciudad de Murcia¹⁴¹.

El gusto por la ambigüedad

Resulta muy evocador y hasta cierto punto, de cierta candidez, la temática referida a San Juan y los seres angelicales dentro del panorama de la imaginería sacra de la Semana Santa murciana del periodo que se investiga. Pocos aspectos pueden producir realidades tan sugestivas como para comprender hasta que punto pudo llegar la lánguida ambigüedad de la mentalidad burguesa que, como han manifestado tanto Carlos Reyero como Carlos Colón tendían de manera tan manifiesta hacia la estética “olotense” y sus torpes e indefinidos amaneramientos. Desde un punto de vista simbólico es manifiesta, además, la especial relevancia del carácter metafórico de la figura de San Juan desde la misma Edad Media; no en vano, el carácter estático y diacrónico que ahora tendrá su representación tardo-decimonónica le aportará unas connotaciones nuevas.

En el caso de Murcia la figura de San Juan es una imagen peculiar desde el mismo momento en que la célebre talla de Salzillo viera la luz pública en el año 1755 convirtiéndose en un icono de masas. Este hecho, lejos de parecer banal, debe dar a entender la dificultad con la que se encontrarían los imagineros durante todo el siglo XIX para dar una respuesta adecuada a este tema dentro de una sociedad tan cerrada como la murciana, tan poco presta a las innovaciones. De hecho, cuando la Cofradía de la Sangre encarga a Santiago Baglietto la figura del apóstol

¹⁴¹ Como manifiesta en lo referido a la obra de Antonio Garrigós LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), págs. 45-49.

preferido en el año 1845¹⁴² éste se ciñe por completo al modelo salzillesco, si bien pesa ya sobre él un exceso de ambigüedad en todos los sentidos; por un lado, trata de mostrar una talla similar a la de la Cofradía de Jesús pero sin incurrir en la copia literal (algo discutible, sin duda, al tener en cuenta su pose e, incluso, el dedo marcando el camino al Calvario); por otro, la talla del evangelista mantiene unos rasgos andróginos que, sin duda, vinieron motivados por la formación académica del autor, quien trató de hacer más apolínea una imagen que ya de por sí lo era (en Murcia, al menos, a partir del precedente salzillesco).

La delicadeza y morbidez con que el último barroco del siglo XVIII impregnó la iconografía de los santos “Juanes” en Murcia resulta evidente al comprobar sus dos representaciones más genuinas y de mayor calidad; el ya mencionado icono de Francisco Salzillo y el de San Juan Bautista, atribuido al francés Antonio Dupard, y titular de su propia parroquia. Ambas participan de muchas similitudes que no son casuales; rasgos juveniles, apolíneos, blandos, mantos encarnados, etc... Estas evidencias, nada casuales, ponen de relieve que ambos santos representan lo que en realidad son, las dos caras de una misma moneda o, por decirlo de otra manera, las dos caras de una misma divinidad pagana cristianizada en los primeros siglos de la Iglesia; Jano, el dios romano de la iniciación (la raíz latina, no conviene olvidarla, *januae* significaba “el que abre las puertas”). Esta última evidencia etimológica condujo a la idoneidad de la adopción de sus rasgos para adaptarlo al culto a los dos santos cristianos; al igual que Jano daba paso (como guardián de la puerta) a los dos solsticios de invierno y verano respectivamente, la figura del precursor de Cristo se situó en aquellos días en que el sol ocupaba una mayor parte del día, mientras que cuando los días se acortan, comenzando un nuevo ciclo, se situó al Evangelista, figura que pregonaba la nueva era cristiana¹⁴³. Este pormenor no pasó desapercibido en el arte y así lo reflejó la iconografía a lo largo de los siglos.

Pero todo este artificio argumental viene a manifestar la evidencia de la figura de San Juan Evangelista (y su opuesto el Bautista) como prefiguración simbólica sobre la que pesan inevitables connotaciones alegóricas que para nada pasaron de largo los estetas y decadentes de finales del siglo XIX. No en vano, todo este entramado viene a redundar en la profunda ambigüedad del apóstol que, paradójicamente, también se haya relacionado con otro de los temas literarios predilectos; el Santo Grial con sus connotaciones eucarísticas.

¹⁴² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 143.

¹⁴³ Véanse al respecto LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., “Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica” en *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica*, Cartagena, Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), 2001, págs. 26-29; y MONFERRER I MONFORT, A., *La nit de Sant Joan*, Valencia, Generalitat, 2000, págs. 25-27.

Dante ya prefiguró en su *Divina Comedia*¹⁴⁴ al apóstol como símbolo en sí mismo de la Eucaristía y como *uno de los alter-ego cristológicos*. No en vano, recordando la iconografía salzillesca de la Santa Cena, el apóstol se recuesta sobre el pecho de Cristo; gesto que supone una reelaboración de la temática medieval de la *Fuente de la Vida*. Así, en el momento de la instauración eucarística este gesto rememora uno de los más conocidos símbolos de la pasión de Cristo, el del pelícano inmolándose para dar de comer a sus crías de su mismo pecho. De este modo *surge la consideración iconológica de San Juan como polluelo del pelícano* que come del pecho de Cristo y, por ello, cuando Beatriz se refiere al apóstol en la *Divina Comedia* exclama: *Este es el que se reclinó sobre el pecho de nuestro pelícano y el que desde lo alto de la Cruz fue elegido para la dignidad más grande*¹⁴⁵. No en vano, y profundizando en la inmersión eucarística de la figura de San Juan se habrá de tener en cuenta que uno de sus símbolos es el del *Grial* que sujeta en sus manos en no pocas ocasiones¹⁴⁶. Este hecho remite a su posesión de *la verdad* revelada en su Evangelio y signo de sabiduría, a la par que alude al atributo del intento de su martirio, la copa de agua ponzoñosa de Aristodemo¹⁴⁷.

No obstante, al margen de todas estas referencias de corte simbólico la figura de San Juan entroncó con fuerza en el pensamiento *decadentista*; no en vano, su ideal apolíneo lo puede hacer parangonable a la figura hedonista de Dorian Gray. Es recurrente que dentro del mito, el culto a la estética y el amor a la belleza, que tanto propagó este movimiento cultural, encontrara en la representación del evangelista una figura idónea para plasmar sus ideales¹⁴⁸. Por ello, junto a la sensualidad del apóstol que ya venía siendo norma de siglos atrás se unieron otros factores

¹⁴⁴ *La Divina Comedia* de Dante Alighieri fue uno de los temas predilecto del movimiento *prerrafaelita* en algunos de sus obras pictóricas, evidenciando, una vez más, las preferencias del XIX por estas temáticas simbólicas y cristológicas.

¹⁴⁵ Esta interesantísima interpretación iconográfica se debe a SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de...* (obr.cit.), pág. 115. Sobre esta particular relación de la figura salzillesca de San Juan con la literatura mística, particularmente con el caso de San Juan de la Cruz, versa la aportación de BELDA NAVARRO, C. al respecto de la obra plástica sacra del pintor Ramón Gaya: *Deja en mis ojos su mirada. Homenajes en la pintura de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010, págs. 123 y 124. Este autor observa el vínculo entre esta postura del apóstol y el misticismo hispánico en esta escena precisa de la Santa Cena: “*La forma selectiva de aislar de su contexto esa cabeza recostada y abandonada a su propio sueño no es una elección casual, fruto del interés del pintor por analizar los diferentes contextos en los que Salzillo colocó sus figuras. Es probablemente, una intuición sagaz y acertada de la función que desempeñan las imágenes frente al contenido más globalizador de la narración o el episódico relato...*”. Además, en la p. 16 se reproduce el vínculo de esta gestualidad con la naturaleza sacramental del pelícano que deja alimentarse a sus polluelos de su propio pecho empleando, precisamente, los versos de San Juan de la Cruz: “*Quedeme y olvídeme / el rostro recliné sobre el amado / cesó todo y quedéme / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado*”.

¹⁴⁶ Tal como recogen las conocidas representaciones pictóricas de El Greco y de Alonso Cano.

¹⁴⁷ RUIZ, N., “Las dos muertes de San Juan” en *Visiones de San Juan...* (obr.cit.), pág. 58.

¹⁴⁸ No constituyendo, pese a ello, la única prefiguración de la belleza asignada a la santidad; precisamente la figura de su opuesto San Juan Bautista asume estas consideraciones dentro de la poética teatral decadentista de WILDE, O., *Salomé*, Madrid, Valdemar, 2006, aunque con unas connotaciones marcadamente sensoriales y macabras. Así, dice Salomé a la cabeza decapitada del Bautista “*¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre?... Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre... Más ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca*”.

de índole estético que acentuaron estas consideraciones; el más determinante parece ser el *énfasis que el primer historiador del arte, Johann Joachim Winckelmann, puso en ensalzar la belleza masculina*. No en vano, llegó a afirmar que quienes “*nada o casi nada se conmueven por la belleza de los hombres, “difícilmente poseen congénito, general y vivaz el sentimiento de los bello”*¹⁴⁹.

Precisamente estos ideales clasicistas en torno a la figura de San Juan estaban ya presentes en la estética procesional murciana a través de la imagen salzillesca de la Cofradía de Jesús Nazareno. Esta efigie, junto con aquella otra del ángel, sintetizaba a la perfección esa capacidad de amalgamar aquel ideal de belleza clasicista con la voluntad de un modelo equilibrado, bello y juvenil. Con razón se ha puesto el énfasis en esta adecuación de Salzillo a los cánones esteticistas clásicos representados por Winckelmann quien, a la sazón, fue contemporáneo del imaginero barroco. Naturalmente, en dicha aspiración idealista, el prototipo apostólico salzillesco reverdeció la plástica clásica surgiendo la figura de San Juan como “*nuevo Apolo*”¹⁵⁰.

Al margen de estas consideraciones asociadas a Winckelmann, lo cierto es que su ideario tuvo gran resonancia en su época hasta el punto de constituir la base del pensamiento sobre lo bello; donde, en efecto, se asentó la disciplina de la Historia del Arte. Este tipo de belleza ensalzará los ideales de eterna juventud que poseen los seres de carácter divino, lo tuvieron los dioses paganos, y los recibió, fruto de la herencia cultural neoplatónica y mediterránea, la imagen sacra de San Juan, cuyo rango “divino” se reflejó en su inmutable belleza física.

Esta “celestialidad” de la imagen de San Juan se plasmó en estos imagineros valencianos de una manera y modo realmente interesantes, parangonando la figura del apóstol preferido con la de las imágenes de ángeles. Este hecho, que pudiera pasar desapercibido con facilidad explicaría, al menos, parte de la manera en que el *decadentismo* imaginero levantino entendió la retórica de la indefinición de San Juan, en la que la apariencia va, además, en contra de cualquier principio

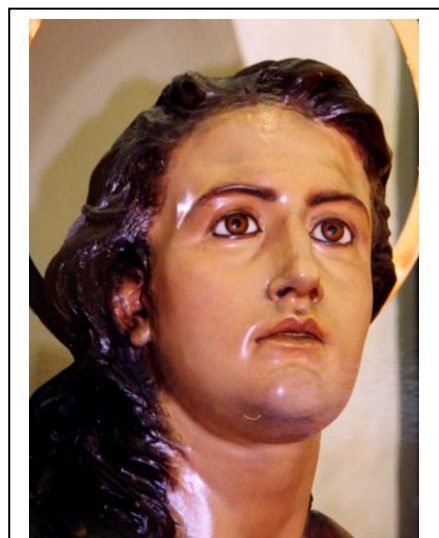


Fig. 27- *San Juan Evangelista*. Juan Dorado, 1905. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

¹⁴⁹ REYERO, C., *Apariencia e Identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 16 y 17.

¹⁵⁰ Cuya impronta itinerante y gestualidad corpórea ha sido justamente relacionada con la lectura barroca del célebre Apolo Belvedere. Véase NICOLÁS GÓMEZ, S.M., “La Escultura sabia imitadora de los dioses” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 174-178.

moral, tal y como manifiesta Carlos Reyero. De este modo, queda poco margen para el equívoco a pesar de lo cual habrá que tener cuidado en no malinterpretar *las aspiraciones ideales con las intenciones maliciosas que conllevó una apariencia asexual o ambigua*¹⁵¹. No es éste el caso de las diversas imágenes de San Juan a las que se refiere este apartado. En ellas está clara la identidad masculina, sin ambigüedad sexual de ningún tipo; en todo caso la indefinición tardo-decimonónica recae sobre el hecho de interpretar la figura del apóstol bajo un canon de ideal de pureza y perfección que, sin duda, encarna el evangelista al igual que los ángeles que circundan en los *pasos* murcianos, en ocasiones, a la imagen de Cristo.

De ahí que Juan Dorado o Venancio Marco utilicen los mismos modelos para las efigies de San Juan o las de ángeles¹⁵² suponiendo la plasmación de un ideal que genéricamente Reyero ha bautizado con el título de *perfección angélica*. Así, ambas iconografías participan de una misma definición en la que *la posición superior de los ángeles respecto a los seres humanos* se plasma idénticamente en el apóstol amado por Jesucristo. Así, se pone el énfasis en la dimensión espiritual por encima de la condición humana, si bien, hay que reconocer que este hecho implica las inevitables ambigüedades decimonónicas, al ser los ángeles por naturaleza seres asexuados. De todos modos, hay que tener en cuenta que el movimiento artístico de los *nazarenos* consagró el modelo de aparente ambigüedad como inequívoco de la santidad. Si además se tienen en cuenta las idénticas aspiraciones estéticas de los *prerrafaelitas* y la más que evidente relación estética de Dorado y Marco con estos ideales no será en modo alguno extraño que en la aparente ambigüedad física se plasmen unos ideales humanos que rocen lo caballeresco; el ideal de eterna juventud y perfección del joven Parsifal, digno de aspirar a la consecución del Santo Grial, la verdadera sabiduría¹⁵³.

Deseos de ruptura: existencialismo artístico

“...En la representación que nos forjamos del mundo, éste se nos aparece como un conjunto claro y ordenado de fenómenos regidos por una ley casual. Pero esa racionalidad no tiene para

¹⁵¹ REYERO, C., *Apariencia e Identidad...* (obr.cit.), pág. 208.

¹⁵² De este modo, el conocido San Juan de la Cofradía de la Sangre (1905) tendría un claro referente alguno de los ángeles del famoso Sepulcro (1896) al igual que en un ángel adorador de la parroquia de San Félix de Zarandona (sobre el que no se puede compartir la factura tardo-deciochesca que se le atribuye en AA.VV., *Memoriale Domini. La Eucaristía, Memorial del Señor, en el Arte*, Murcia, Obispado de Cartagena, 1993, pág. 65), al igual que el San Juan de Venancio Marco para la Cofradía del Resucitado (1912) tomaría el mismo modelo que el ángel inferior del grupo de la Resurrección (1911) de la misma cofradía.

¹⁵³ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., “Visiones de San Juan...” (obr.cit.), pág. 25.

*Schopenhauer otra consideración que la del velo; más allá del velo de las apariencias tejidas por nuestro intelecto, el fondo último y escondido de las cosas no es otro que la Voluntad y ésta es un principio ciego en el que expira no sólo toda causa y toda razón, sino también toda ilusión de felicidad. La Voluntad en cuanto Voluntad de vivir es en esencia, un impulso aciago: es carencia, aspiración, anhelo, avidez, esfuerzo sin fin, deseo incolmable; y así, puesto que todo querer tiene por principio una carencia, el mundo de la Voluntad no puede ser otra cosa que el mundo del sufrimiento...*¹⁵⁴”

Con estas premisas y con todo el impulso que los aspirantes a la renovación imaginera supieron o quisieron imprimir a sus obras nos encontramos ante todo con un hito; un paradigma de la Semana Santa. No obstante, el carácter marcadamente efímero de la presencia en las calles murcianas del Cristo de la Humillación delimitó bastante la proyección de sus autores, que quedaron postergados del *parnaso* popular de los tallistas de imágenes locales. Ciertamente, la pieza, tallada por Clemente Cantos en 1927 para sacarla en la procesión de la Cofradía del Perdón, quedaría destinada al rechazo más elocuente de todos, el que dictamina el silencio¹⁵⁵. Lejos de toda literatura crítica vertida en las décadas anteriores en torno al icono sacro, la citada imagen apenas inspiró unos pocos comentarios a su llegada y mucho menos todavía en su retirada, tan sólo un año más tarde.

No en vano, todas estas consideraciones y las posteriores especulaciones en torno al “divorcio” artístico entre Garrigós y Cantos ha dado lugar al soterramiento de una de las cuestiones más interesantes al respecto de la imagen sacra: el impacto y la poca fortuna del Cristo de la Humillación en la Semana Santa murciana. En realidad, su ejecución supone uno de los mayores esfuerzos intelectuales y formales para renovar no sólo la imaginería murciana sino, en general, la española. Sin embargo, la única realidad tangible resulta la propia obra que, para nada, se adecuó a los gustos del pueblo y de los dirigentes de la propia cofradía. Se sabe que la imagen fue donada por los autores a la institución sanantolinera para ser sacada en procesión incluyendo, incluso, el *trono* sobre el que sería portada el Lunes Santo de 1927. Para los artistas este fue el

¹⁵⁴ CASTRILLO, D. y MARTÍNEZ, F.J., “La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I)*, Madrid, Visor, 2000, págs. 367 y 368.

¹⁵⁵ La factura de la efigie ha sido considerada como obra de Clemente Cantos pese a que Antonio Garrigós aparece ocasionalmente ligado a su factura; la explicación es sencilla pues responde a una dinámica empresarial, encabezada como agente por el propio Garrigós, mientras que la parte de talla quedaba encomendada a Cantos. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C., “La escultura en Murcia entre 1900-1930” en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Ayuntamiento, 1997, págs. 25-28. Pese a ello, la labor de Garrigós en la factura de la efigie ha sido reivindicada recientemente por la familia pese a que, naturalmente, subsistan las dudas al respecto: CAMPILLO GARRIGÓS, R., “La obra religiosa en el escultor Antonio Garrigós (Murcia 1886- Madrid 1966)” en *Ars sacra. Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº13, Madrid, Ars sacra 2000, págs. 81-87.

único modo por el que podrían poner al servicio de los cortejos lo que, desde luego, tendía más al concepto de Arte que al de icono sacro.

Sin embargo, y más allá de una simple apuesta formal lo que trataron de plantear los mencionados escultores fue también una propuesta espiritualista basada en el pensamiento de Schopenhauer cuya carga dramática dinamiza a través de determinados conceptos expresionistas aplicados a su factura. Sin embargo, obra tan intelectualizada no gozó en ningún momento del más mínimo aprecio popular (comprensible para una imagen con “unción”) y, menos aún, se pretendió ponerla al culto donde, sin duda, hubiera sido contemplada más como una variedad artística que como un icono sacro destinado a recibir la devoción de los fieles. Ya se ha venido reseñando a lo largo de párrafos anteriores la variación tan revolucionaria sufrida por la imagen sagrada a lo largo del siglo XIX. Por ello, ahora resulta ineludible poner de manifiesto que la imaginería procesional murciana llega en este año 1927 a un punto de inflexión: la disyuntiva entre la vanguardia más rigurosa del arte procesional hispánico o la adhesión al adocenamiento más conservador.

Ni que decir tiene que el camino escogido fue el segundo. No cabía esperar otra cosa en una institución como la Cofradía del Perdón dirigida por un arquitecto de corte ecléctico y modernista, amante, por lo tanto, de las formas historicistas (particularmente barrocas) como fue José Antonio Rodríguez; no en vano, era de lo más representativo de las directivas cofrades del momento.

No obstante, y a pesar de otros matices que veremos más adelante, lo significativo del rechazo de las formas expresionistas en la Semana Santa de Murcia evidenciaban el cierre de un ciclo y la consumación estética de unos ideales que se consideraban ya definitivos. Hay que recordar que la leve renovación formal realizada respondía a unas motivaciones de corte romántica y de gusto profundamente decadentista por lo que era poco probable que unas formas tan “actuales” y vanguardistas se abrieran paso ante este panorama. El romanticismo local había consumado un modo hasta cierto punto “regionalista” de ver las cosas y, por supuesto, la Semana Santa y el Arte; este modelo había configurado un ideal a partir del cual se pensaba regenerar (como así se hizo) el conjunto de la Semana Santa.

El ensayo configuró un panorama nuevo, profundamente autóctono y, a la par, parangonable al de otras localidades españolas que también experimentaron con similares propuestas; de este modo, la resistencia romántica a las reglas académicas y la propuesta reaccionaria a favor de lo barroco, como opuesto, creó una realidad que, en cierta medida, volvía la mirada a *la inocencia*

*de la cultura preilustrada*¹⁵⁶ enalteciéndola como ideal. Resultado de ello fue, no una pervivencia de lo Barroco (imposible a todas luces) sino una realidad nueva de formas barrocas pero de espíritu marcadamente elitista y, a la par, popular. De este modo fue posible hacer confluír en un mismo patrón lo más cercano al pueblo con lo más exquisito para la aristocracia, en extraña comunión estética que en nada reflejaba la realidad social.

El hecho puesto de relieve por López Martínez de que el *rechazo que encuentra la obra de Cantos/Garrigós en Murcia frente a la gran expectación que despierta en Cartagena*¹⁵⁷ no debe interpretarse sólo a nivel popular, ya que los gustos aristócratas parecían confluír por idénticos derroteros. Así, después de cerca de cincuenta años de evolución nuevamente la estética procesional vuelve a confluír en un círculo cerrado y hermético; se puede afirmar que de este modo se dan por sentados sus principios y por desarrolladas sus teorías regeneradoras. No en vano, es significativo que la década de los veinte, a pesar de que se continúa con los encargos destinados a las procesiones de Semana Santa, disminuye la actividad notablemente frente al carácter frenético de las dos últimas décadas del XIX y la primera del XX. De hecho de 1919 a 1923 encontramos un lapso, sin apenas novedades en las procesiones, muy al contrario de lo que sucede en otras ciudades como Cartagena; en estos años comienza su actividad en esta ciudad el escultor valenciano José Capuz mientras el tallista granadino Luis de Vicente ejecuta algunos de sus mejores *tronos*¹⁵⁸.

No es por ello de extrañar que se estereotipen, incluso, los artículos de prensa relativos a la Semana Santa comenzando a repetirse un año tras otro las mismas noticias sin prestar atención a factores o consideraciones de tipo estético.

Por ello, resultaba incluso previsible el resultado que podría derivarse de tal iniciativa renovadora en el seno de la Semana Santa murciana. No en vano, ya no interesaban las formas novedosas en el arte pues la leve aportación valenciana había colmado las escuetas aspiraciones burguesas con una estética acaramelada y blanda que había contentado a los ánimos más encendidos. Así, que la búsqueda de algo más profundo, un arte más espiritual, propugnada por Cantos y Garrigós acabó en estrepitoso fracaso que en lo sucesivo marcaría el panorama imaginero local pues nadie ya plantearía más adelante una apuesta tan ambiciosa.

¹⁵⁶ ARNALDO, J., “El movimiento romántico” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Volumen I), Madrid, Visor, 2000, pág. 210.

¹⁵⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 49.

¹⁵⁸ Sobre este particular véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José Capuz...* (obr.cit.); y el capítulo dedicado al tallista granadino Luis de Vicente por LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), págs. 93 y 94.

Se podía dar por cerrado todo un ciclo estético en el “nuevo arte” de la imaginería sacra, un ciclo que, no obstante, aportó una de las renovaciones más grandes que haya producido la historia del icono sacro en España, la de su consideración artística.

LAS ICONOGRAFÍAS INCORPORADAS A LAS PROCESIONES DE LA ÉPOCA ALFONSINA

Los Misterios evangélicos

*La Magdalena en Casa de Simón*¹⁵⁹

La representación de este grupo procesional no es, para nada, habitual en las procesiones de Semana Santa españolas. En Murcia tampoco lo era hasta que en el año 1902 la Cofradía del Perdón comenzó a estudiar la posibilidad de incorporarlo a su desfile de Lunes Santo¹⁶⁰. Finalmente fue la Cofradía de la Preciosísima Sangre la que en 1910 acabó encargando el *paso* al imaginero Francisco Sánchez Araciél¹⁶¹.

El pasaje evangélico en el que se inspira responde a la visita efectuada por Cristo a la ciudad de Betania debido a que su amigo Lázaro había fallecido. Jesucristo obra el conocido milagro de su resurrección y es en casa de éste donde acontece la escena que narra el *paso*: María Magdalena se acerca a Cristo para ungir sus pies con el tarro de costosos perfumes que porta, acto por el cual es reprendido por Judas Iscariote. Finalmente, Jesús permite que la *santa pecadora* le perfume los pies y los seque con sus propios cabellos, también en un acto premonitorio de su muerte (recordemos la costumbre hebrea de ungir a los difuntos con perfumes¹⁶², algo que también acontecerá con Cristo en la tarde de Viernes Santo).

El grupo que es sacado en procesión en la actualidad (el anterior fue destruido en 1936), obra de José Hernández Navarro (1985), vario sustancialmente la iconografía del de Araciél, prescindiendo de la escena de la unción, centrando la atención entonces en la necesidad del carácter contemplativo de Marta (hermana de Lázaro) en contraposición a la actividad y el sacrificio, representado por su hermana María. Responde así a una rememoración de las dos actividades del alma del cristiano, la oración (actividad) y la contemplación (adoración).

¹⁵⁹ Paso denominado indistintamente de las siguientes maneras: *La Magdalena en Casa de Simón el leproso*, *Resurrección de Lázaro* en *Diario “El Tiempo” de Murcia*, Martes 18 de Abril de 1916, y *Jesús en Casa de Naré* en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 22 de marzo de 1921.

¹⁶⁰ *Diario de Murcia*, miércoles 26 de marzo de 1902.

¹⁶¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1910.

¹⁶² Véase EHRlich, C.S., *Entender el Judaísmo*, Barcelona, Blume, 2006, pág. 92.

El hecho de que esta escena participe en la Semana Santa murciana puede responder a varias consideraciones aunque posiblemente la más verídica sea el hecho de ser una escena premonitrice de la Resurrección de Cristo¹⁶³. Recordemos que el *paso* que antecede a esta escena es el de la Samaritana (cuya lectura corresponde al domingo de Cuaresma anterior a la de resurrección Lázaro), cuya implantación en los desfiles responde igualmente a su carácter premonitrice pero, esta vez, de la Eucaristía¹⁶⁴. De este modo, en 1910 se enriquece el discurso de la Pasión introduciendo esta segunda escena precursora, actuando ambas como anticipo del *misterio* eucarístico del Santísimo Cristo de la Sangre; esto es, el *agua viva* que da la resurrección para la vida eterna¹⁶⁵.

Con respecto a la iconografía de Araciel fue retomada posteriormente a la contienda civil en las ciudades de Cartagena y Orihuela, formando parte en la actualidad de otras procesiones a nivel regional.

El Lavatorio

A pesar de que el Evangelio de San Juan incluye esta escena del Lavatorio de pies de Cristo a sus apóstoles lo más probable es que esta escena carezca de fundamento histórico. No en vano, el célebre iconógrafo cristiano Louis Reau pone en duda su realización durante los momentos previos a la Santa Cena, opinando que se trata de una simple traducción de *las palabras que San Lucas (22:27) atribuye a Jesús: Pues yo estoy en medio de vosotros como quien sirve*¹⁶⁶. Lo que si tiene sentido es ponderar la probabilidad de que su inclusión en el relato de la Pasión derive de la costumbre oriental en que se acostumbra lavar los pies de los invitados antes de servir la comida. No obstante, y al margen de estas consideraciones, lo cierto es que su aparición en el arte occidental y, en concreto, dentro del relato *pasionario* de las cofradías pueda derivarse de las connotaciones penitenciales y eucarísticas de la escena. De hecho, la actitud de Cristo

¹⁶³ En las celebraciones dramatizadas de la Pasión enraizadas desde la Edad Moderna en el campo andaluz figura la representación de esta escena a partir de figuras representadas y caracterizadas a través de “*rostrillos*” y vestimenta. Véase particularmente el caso de Puente Genil (Córdoba) estudiado, entre otros, por ASENSI DÍAZ, J., “Corporaciones y figuras bíblicas en la Semana Santa de Puente Genil” en *Zainak*, nº26, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004, págs. 149-167.

¹⁶⁴ De todos modos no conviene obviar que el hecho de que la escena de la Samaritana esté tan generalizada en el ámbito geográfico murciano (y su área de influencia) responde fundamentalmente a argumentos de índole histórica. Ver BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “Imagen sacra: la retórica de la Pasión” en *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Murcia, Asamblea Regional, 1990, págs. 801 y 802.

¹⁶⁵ Al respecto de las consideraciones eucarísticas de este pasaje evangélico véase RATZINGER, J., S.P. BENEDICTO XVI, *Jesús de Nazaret*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2008, pág. 229: “...¿Acaso no reconocemos tras la figura de Lázaro, que yace cubierto de llagas a la puerta del rico, el misterio de Jesús, que <<padeció fuera de la ciudad>> y, desnudo y clavado en la cruz, su cuerpo cubierto de sangre y heridas, fue expuesto a la burla y al desprecio de la multitud? [...] Este Lázaro auténtico ha resucitado...”.

¹⁶⁶ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1996, pág. 422.

ofreciéndose ante sus discípulos puede ser vista como un símbolo sacramental de la Penitencia, mientras que constituye, a la par, *el lógico prefacio de la Santa Cena, que es el emblema del sacramento de la Comunión*¹⁶⁷.

En torno a 1758¹⁶⁸ el taller de Salzillo efectuó el primer grupo o *misterio* del Lavatorio del que se tiene constancia dentro de la historiografía artística murciana. El *paso*, compuesto sólo por las imágenes de Cristo y San Pedro, se realizó para la Congregación de Nuestra Señora del Pilar de Orihuela¹⁶⁹, quien aún es su propietaria. La escena muestra el conocido momento en que Cristo, arrodillado, procede a lavarle los pies, en gesto de humildad, a la cabeza de la Iglesia, San Pedro. Esta composición, típica en esta escena procesional que tan poco se suele prodigar dentro de la iconografía de la Semana Santa, tiene su origen según Emile Mâle en la influencia franciscana de las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, quien expresa que Cristo se mantuvo de rodillas ante sus discípulos sentados¹⁷⁰. Esta escena es habitual en la escultura francesa anterior al siglo XIV¹⁷¹, que constituiría el antecedente más claro del *paso* procesional español. De este modo, el grupo atribuido a Pedro de Mena (siglo XVII) que se conserva en la localidad cordobesa de Lucena¹⁷² constituye un precedente excepcional al grupo salzillesco realizado para la vecina localidad de la Vega Baja.

De similar concepción resulta la escena realizada por Santiago Baglietto para la Cofradía de la Sangre de Murcia en el año 1840; grupo de Cristo y San Pedro, rodeados de parte del mobiliario del cenáculo, *el taburete en que se sienta el apóstol, como la silla de copete en que el Señor ha dejado su manto,... 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*¹⁷³. Este paso fue sustituido en 1904 por otro de igual denominación realizado por Juan Dorado Brisa, quien varió la iconografía precedente introduciendo en la escena al resto del apostolado en torno a una gran mesa. Igualmente, los demás accesorios se ejecutaron teniendo en cuenta las disposiciones historicistas de la época. Este *paso* desapareció en los actos que se desencadenaron durante la Guerra Civil en 1936, siendo rescatada la iconografía con la valiente y bien ejecutada realización del escultor Juan González Moreno en 1952.

¹⁶⁷ Ibidem, pág. 423.

¹⁶⁸ SÁNCHEZ PORTAS, J., *Museo de Semana Santa*, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1993, pág. 46.

¹⁶⁹ RUIZ ÁNGEL, G. y CECILIA ESPINOSA, M., "Las procesiones de Semana Santa de 1776" en *Semana Santa*, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 2005, pág. 96.

¹⁷⁰ Según este autor lo que simplemente harían los artistas es copiar literalmente la escena litúrgica de los Oficios de Jueves Santo, sin mayores aportaciones ni influencias artísticas.

¹⁷¹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 423.

¹⁷² PALMA ROBLES, L.F., "Cofradía de la Santa Fe" en *La Pasión de Córdoba*, Córdoba, Tartessos, 1999, pág. 290.

¹⁷³ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 135.

El Prendimiento

La denominación y la iconografía del *paso* del Prendimiento ya existía en las procesiones de la Semana Santa murciana, al menos, desde el siglo XVII en que aparece relacionada con el pujante Gremio y Cofradía Serecícola de la capital del Segura. Con tal denominación debió desfilar esporádicamente durante gran parte del siglo XVIII y comienzos del XIX hasta que su hermandad desapareció probablemente como resultado de verse afectada por las confiscaciones y reformas fiscales puestas en marcha por Mendizábal (1836-37). No obstante, y hasta la actualidad se siguió denominando erróneamente con el título de dicha iconografía el *paso* del Beso de Judas de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Esta iconografía, repartida ampliamente por toda la geografía española, representa el momento en que Cristo es prendido por la guardia del Templo en el Huerto de Getsemaní durante la madrugada del primer Viernes Santo de la Historia. Como tal, y en la mayoría de los *misterios* de igual advocación, aparece la imagen de Cristo centrando la composición en torno al cual varios soldados y sayones (en número variable) proceden a su detención, cerrando habitualmente la composición el recurso escenográfico del olivo.

En 1897 la nueva Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón procedió a la recomposición del grupo, que se hallaba disperso por la Iglesia de San Agustín¹⁷⁴, en torno a la efigie primitiva del Cristo, obra realizada por el estrasburgués Nicolás de Bussy durante su estancia en Murcia a finales del siglo XVII. La imagen del Cristo, que aunque originariamente de vestir fue enlienzada por Francisco Sánchez Tapia y, en un primer momento, desfilaba cada Lunes Santo en solitario¹⁷⁵; en 1901 la imagen fue de nuevo restaurada, esta vez por Francisco Sánchez Araciel, quien sustituyó la anterior túnica enlienzada por su padre por otra nueva estofada por su hija, Carmen Sánchez Ginés¹⁷⁶. Pero al considerarse un *paso pobre, y de no clara significación* se añadieron en el año 1902 a la imagen solitaria del Cristo dos sayones y uno de los soldados romanos del *paso* de Caifás, obra del valenciano Damián Pastor. Las nuevas piezas fueron realizadas por Araciel quien para la realización de su indumentaria, y fiel al espíritu historicista del momento, se basó en *autorizados modelos de la "Historia del traje"*¹⁷⁷.

Este conjunto fue destruido en el año 1936, recuperándose su iconografía completa en los años 1947 y 1948 por el imaginero José Sánchez Lozano.

¹⁷⁴ No obstante, su primitiva sede había sido el templo parroquial de San Andrés, a espaldas del Monasterio del Corpus Christi y junto a la fábrica sericícola.

¹⁷⁵ *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

¹⁷⁶ *Diario de Murcia*, sábado 30 de marzo de 1901.

¹⁷⁷ *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

Jesús ante Caifás

La gran ambigüedad con la que los evangelistas tratan los diversos juicios ante tribunales civiles y religiosos ha llevado en la producción de imágenes a reproducir gran diversidad de escenas que, en algunos casos, no son sino una sola. Es el caso del *paso* murciano de Nuestro Padre Jesús ante Caifás, en el que confluyen a la vez las figuras de Anás y Caifás, su yerno, que era pontífice aquel año. No en vano, y aunque no resulta muy habitual su duplicación iconográfica, en algunas localidades españolas se distinguen entre dos *pasos* en que Cristo comparece ante cada uno de ellos por separado. De este modo, reflejan el evangelio de San Juan, el único que supuestamente siguió de cerca todo el proceso y que, por ello, debió conocer esta escena. La yuxtaposición ante tales escenas es tal que en algunas representaciones artísticas es Anás, y no Caifás, el que se rasga las vestiduras¹⁷⁸.

No obstante, está claro que el grupo realizado por Damián Pastor para la murciana Cofradía del Perdón en 1897 refleja ambas escenas a la vez, es decir, Cristo comparece ante Caifás y su suegro, que aparece a su izquierda (erróneamente destituido recientemente de su bastón con el que se propinó la bofetada a Cristo). Algunos autores incluso llegan a opinar que este juicio ante la autoridad religiosa del pueblo de Israel nunca llegó a existir, sino que fue un artificio del evangelista San Marcos para hacer recaer todo el peso del ajusticiamiento de Cristo sobre el pueblo judío, librando así al poder romano



Fig. 28- *Paso de Jesús ante Caifás*. Damián Pastor, 1897. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia (Fot. Archivo cofradía).

representado por Pilato, que aparecería de esta manera como inocente¹⁷⁹. Teniendo en cuenta estas referencias, o no, lo cierto es que Caifás aparece como presidente del tribunal religioso conocido como *sanedrín*, e interroga a Cristo sobre si se considera hijo de Dios. Ante su contestación afirmativa, momento que recoge el *paso*, el sumo sacerdote se rasga las vestiduras, *como lo prescribía la Ley a los jueces que oyesen palabras sacrílegas*¹⁸⁰.

A la derecha de Caifás aparece la figura de un anciano miembro del tribunal religioso, cuya figura, por su compostura, serenidad y mirada baja, debe ser reseñada con la de José de Arimatea, seguidor de Cristo y persona en cuyo sepulcro fue depositado el cuerpo de Cristo tras su muerte en el Calvario. Junto a Cristo, en el plano inferior del *paso* (las anteriores están

¹⁷⁸ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 463.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

situadas sobre un pedestal para impartir justicia), los falsos testigos le injurian, precediendo a la siguiente escena evangélica en la que se sucederán los escarnios. De este modo, y en esta misma escena, es en la que se debiera situar la escena de la bofetada (bastonazo según otras traducciones) del sirviente Malco sobre el rostro de Jesús.

Salvada únicamente la imagen de Cristo durante los días de la Guerra Civil, las restantes tallas del conjunto fueron realizadas antes de las celebraciones pasionaras de 1944 por el también valenciano Salvador Castillejo. Hasta entonces la imagen de Jesús desfiló en solitario durante los años precedentes.

El Tribunal de Herodes

La inclusión de este *paso* dentro del periodo de “La Restauración” viene determinada por factores puramente formales ya que su ejecución en el año 1864¹⁸¹ señalaría lo contrario. No obstante, el hecho de haber sido ejecutado por un autor que trabajó durante el periodo de estudio, Francisco Sánchez Tapia, lleva a insertarlo en este apartado. Además, el carácter efímero que tuvo esta iconografía de la pasión dentro de la Semana Santa de Murcia le otorga un interés especial, por cuanto fue un *paso* que prácticamente toda su vida procesional discurrió durante el periodo citado.

Esta escena se incluye dentro del proceso político abierto contra Cristo durante la mañana de Viernes Santo, si bien el único evangelista que la comenta es San Lucas. Es sabido que una vez llevado Cristo ante el tetrarca de Galilea, Jesús demostró su repulsa hacia Herodes con el más rotundo mutismo ante las increpaciones para que le proporcionase como diversión un milagro. Ante ello, y por orden del citado personaje, le fue impuesta a Cristo una túnica blanca, que representa el color de los locos¹⁸².

De tal manera se interpretó en Murcia durante el breve intervalo en que este *paso* formó parte de las procesiones penitenciales murcianas (1864-1910) hasta que fue sustituido por el grupo ya referido de la Magdalena en casa de Simón. Así, por testimonios gráficos y por las descripciones de Díaz Cassou conocemos esta obra; *paso* compuesto por cuatro imágenes de poca categoría que determinarían años más tarde de su ejecución sus sustitución definitiva. De hecho, centró gran parte de las críticas del mencionado erudito, quien no tuvo reparos en comentar que la imagen de uno de los sayones del conjunto había sido realizada por *un escultor que se empeñó en serlo*, refiriéndose a Pedro Franco, quien había incorporado a la iconografía del *paso* la

¹⁸¹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 137.

¹⁸² GÓMEZ LARA, M. Y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J., *Guía de la Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, 1992, pág. 84.

mencionada talla en 1879¹⁸³. Las restantes tallas no parecen merecer mayores elogios que la anteriormente citada; no en vano, se repiten las acusaciones de Díaz por las que, ante la retirada de una de las imágenes del conjunto, sentencia que *el buen gusto ganaría con que las suprimiera todas* (la cofradía). Con respecto a la vestimenta de Herodes se ha de indicar su similitud con respecto a la que en el *paso* que le seguía en el desfile portaba Pilato; a lo largo de la historia del arte, y retomando de nuevo a Réau, se constata esta circunstancia que resulta habitual, los únicos atributos que lo diferenciaban eran los que portaba Herodes, la corona y el cetro¹⁸⁴.

La Flagelación

El tema clásico y habitual de la Flagelación de Cristo aparece dentro de la iconografía cristiana de la Pasión en una época bastante temprana, en el mundo de la Edad Media. Este hecho no es de extrañar ya que a pesar de la indefinición evangélica (mientras San Mateo y San Marcos la sitúan tras la sentencia de Pilatos, como martirio previo a la Crucifixión, por oposición San Juan la narra como recurso intimidatorio por el cual Poncio Pilato pretendía *mover al pueblo a la compasión y librar, de esta forma, a Jesús*) la literatura franciscana, encargada de establecer los momentos de la Pasión que debían ser representados, vio en la Flagelación con todo su derramamiento de sangre una prefiguración eucarística de índole mística¹⁸⁵.

En relación con la imagen incorporada a la procesión de Lunes Santo en el año 1897 no cabe duda consultando tanto a la prensa del momento como a Díaz Cassou, que el nuevo *paso* fue construido utilizando como efigie la antigua talla que presidía una de las capillas del desaparecido *Vía Crucis* del Malecón, y que se veneraba desde la revolución de 1868 en el templo parroquial de San Antolín, al haber desaparecido el convento franciscano al que pertenecía la mencionada imagen¹⁸⁶. Las motivaciones que llevaron a incorporar esta imagen a la reciente Cofradía del Perdón, y no incorporar otras destacables escenas de Pasión que se veneraban en aquel entonces en San Antolín, pueden responder a algunas consideraciones de interés; por un lado, la entidad pasionaria se consideraba legítima sucesora de la primitiva cofradía sedera del Prendimiento¹⁸⁷. Por ello, al margen de recomponer el referido *misterio* con la escena acaecida en Getsemaní, se amoldarían a rescatar otras insignias de dicha procesión de Jueves Santo desaparecida. En la historia de esta cofradía gremial que nos relata Fuentes y Ponte en su *España Mariana* nos relaciona el número total de *pasos* de dicha procesión entre los que

¹⁸³ MELENDRERAS GIMENO, J.L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, Ayuntamiento, 1996, pág. 132.

¹⁸⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 467.

¹⁸⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 142 y 143.

¹⁸⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte segunda, pág. 11.

¹⁸⁷ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 205 y 206.

menciona, ciertamente, *el de la columna*, acompañando a Nuestra Señora de los Dolores, *el paso de la Sangre* y el citado Prendimiento¹⁸⁸.

Por otro lado, y acercándonos al contenido sacramental de origen franciscano¹⁸⁹, referido con anterioridad, no sería descabellado ver en esta imagen solitaria del Cristo de la Columna, en contraposición a la célebre escena salzillesca de 1777, una rememoración del culto y veneración a la Sangre de Cristo, rechazando, de este modo, las connotaciones de crueldad que arrastraban las conocidas iconografías del Barroco. Nada más elocuente que contrastar la serenidad expresiva del flagelado del Malecón, que repetirá Sánchez Lozano cuando reproduzca la imagen en 1945, con los expresivos y desgarradores *misterios* castellanos de Gregorio Fernández¹⁹⁰. No en vano, y reforzando esta hipótesis, figura un hecho significativo: la faja de raso bordada para esta imagen en 1897. Ésta se componía a base de motivos ornamentales de signo eucarístico: un cáliz rodeado por una cenefa de espigas y racimos evocando el sentido sacrificial de la Pasión y su paralelo con la propia Eucaristía¹⁹¹.



Fig. 29- *Cristo de los Afligidos*. Peter Relingh, 1762 (aprox.). Parroquia de San Lorenzo, Cádiz. La iconografía del Encuentro en la Calle de la Amargura encuentra en este *paso* gaditano una de sus más singulares interpretaciones.

El Encuentro en la Calle de la Amargura

Este *paso*, de temática un tanto excepcional en una misma escena, resulta muy significativa por cuanto evidencia una rememoración de los conocidos *autos* de la Pasión de la época moderna y los conocidos *encuentros* del Barroco. Ahora, el teatro de corte sacro junto a la escenografía

¹⁸⁸ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte segunda, pág. 24.

¹⁸⁹ Habría que incluir dentro de esta temática del Cristo flagelado contemplativo a la célebre talla realizada por Francisco Salzillo en 1756 para el Convento de Santa Ana de Jumilla. Más allá del desgarrador aspecto de las yagas sangrantes de su espalda, el rostro del Cristo aparece con pasmosa serenidad, sin atestiguar el más ligero atisbo de dolor. De este modo se centraría su culto en la sangre de su rostro, patentándose en la pose serena de la imagen su carácter eucarístico, al igual que acontece con la quietud ante su *autoinmolación sacramental* del conocidísimo y sevillano Nazareno de la Pasión de Juan Martínez Montañés. Véase COLÓN PERALES, C., “Juan de Mesa...” (obr.cit.), pág. 187.

¹⁹⁰ Entre los que cabe destacar el desaparecido *paso* de *La Flagelación* de la cofradía vallisoletana de la Vera Cruz (1619), de la que se mantiene su magnífico Cristo, o el conservado en el Museo Nacional de Escultura de la misma ciudad. A este respecto ver MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en...* (obr.cit.), pág. 60.

¹⁹¹ Encontramos la descripción pormenorizada de este elemento suntuario en DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana...* (obr.cit.), pág. 272: “La bella señorita Doña Concepción Bernal Garrigós ha bordado para el Jesús de esta insignia una hermosa faja de raso blanco, que estrenó en la procesión de 1897. Es obra de arte en que compiten la belleza del dibujo y la perfección del bordado. En el centro, lleva el monograma J.H.S., de oro y pedrería; en los extremos, una cruz rodeada de los atributos de la pasión, y un cáliz que más bien parece incrustado que bordado; y guarnece toda la labor, tan rica como bella, una cenefa de espigas y racimos...”.

popular barroca se aúnan en un solo conjunto, cuya retórica se haya decididamente alejada de ambas manifestaciones. Por un lado, el estatismo de la imagen se opone a los *tableau vivant* en su concepto teatral y la reunión de imágenes rompe definitivamente el eslabón entre la Semana Santa Moderna y la Contemporánea. No en vano, resulta recurrente la contraposición con el recurso escenográfico y psicológico de la *imitatio*, por el cual toda la ciudad semejaba la Jerusalem de la época de Cristo, convirtiéndose el pueblo en protagonista activo y participativo¹⁹². En el grupo murciano de los años veinte el fiel es un mero espectador que ya no contribuye a reconvertir psicológicamente la atmósfera palestina del Vía Crucis.

No existen referencias que evidencien la presencia de un paso similar en las procesiones locales de los siglos precedentes pese a la aparición de algunos semejantes en el ámbito andaluz; en efecto, el *paso* de la cofradía gaditana de los Afligidos es uno de los primeros y más bellos ejemplares de este pasaje iconográfico. Esta escena, debida al escultor Peter Relingh, representa el momento del encuentro entre Jesús Nazareno y la Virgen en la calle de la Amargura; dando lugar a un emotivo abrazo de Cristo que suelta la mano diestra con la que portaba la cruz, proyectándola en la espalda de su Madre¹⁹³.

En la ciudad de Cartagena el famoso *Encuentro* de Viernes Santo siguió los cánones barrocos de la representación colectiva¹⁹⁴; en Murcia los representados por la Cofradía de Jesús Nazareno en la plaza de San Agustín, el convento de San Francisco, en el Monumento de la Catedral y la plaza de Santa Catalina (posiblemente emulados por algunas otras cofradías o procesiones conventuales)¹⁹⁵, terminaron desapareciendo a favor del cortejo artístico contemporáneo.

Para la conformación del nuevo grupo en el año 1922 fue empleado, en primer lugar, la imagen iconográfica de Cristo portando la cruz al hombro a la manera habitual. La prensa no refiere mayores datos al respecto¹⁹⁶; no indica el origen de la imagen ni su autor. En una obra reciente Rubio Román sostiene que tal imagen que desfiló dicho



Fig. 30- *Encuentro camino del Calvario*. Miguel Martínez Fernández, 1923. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia. Del paso estrenado en la década de los veinte tan sólo resta el grupo centro de San Juan y la Virgen.

¹⁹² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de...* (obr.cit.), págs. 91-93.

¹⁹³ Al respecto de este singular *paso* de los cortejos pasionales de la ciudad de Cádiz véase SÁNCHEZ PEÑA. J.M., *Peter Relingh. Escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, edición del autor, 2002, págs.17-22.

¹⁹⁴ Sobre los orígenes y el desarrollo de la procesión del Encuentro durante la Edad Moderna en Cartagena véase MONTOJO MONTOJO, V. y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los siglos XVII y XVIII*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1999, págs. 79-105.

¹⁹⁵ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión...* (obr.cit.), pág. 11.

¹⁹⁶ *Diario "El Liberal"*, Murcia, miércoles 12 de abril de 1922.

año, y en torno a la cual se construiría el nuevo *misterio*, sería la de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la parroquia murciana de San Miguel¹⁹⁷. Paradójicamente esta talla, salida de la gubia de Roque López, fue sometida a una compleja restauración, de las habituales a finales del siglo XIX, que transformó de manera evidente su originaria concepción barroca, eliminándose el cabello natural y evitando el uso de aderezos textiles¹⁹⁸. Fuentes y Ponte, aunque la describe atribuyéndola erróneamente a Salzillo¹⁹⁹, no manifiesta si la referida renovación se le había practicado en fechas recientes; por ello no puede clarificarse si estas alteraciones guardan relación con su incorporación a la procesión del Perdón y, por tanto, a las labores semejantes que para ella efectuó el taller familiar de los Sánchez Tapia y Araciel²⁰⁰.

En el año 1923 se terminó de conformar el *paso* del Encuentro con las imágenes de San Juan, la Virgen y, posiblemente, un soldado romano, que fueron realizadas, según la prensa, por *el joven escultor murciano don Miguel Martínez Fernández* sin que aparezca para nada relacionado con Clemente Cantos como se viene insinuando²⁰¹. Frente a la calidad de la figura del Nazareno, se contraponen las restantes en las que se manifiestan reiterados arcaísmos y un peso desmesurado de la estética salzillesca. Es por ello, y por el carácter de mayor atrevimiento que manifestará Cantos poco tiempo después en otra obra para la Cofradía del Perdón, que la atribución con Martínez resulte más plausible. La falta de emotividad de la de San Juan y la exagerada retórica del dolor en la Virgen, a la que hay que añadir la falta de naturalismo (adaptándose los rasgos de las túnicas a los de la citada imagen reformada de Nuestro Padre Jesús) componen uno de los peores testimonios artísticos y estéticos que han llegado hasta la actualidad de la Semana Santa del periodo de “La Restauración”.

En el año 1948 fue retirada la única imagen con interés del conjunto, la de Nuestro Padre Jesús, siendo sustituida por otra de igual advocación pero de vestir efectuada por Sánchez Lozano.

El Cristo del Perdón (Calvario)

¹⁹⁷ RUBIO ROMÁN, J.E., *La Pasión según Murcia. Camino del Calvario*, Murcia, Ayuntamiento, 1998, pág. 26.

¹⁹⁸ Sobre los pormenores del Nazareno del Bailío Abellaneda véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico” en *Roque López...* (obr.cit.), págs. 131 y 132.

¹⁹⁹ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte primera, pág. 86.

²⁰⁰ Recordemos que desde la fundación de la misma en 1896 se habían convertido en “enlienzadas” las imágenes de vestir de la Dolorosa, San Juan (ambos del *paso* del Calvario) y el Cristo del Prendimiento (en dos ocasiones).

²⁰¹ Véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 25 de marzo de 1923. Miguel Martínez fue, además, autor de la reproducción del paso del Sepulcro del valenciano Juan Dorado que fue sacado en las procesiones de Algezares hasta 1936. Agradecemos esta noticia al profesor Belda Navarro quien, además, conserva documento gráfico de este último paso.

Cuando en el año 1896 se funda la Cofradía del Perdón en la parroquia de San Antolín de Murcia el *paso* elegido como titular de la misma fue el Calvario, presidido por la imagen del Cristo del Perdón. Ya en las procesiones del Corpus Christi del siglo XV (1480) sobre los *carros* alegóricos o *rocas* que participaban en la representación murciana en torno al culto eucarístico ya aparecía el mencionado como *el Calvario*²⁰². El académico Fuentes y Ponte relata como las imágenes utilizadas para constituir el nuevo *paso* fueron tomadas de la antigua ermita llamada, igualmente, del Calvario sita en el Malecón; de ellas, tanto la Dolorosa como San Juan aún permanecían en su factura original de vestir. Belda Navarro ofrece una detallada descripción del grupo a través de un “*inventario que un antiguo párroco de San Antolín, D. Claudio Ros, hiciera en 1847 de la ermita del Calvario*”. En este último estudio también se refiere la intervención del escultor Sánchez Tapia sobre las efigies alterando su fisonomía habitual al objeto de adaptarlas al gusto finisecular. De modo que, en realidad, se trataba de un conjunto previamente unido para representar el referido pasaje evangélico con independencia del origen disperso de cada uno de sus protagonistas, que fue remodelado antes de configurar la escena procesional²⁰³.

Con respecto a la advocación del crucificado, no responde a otra que el *Santo Cristo del Calvario*²⁰⁴ y no se atiende a la procedencia de cada una de las tallas. No muy diferentes referencias otorga Díaz Cassou en su *Pasionaria murciana* a la creación de este grupo, insistiendo en que se trata de piezas traídas desde la citada ermita y *no es, como se ha dicho, el que estuvo hasta 1820 en la histórica capilla de San Ginés; el grupo del Calvario de San Ginés fue colocado por el Cura Pou en la capilla nueva ó de la Comunión, junto á la de las Ánimas, en el crucero de la Epístola*²⁰⁵. Al respecto de este último, Fuentes y Ponte desestimaba que fuese el utilizado para la procesión al no contar con la imagen de San Juan²⁰⁶, al contrario de lo que sucedía el del Malecón.



Fig. 31- Paso del Calvario (Cristo del Perdón). Autores varios: ss. XVII-XIX. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia (Fot. Archivo cofradía).

Los Calvarios compuestos por Cristo crucificado, la Virgen Dolorosa y San Juan fue un tema frecuente en los remates de los trascoros y las rejas dentro de la temática referida a la *CRUZ triunfal*, mientras que la presencia de la Magdalena no suele ser habitual en dichas representaciones. No obstante, en los casos en que aparece siempre lo hace arrodillada al pie de

²⁰² FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ritual popular en el Corpus Christi... (obr.cit.), pág. 34.

²⁰³ BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 146 y 162.

²⁰⁴ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte segunda, pág. 27.

²⁰⁵ DÍAZ CASSOU, P. *Pasionaria Murciana...* (obr.cit.), pág. 272.

²⁰⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), parte segunda, pág. 10.

la cruz. Louis Réau ha procedido a dividir los personajes que, desde el Renacimiento, pueblan los alrededores del Crucificado en dos tipos; los actores (los ladrones, los soldados, el centurión, etc...), los espectadores (dentro de los cuales se encuentran la Virgen, San Juan y la Magdalena) y los indiferentes²⁰⁷. Dentro de la composición de los *pasos* de Semana Santa los más frecuentes son los dos primeros y, dentro de ellos, los “parientes” de Cristo. Este es el caso del grupo titular de la murciana Cofradía del Perdón donde se incluye sólo a estos últimos; prescindiendo de nuevos secundarios que hubieran encubierto la escena fundamental que no parece otra que la veneración real de la imagen de Cristo Crucificado, sin ninguna pretensión historicista de más.

El único precedente del que se tiene constancia en la actualidad realizado para el culto, veneración y, posiblemente, procesión es el efectuado en el 25 de Junio de 1700 por Nicolás de Bussy para la cofradía de los Santos Pasos del Convento de San Diego. Para este *misterio* se concertó con el imaginero estrasburgués *las hechuras de un Crucificado, la Virgen San Juan y la Magdalena, más cuatro niños con las insignias de la Pasión*²⁰⁸.

De esta manera, el grupo reunido para el Lunes Santo de 1897 respondería al mismo patrón iconográfico.

No obstante, y volviendo a la referencia iconográfica, es cierto que durante los siglos XVI y XVII el papel de la Virgen dentro de las escenas de la pasión fue creciendo paulatinamente, hasta multiplicarse de manera desmedida²⁰⁹; acompañando a Jesús camino del Calvario, en el mismo Gólgota y, finalmente, una vez descendido su Hijo de la Cruz, como auténtica protagonista de la escena, enfatizándose su papel de co-redentora. Sin embargo, citando nuevamente a Réau, convendrá retomar el protagonismo de cada uno de los personajes al pie del Santo Madero; la Virgen aparece, en esta ocasión, como adoradora de la cruz²¹⁰ junto a la talla de San Juan que *permanece solo para representar a los apóstoles que se dispersaron después de haber traicionado, negado o abandonado a su Maestro*.

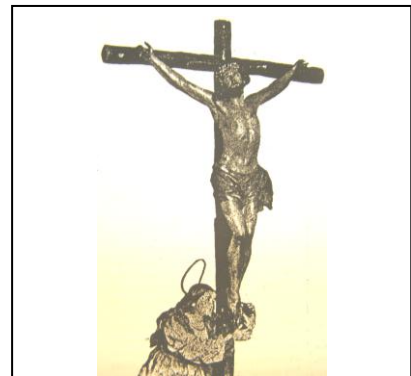


Fig. 32- *Cristo de la Agonía*. Francisco Salzillo, 1773. V.O.T., Orihuela. El carácter contemplativo de la imagen de la Magdalena, desgraciadamente desaparecida, ilustra un tipo iconográfico singular donde la Cruz se convierte en signo de triunfo sobre la muerte. Este simbolismo pesa sobre la representación tallada por Sánchez Araciél en 1897 para el *paso* de *El Calvario* (Fot. *El Eco de Orihuela*, 1913).

²⁰⁷ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), págs. 513-521.

²⁰⁸ AA.VV., *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento, 2003, pág. 178.

²⁰⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 519.

²¹⁰ No de manera tan evidente a como lo concibió Francisco Salzillo en la *Virgen de los Dolores* de la Parroquia de San Pedro, hoy alterada de su original e interesante iconografía.

En cuanto a la Magdalena, *que había perfumado y secado con su pelo los pies de Cristo vivo, siempre tiene su lugar habitual al pie de la cruz*, enjugando con su cabellera *la sangre que fluye de las heridas de Cristo muerto* (al igual que hiciera en la Casa de Betania). *Su desesperación siempre estalla con mayor violencia que en la Virgen quien, estoica o desmayada, invariablemente mantiene en su dolor mudo la dignidad que corresponde a la Madre de Dios*²¹¹. De hecho, el modo de representarla abrazando la Cruz mientras llora grandilocuamente fue introducida a finales del siglo XV por los pintores de la ciudad alemana de Colonia, hasta llegar a arrastrarse literalmente²¹². Salzillo ya había empleado esta variante junto a la imagen del Cristo de la Agonía destinado a la V.O.T. de Orihuela en 1773; pese a que la efigie de la Magdalena no se ha conservado, permaneciendo únicamente el Crucificado, se conoce su impronta a través de diversas fuentes gráficas²¹³.

La imagen de Sánchez Tapia, sin embargo, prescinde de la recreación literal del modelo salzillesco donde la Magdalena abrazaba amorosamente el madero y los pies de Cristo con ambas manos. En la versión para la Cofradía del Perdón prevalece un carácter contemplativo, mesurado, prescindiendo del amoroso apasionamiento de la obra barroca.

En bastantes ocasiones, pero no en el *paso* murciano, se añaden a estos tres personajes las figuras de las Santas Mujeres que se muestran menos individualizadas *y que tienen el papel del coro fúnebre en una tragedia*²¹⁴. Se trata de una escena previa a la traslación del cuerpo inerte de Cristo al Sepulcro y a las Lamentaciones o Duelo; en definitiva, pervivencias del teatro sacro, cuyas escenas fueron reducidas y sintetizadas en las representaciones escultóricas de la Murcia de finales del XIX.

La Resurrección

Al tema de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo dentro de la imaginería procesional española, el principio de siglo XX murciano le ofrece una interesante variante, el de la composición de un grupo completo: Cristo Triunfante, ángeles y soldados romanos, algo que

²¹¹ REAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 520.

²¹² Ibidem.

²¹³ La imagen de la Magdalena abrazada a la Cruz correspondiente a Salzillo fue publicada por *El Eco de Orihuela*, martes 18 de marzo de 1913, pág. 5. Este *paso* junto a los restantes atesorados por esta cofradía de la ciudad de Orihuela fueron recogidos, ya en los años inmediatos a su realización, por MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J., en *Antigüedades, Nobleza y Blasones de la Muy Noble, Muy Leal y Siempre Fidelísima Ciudad de Orihuela*, tomo VII, 1774, conservado en el Archivo del Palacio Episcopal de la localidad alicantina. Esta referencia se debe a la sugerencia del profesor Belda Navarro. También ha tratado las particularidades de esta congregación CECILIA ESPINOSA, M., “La Venerable Orden Tercera y la Mayordomía de Nuestro Padre Jesús en la historia de la Semana Santa de Orihuela” en *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Alicante, Universidad, 2005, págs. 24-27.

²¹⁴ REAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 520

hasta la fecha sólo se encontraba reproducido en pintura, grabados y, con menor desarrollo, en algunos retablos. Pero más allá, dentro de la vertiente particular de la imaginería sacra la temática se ofrece, hasta ese momento totalmente expedita. Hasta este momento las imágenes de Cristo Resucitado se habían considerado no desde una vertiente historicista, sino desde una visión contemplativa, como alegoría del Triunfo de Cristo más que como el momento preciso de la Resurrección. Este hecho, que ya se relacionó en este mismo estudio con la “muerte” de la tangibilidad transubstanciada de la divinidad en la madera durante el siglo XIX, supone la aparición procesional de un hecho que hasta entonces no se había representado de este modo y manera²¹⁵.

En la ciudad de Murcia encontramos un valioso ejemplo de Cristo Resucitado tardo-renacentista, en la Iglesia de San Juan de Dios, como único antecedente tangible del célebre *paso* decadentista. No obstante, la estatuaria procesional hispana cuenta con otros interesantes ejemplos como el realizado por Jerónimo Hernández para la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla o los tallados en el antiguo reino murciano por Roque López, Lorca y Abarán, y Fernández Caro para Bullas²¹⁶.

Si bien entre el icono hispalense y los últimos citados distan más de dos centurias, comparten una concepción exenta; el de Lorca, por su factura resulta más airoso y de mayor atrevimiento compositivo, mientras el de Bullas presenta cierto clasicismo academicista en el tratamiento de los pliegues de su manto. Réau evidencia la existencia iconográfica de sendos tipos de parecida representación pero de significado alterno; por un lado, la bajada de Cristo al infierno de los justos²¹⁷ y, por otro, su Resurrección. De hecho, en los modelos señalados tan sólo la losa del sepulcro, incorporada como recurso teatral en el realizado por López, y la evidente temática

²¹⁵ Según el modelo procesional de la Archicofradía de la Resurrección de Roma, que se asume por parte de la congregación murciana anexa, es el Santísimo Sacramento el que preside los cortejos de este día; pese a que en la capital del Segura se prefirió venerar públicamente una imagen de Cristo Resucitado, en otras poblaciones se optó por sacar la Eucaristía en sus habituales receptáculos de plata y otros metales preciosos. Véanse al respecto O´REGAN, N., *La fiesta de Pascua en Piazza Navona. Tomás Luis de Victoria y la cofradía española de la Resurrección en Roma*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, págs. 7-13 ; al respecto del icono empleado en el ámbito local INIESTA MAGÁN, J., “Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado: Fundamentos Históricos (1711-1751)” en *Resucitó*, Murcia, Archicofradía del Resucitado, 2003, pág. 33: “*Siempre que algún enfermo estuviese agonizando, se descubriría la Imagen de Nuestro Señor Resucitado, con cuatro o seis luces, encargando rogativas al Convento y a las demás archicofradías por su salvación*”.

²¹⁶ Cuyo testimonio, así como su reproducción gráfica, tengo que agradecer al profesor Pérez Sánchez.

²¹⁷ Tema recuperado recientemente para la imaginería procesional por el escultor José Antonio Hernández Navarro en su Jesús abriendo las puertas de los Infiernos realizado en 2001 para su cofradía homónima de la localidad de Cieza y el posteriormente ejecutado sobre el mismo asunto para Archena. Al respecto de la temática de la bajada de Cristo al Limbo existe una dilatada producción artística recopilada e interpretada a nivel simbólico por RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011, págs.17-134.

específica en su contrato²¹⁸, arroja luz sobre la configuración de la escena precisa de la salida de Cristo de la tumba.

Parece evidente, por tanto, que con anterioridad a 1911 nadie pensó en Murcia en representar en un conjunto procesional la escena expresa de la Resurrección de Cristo con los historicismos que pretendieron incorporarle; sin atender, por cierto, a que se trataba en realidad de licencias literarias de los primeros cristianos para justificarse ante los judíos. De hecho, la presencia de la *tapa sellada* en el sepulcro y la *guardia apostada en el Santo Sepulcro* no es sino una reinterpretación de la historia del profeta Daniel, *arrojado al foso de los leones y de los sátrapas acusadores*²¹⁹. No obstante, la pretensión de representar esta escena conllevaría consigo la total supresión de dudas acerca de la auténtica resurrección de Cristo que, como todos debían saber, se había llevado a cabo sin testigos (siendo, por tanto, materia de Fe).

Más sólida es la tradición escénica puesto que el asunto de la Resurrección fue origen de la dramaturgia litúrgica; en efecto, la *Visitatio sepulchri*, originada en el canto del tropo *Quem quaeritis*, es considerada la primera manifestación del misterio sacro²²⁰. En la Catedral de Toledo tuvo particular relevancia esta representación hasta el punto de convertirse en la escenificación compleja de la Resurrección que llegó a incorporar la sofisticada tramoya aérea del *araceli*. El denominado *Códice de Autos Viejos* recoge este drama en su recopilación de representaciones litúrgicas revelando su desarrollo en el ámbito geográfico castellano²²¹. Con la prohibición de tales dramatizaciones, dictada por Trento, su mensaje y códigos escénicos pasaron a ser asumidos por las imágenes de talla.

Soldados romanos custodian el Sepulcro en el *paso* vallisoletano de la Cofradía de las Angustias (Virgen de los Cuchillos)²²² como antaño lo hiciesen los figurantes en el *Monumento*

²¹⁸ Sobre los pormenores de la imagen de Cristo Resucitado para Lorca debida al escultor Roque López véase MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (Análisis histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981, págs. 108 y 109: la talla debía exhibir una “Banda estofada y sábana figurada en el sepulcro”.

²¹⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 560.

²²⁰ AA.VV., *Pràctiques escèniques...* (obr.cit.), págs. 43-49.

²²¹ PÉREZ PRIEGO, M.A., *Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988, págs. 46 y 47: “Auto de la Resurrección de Christo... Por la presente doy liçençia para que el auto de la rresurreçion arriba contenido, que esta escrito en las siete hojas de atrás, que por mi mandado esta visto y examinado, se pueda rrepresentar y rrepresente la mañana de la rresurreçion con tanto que para la rrepresentaçion del no se incurra en pena alguna. Ffecho en Madrid, en veynte y ocho de março de mil e quinientos y setenta y ocho años.-Por mandado del S. vicario general: Adriano Çaldivar”.

²²² En el llamado “*Paso de los durmientes*” se concentraban buena parte de los elementos habituales en los monumentos eucarísticos al presentar no sólo la figura inerte de Cristo dentro del Sepulcro, sino la antedicha escolta de soldados romanos y la no menos sintomática figuración de los ángeles. Esta creación plástica se debía a Alonso y José de Rozas habiéndose ejecutado durante el último cuarto del siglo XVII, es decir, cuando las fórmulas escénicas de los Autos ya habían dejado paso abiertamente a las representaciones escultóricas de la Pasión. Véase BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Estudio introductorio... (obr.cit.), pág. 44.

de la Catedral de Sevilla²²³. Varias centurias después en el *paso* murciano de Venancio Marco se retoma el asunto; el parangón con la imagen de Cristo inerte custodiada por la soldadesca, como en el grupo vallisoletano, evidencia aquel recuerdo de la primitiva tradición representativa de los monumentos de Jueves Santo. Dicha costumbre, bastante extendida, de representar a los soldados como custodios de la reserva eucarística contaba con gran arraigo también en Murcia²²⁴.

No obstante, tales matices pasan desapercibidos en el ejemplar de la Cofradía del Resucitado en el que los soldados son un mero pretexto para justificar la Resurrección de Jesús, cuando tan sólo el Evangelio de San Mateo los describe. Esta necesidad de recurrir al historicismo para hacer creíble el contenido del *paso* decimonónico conllevó su incorporación al grupo pese a que, a todas luces, no eran imprescindibles. De este modo, recurriendo a los modelos iconográficos sevillanos del XIX se comprueba como durante esta centuria las milicias de soldados se prodigan con su vistosa indumentaria. No se trataba de una necesidad urgente del relato sino que resaltaban el pretendido rigor histórico de la época y el progresivo énfasis en el despliegue de escenografías complejas.

Venancio Marco, además, introduce una interesante variante que provenía del trecento italiano; la imagen de Cristo gravitando sobre la losa del sepulcro. En efecto, *el honor de esta innovación corresponde a Giotto y a su escuela. En la capilla de los Españoles, Andrea de Firenza hace planear a Cristo resucitado encima de tres Santas Mujeres*. Ya en el siglo XVI, junto a una imagen análoga de Cristo aparecen *ángeles hercúleos que derriban la piedra que tapa la entrada de la tumba, y Cristo sale de allí como un cohete vivo. Ya no planea, sale literalmente disparado, como un proyectil*²²⁵.

La presencia de los romanos durmientes al pie de la fosa, al margen de los matices estéticos decadentistas, levantaron suspicacias entre los historiadores; *Juan de Ayala considera que al representar a los soldados dormidos se injuria la disciplina del ejército romano. Y cree imposible que todo el cuerpo de guardia se haya dormido; por lo menos uno de los guardianes*

²²³ Al respecto de este carácter teatral primitivo de los *monumentos* de Jueves Santo (ss. XV y XVI) véase MORILLAS ALCÁZAR, J.M., "Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el monumento eucarístico" en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 205 y 206.

²²⁴ Aún en el siglo XIX la acostumbrada presencia de soldados en efígie dentro de los *monumentos* tiene un peso significativo dentro de la costumbre local. ARAGONESES, M.J. cita los del *monumento* de la iglesia de San Nicolás reproducidos mediante pintura sobre cartonajes planos recortados: *Pintura decorativa en Murcia. Sglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1964, pág. 439. En Jumilla, como en tanto lugares, la presencia de figurantes vestidos de *armaos* velando ante el monumento constituía un elemento más de la celebración de la Semana Santa hasta el punto de tratarse de los mismos que participaban en las procesiones; véase un recuerdo de ello en la fotografía publicada en AA.VV., *Instantes de Pasión*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2010, págs. 350 y 360.

²²⁵ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 569.

ha de permanecer despierto. No obstante, en la representación murciana los soldados son despertados bruscamente por el portento de la Resurrección; de este modo, la presencia de testigos historicistas (que no históricos) justificaría no la Fe sino el testimonio, la credibilidad total y absoluta, en una época difícil para el dogmatismo evangélico. No en vano, la piedad popular situaría a San Longinos, el centurión que atravesó a Cristo con su lanza, como jefe de dicho puesto de guardia, fundamentando así su posterior conversión²²⁶.

Réau opina que al plantearse a los guardianes *no dormidos sino deslumbrados, paralizados y “como muertos”*, tal cual cita San Mateo, se contradice el argumento judaico según el cual el cuerpo de Cristo habría sido extraído por los apóstoles. Normalmente la tradición mandaba, según lo reflejaba el evangelio apócrifo de Pilato, que los soldados fueran cuatro y se situaran *en los cuatro ángulos del Santo Sepulcro*. De esta manera acontece en el *paso* mencionado de Valladolid; no obstante, la composición se veía muy afectada por este hecho, debido al alto número de personajes que se habían de representar. En el caso concreto de la *Resurrección* murciana su número se redujo a dos, al igual que el número de ángeles²²⁷.

En este caso las referencias son puramente gráficas puesto que Marco se auxilió de grabados para su ejecución; una lámina procedente de la *Semana Santa*, editada por la Imprenta de la Real Compañía de Madrid en 1796, reproduce la gestualidad escénica del paso llegado a Murcia en 1911. Se trata, en suma, de recursos genéricos empleados en este tipo de representaciones plásticas pero que, de hecho, debieron constituir un sustrato idóneo para su reproducción masiva²²⁸. La deuda con la stampa es obvia e, incluso, llegó a ser advertida entre sus contemporáneos: la marcada frontalidad compositiva le costó serias críticas al autor que denunciaron como ésta había restado vistosidad al conjunto. Así, la lectura de la cita corrobora la conciencia erudita de que, ante todo, un paso había de ser ideado para contemplarse desde cualquier punto de vista²²⁹; dicha artificiosidad se debía, a juicio de Martínez Tornel, al desconocimiento que el imaginero tenía de los usos procesionales murcianos²³⁰.

²²⁶ Ibidem, pág. 570.

²²⁷ Ibidem, pág. 571.

²²⁸ Estampa de Joaquín Ballester, 1765, contenida en *Octava de la Pasqua de Resurreccion, arreglada al Misal y Breviarios Romanos*, Madrid, Real Compañía, 1796, pág. 726.

²²⁹ En curiosa oposición a lo que planteaba la composición de conjuntos escultóricos barrocos cuya idea estaba sujeta al punto de vista del fiel como advirtió certeramente, en relación a la obra de Bernini, WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia. 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 152-155.

²³⁰ Véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 22 de marzo de 1913: “... Y lo que más nos llama la atención es la colocación de las figuras, las cuales son más vistas destacándose cada una de por sí sola y formando el grupo de más golpe de vista; y sobre todo á lo que estamos acostumbrados en esta, que el señor Marco, desconocía nuestras costumbres que de seguro á la fama bien acreditada del escultor no hubiera pasado inadvertido...”.

El conjunto del escultor valenciano fue destruido en el año 1936, no reestructurándose su cofradía hasta 1948. Un año después, el escultor José Planes Peñalver realizó el actual *paso* que en poco se asemeja a su precedente histórico²³¹.

La Aparición a los apóstoles

Tema excepcional dentro de la imaginería procesional española en cuanto a su composición y, posiblemente, la más antigua de tales representaciones procesionales en España. Dentro de las apariciones de Cristo posteriores a la Resurrección esta no es la que ha venido gozando de mayor popularidad interpretativa en el Arte aunque, paradójicamente, sea la más relevante para los evangelistas: Jesús resucitado se aparece a los once apóstoles en el mismo lugar donde habían celebrado la Última Cena la noche de Jueves Santo. Aunque en la primera de estas apariciones al colegio apostólico se encontraban diez de los discípulos de Cristo con la excepción de Santo Tomás, la escena tallada por Francisco Sánchez Araciel en 1912 (Cofradía del Resucitado)



Fig. 33- *Paso de la Aparición a los apóstoles*. Francisco Sánchez Araciel, 1912. Cofradía del Resucitado, Murcia. La composición vigente del *paso* anula la idea original del escultor quien situó la escena central completamente rodeada por los discípulos (Fot. Archicofradía del Resucitado).

representa el tema iconográfico de la incredulidad de dicho santo. Sería después de que Jesús les enseñara *las palmas agujereadas* cuando *les encarga la misión de evangelizar a las naciones de la tierra*, constituyendo un anticipo de la fiesta de Pentecostés²³².

Siguiendo a Reau *las representaciones más antiguas de La Incredulidad de santo Tomás se remontan al siglo V, quizá porque e vacilaba antes de ofrecer la mirada de los fieles el ejemplo de una duda acerca de la Resurrección; pero esta prueba tenía un valor apologético. Ello explica la gran frecuentación del tema*, a pesar de que en la iconografía procesional ésta sea su primera representación. La escena se refiere al momento concreto en que Santo Tomás palpa la herida del costado de Cristo, quien le invita con su propia mano a hundir profundamente sus dedos en la herida de la lanza, según el gesto aparecido en el arte paleocristiano²³³.

En cuanto a los restantes apóstoles, aparecen distribuidos de modo caótico en el *paso* de Araciel mostrando la sorpresa, estupor, al comprobar el prodigio y la ostentación del costado herido. Este suceso desencadena una suerte de éxtasis festivo que, incluso, incluye

²³¹ VALERA SÁNCHEZ, J., *Cofradía del Resucitado...* (obr.cit.), pág. 66.

²³² RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 590.

²³³ *Ibidem*, pág. 591.

gesticulaciones propias de las danzas de naturaleza ritual²³⁴. La exageración es un recurso que enfatiza la alegría por medio de gestos marcadamente retóricos, ingenuos, y profundamente tópicos (cercanos, quizá, a aquel Cristo que sujeta artificialmente la mano de San Pedro en el Lavatorio de Juan Dorado). En cuanto a la disposición de la desaparecida imagen cristífera primitiva se toma nuevamente de las fuentes paleocristianas; es, por tanto, la habitual del tema; levanta el brazo derecho permitiendo que el santo le toque la herida, tal cual se ha reproducido en la nueva efigie de Hernández Navarro.

Resulta particularmente sugestiva la compleja composición cuyo empaque quiere emular la gran escenografía barroca de la Cena de Salzillo o la más reciente del Lavatorio de Dorado. Con este último comparte evidentes formalismos como la exageración de posturas o la propia ocultación del interior de la escena. Son rasgos propios de la imaginería romántica que se ata a sus vínculos teatrales redundando en la concepción del grupo como si de una escena representada sobre un *tableaux vivant* se tratara. Este hecho no debe considerarse anecdótico, pudiendo estar fundado en un conocimiento directo de las prácticas escenográficas tardo-medievales²³⁵. Gravita sobre esta evocación del cenáculo el recuerdo del catafalco del Misterio de Elche de cuyas particularidades, precisamente, se había ocupado el académico Fuentes y Ponte; así, conviene recordar el decisivo papel de este estudioso en el contexto artístico local desde finales del XIX siendo, a la sazón, mentor de la actividad restauradora de Francisco Sánchez



Fig. 34- *Misterio de la Asunción*. Basílica de Santa María, Elche. Este drama asuncionista conserva la escenografía característica del teatro moderno. La interactuación con la imagen tallada de la Virgen y la incorporación de mecanismos de tramoya propicia la “ocultación” visual y dramática durante ciertos momentos de la representación. Los imagineros decimonónicos, y aún los de décadas siguientes, conservaron este potente recurso dramático dentro de la composición de los *pasos*.

²³⁴ Lo que lo relacionaría con la disposición de algunos personajes secundarios contemporáneos suyos en la Semana Santa malagueña como es el caso de los verdugos pertenecientes al *paso* de “*la puente del Cedrón*”: véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág.133. En este caso andaluz la elección de un paso de baile para los sayones que agreden a Cristo figura una suerte de oposición entre la sobriedad gestual de la divinidad y su opuesto dionisiaco. Sin embargo, la interpretación de la gestualidad apostólica en el caso de la Aparición se revela mucho más significativa; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. ha concretado como un baile arcaico servía para devolver la vitalidad a una imagen desenclavada y sepultada en la representación segoviana del *Misterio del Cristo de los Gascones*. De este modo, dicha danza servía para simular vida en el icono cuando se representa su Resurrección dentro de una mentalidad ensoñada que, pese a su carácter arcaico, pervivió a lo largo del Antiguo Régimen. Como en este caso, el baile de los apóstoles sirve para evidenciar la certeza de la Resurrección cuyas dudas se disipan al contactar los dedos de Santo Tomas con el costado herido de Cristo. Sobre este último autor y la fórmula escenográfica de activación vital a través de los “*pasos de un rudimentario baile*” véase *De Cristo...* (obr.cit.), pág. 204.

²³⁵ La presencia estática y frontal de Cristo frente a la torsión agitada de los apóstoles obedece a un convencionalismo teatral, *moviment enfront d'estatisme*, puesto de relieve en los estudios referidos a la dramaturgia sacra bajomedieval. Véase AA.VV., *Pràctiques escèniques...* (obr.cit.), págs. 90-93.

Tapia, progenitor del artífice de este paso²³⁶.

En lo concerniente a la iconografía del Resucitado, presente tanto en este *misterio* de la Aparición a los apóstoles como en el anterior de la Resurrección, se revelan ciertos datos de relevancia teológica referida a la presencia material de Cristo en dicho pasaje. No en vano, el aspecto de Jesús tras su vuelta a la vida se realiza con dos presencias: una reconocible y otra que no lo es. Esta última sería la que se haría presente en las escenas de las apariciones a la Magdalena y a los discípulos de Emaús; en ambos casos, ninguno de ellos puede reconocer a primera vista a Jesucristo, confundiéndole, respectivamente, con un jardinero o con un peregrino. Por otra parte, la naturaleza inmaterial del resucitado quedaría igualmente reflejada en el *Noli me tangere*, representando el estado “glorioso” del cuerpo de Cristo. Precisamente, y en abierta contradicción, en la Aparición a los apóstoles se pone de manifiesto la naturaleza tangible de Jesús, ya que invita a Santo Tomás a palpar su costado, como ya se ha expresado. Así pues, tales consideraciones habrían de ser tenidas en cuenta a la hora de tratar las imágenes de Venancio Marco y de Francisco Sánchez Araciel²³⁷, pues ambas concepciones de Cristo Resucitado integran el discurso sacramental del *Misterio Pascual*²³⁸.

Los pasos alegóricos

Dentro de la imaginería procesional un apartado considerable iría destinado a los *pasos* destinados a portar imágenes, emblemas o atributos relacionados con la Pasión de Cristo. Estos, incluidos en las procesiones fundamentalmente a partir del primer Barroco, venían a enfatizar el mensaje del cortejo, advirtiendo en cierta medida sobre la advocación titular de la cofradía o sobre el carácter de la misma. De hecho, el Concilio de Trento fue uno de los impulsores de este tipo de retórica destinada a ejemplarizar o moralizar antes del discurrir de las tallas titulares de las mencionadas instituciones. Martín González ha puesto especial énfasis en dos elementos importantes que determinaron el *paso* alegórico barroco; la muerte y la cruz como símbolo de triunfo doctrinal. En ellos se asienta buena parte del mensaje contrarreformista; la muerte coetánea como elemento de tránsito hacia la otra vida y la cruz como elemento que hace posible la vida más allá de esa muerte²³⁹. Toda esta retórica, de herencia profundamente medieval,

²³⁶ Estas labores escrutadoras de FUENTES Y PONTE, J. están contenidas en *Memoria Histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche*, Lérida, Tipografía Mariana, 1887. Sobre esta referencia al académico decimonónico abunda VIVES RAMIRO, J.M. en su trabajo: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat, 1998, págs. 12; éste refiere la “torpe reproducción de tres piezas musicales” operada por Fuentes y Ponte a partir del actualmente desaparecido Consueta de 1639.

²³⁷ La actual imagen del Cristo correspondiente a este *misterio* de la Aparición a los Apóstoles fue realizada en 1997 por el escultor José Hernández Navarro, sustituyendo otra, cedida para la procesión, de Lozano Roca.

²³⁸ RÉAU, L., *La iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), págs. 573-574.

²³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El arte procesional...* (obr.cit.), pág. 18.

enlazaría con toda la temática del *árbol de la vida* y la proliferación por Europa de las hermandades de la Vera Cruz²⁴⁰.

No obstante, y aún siendo los mencionados anteriormente los más numerosos, el discurso del *paso* alegórico y simbólico no se quedó aquí, sino que buscó nuevas propuestas que en muchas ocasiones resultaron de difícil lectura para el pueblo llano al que iban destinadas. Es el caso del *misterio* del Sagrado Decreto de la cofradía sevillana de la Trinidad, en la que el complejo grupo viene a representar a toda la Iglesia ante el dogma de la Santísima Trinidad. Incluso, otras cofradías procesionaron durante los días de Semana Santa imágenes de personajes bíblicos, como la visión del profeta Elías (cofradía de Monserrat), y de los propios titulares de sus templos, como sucedió con los Panaderos que sacaron durante el siglo XIX una talla de San Andrés adorando la cruz en aspa de su martirio. En otros ejemplos sevillanos, la muerte de Cristo era prefigurada con los *pasos* del Sol eclipsado en la Cruz, recordando las tinieblas que sucedieron a la crucifixión de Jesús en el Calvario (Hermandad de la Sagrada Mortaja), el Sol y la Luna eclipsados (Cofradía del Museo)²⁴¹; este *eclipse simbólico* evocaría una profecía de Amós durante el Antiguo Testamento: “*Aquel día, dice el Señor Yavé, /haré que se ponga el sol al mediodía, /y en pleno día tenderé tinieblas sobre la tierra*”.

En ocasiones, a estos *pasos* se les agregaba la imagen de la luna; este hecho, al margen de no tener referencia bíblica explícita, parece nacer de la confusión existente entre los fenómenos que sucederían a la muerte de Cristo y los que se producirían durante el Juicio Final. El pasaje de San Mateo (24: 27-29) “*...así será la venida del Hijo del hombre ... después de la tribulación de aquellos días, se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz...*” es un ejemplo de tal confusión y del hecho que también se añada la luna a la iconografía de la Crucifixión, si bien San Agustín equiparaba el Antiguo Testamento con dicho astro, que toma su luz del sol, el Nuevo Testamento, incorporándose su simbología a estos *pasos*²⁴². No en vano, y continuando este recorrido sucinto por las alegorías procesionales, el Apocalipsis también protagonizaba uno de los *pasos* de la Semana Santa de Sevilla en la extinguida Hermandad de San Juan Evangelista durante los años finales del siglo XVI²⁴³.

El concurso de *pasos* alegóricos en la Semana Santa de Murcia habría que retrotraerlo, por un lado, a la procesión del Corpus Christi y, por otro, a las fórmulas representativas del Barroco. De este modo, el uso de la emblemática y lo simbólico estuvo plenamente relacionado con el culto

²⁴⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Del Árbol de la Vida al Árbol de la Cruz” en *Las cofradías de la Santa Vera Cruz. Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, Centro de Estudios e Investigaciones de la Religiosidad Andaluza, 1995, págs. 239-251.

²⁴¹ CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Diccionario cofradiero*, Sevilla, Castillejo, 1996, págs. 255 y 256.

²⁴² RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 505.

²⁴³ CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Diccionario...* (obr.cit.), pág. 255.

eucarístico, al que se mezclaban infinidad de discursos y figuras de corte religiosa (San Miguel)²⁴⁴ e incluso paganas (es el caso del dios Baco que presidía un altar en una procesión de tiempos de Felipe IV recogida por Frutos Baeza)²⁴⁵.

Por lo que respecta a la procesión penitencial del XVII el hecho de emplear *pasos* de contenidos simbólicos o alegóricos no fue una práctica desconocida. Esto parece entenderse del llamado *paso de gallardetes* de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno²⁴⁶ o del propio Cristo de la Preciosísima Sangre. El carácter heterogéneo del cortejo, donde no se refieren únicamente los contenidos de la Pasión, lleva a incluir toda una serie de representaciones simbólicas en cuyo repertorio cabe, incluso, la presencia de santos específicamente alusivos a las órdenes que cobijan a las cofradías; tal como acontece dentro de la primera nómina de insignias de la procesión de Jesús donde figura el agustino San Nicolás de Tolentino²⁴⁷.

No obstante, el siglo XIX redescubrió esta retórica de la Pasión con un fundamento y un mensaje distintos: en este sentido, el romanticismo ejerció su influencia acentuando el interés por estas iconografías “ambiguas” llegando a obviar el primitivo significado de las mismas²⁴⁸. El auge que llegarán a tener tales emblemas y simbolismos puede apreciarse en la construcción de *pasos* alegóricos, esta vez mediante figurantes, que proliferan en localidades como Lorca o Caravaca²⁴⁹; en este sentido, se genera una auténtica traslación de los formulismos propios del Corpus hacia los cortejos propios de la Pasión²⁵⁰. Cartagena o Murcia también verán resurgir tales prácticas aunque con unos matices particulares que merecen capítulo propio²⁵¹.

De este modo, esta peculiar tipología pasó al siglo XIX a pesar de los profundos cambios sociales del siglo y de que la mentalidad que los había alimentado durante centurias anteriores en buena medida había desaparecido. Por ello, quizá se adoptó una actitud ambigua, relacionada

²⁴⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ritual popular en el Corpus Christi... (obr.cit.), pág. 34.

²⁴⁵ FRUTOS BAEZA, J., “El Corpus en Murcia. Recuerdos del siglo XVII” en *Diario “El Liberal” de Murcia*, jueves 22 de junio de 1905.

²⁴⁶ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según...* (obr.cit.), pág. 11.

²⁴⁷ ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO (A.C.J.N.), *Constituciones de 1600 (compulsadas en 10 de Enero de 1663)*, folio 3º.

²⁴⁸ Es el caso del Santísimo Cristo de la Sangre de Murcia, al que se desposee de su totalidad iconográfica retirándose de su *paso*, incluso, cuatro de los cinco ángeles que recogían en cálices la preciosa sangre de Cristo.

²⁴⁹ *Diario de Murcia*, domingo 18 de abril de 1897.

²⁵⁰ Véase *Diario “La Paz” de Murcia*, miércoles 24 de abril de 1867; el trasvase de elementos formales y simbólicos de los cortejos del Corpus Christi a los de Semana Santa constituye uno de los más interesantes objetos de estudio al respecto del lenguaje procesional tanto por su antigüedad probada, se constatan ya en el periodo barroco, como por su complejidad semántica. Recientemente, se ha puesto de relieve dicha relación al respecto de las fórmulas representativas de las procesiones lorquinas evocando sus concomitancias con las figuraciones de la procesión del Corpus Christi de Valencia. Véase al respecto LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*, Lorca, Librería Félix Montiel, 2008.

²⁵¹ Relacionado, en este caso, con la nueva procesión del Resucitado a partir de 1911. De este modo, y con una evidente influencia lorquina, proliferan las escenas bíblicas de los *Exploradores de Canáa*, y los grupos “vivientes” y alegóricos de los ángeles y *Satanás vencido por San Miguel*. Véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1920.

con el gusto decadentista que veía en lo extraño y exótico un componente estético indispensable. Pese a ello, no escaparon al rigorismo de Díaz Cassou para quien estos pasos “...*exigen una explicación que hoy no se da al pueblo...*” lo que redundaba en la posición incierta donde se situaban tales ficciones icónicas²⁵². Así, se insiste en su presencia pese a comprobarse el distanciamiento semántico con el pueblo que las percibe; metáforas, pues, que forman parte del extraño atractivo que, para la época, genera este material obsoleto y arcaico.

Todo ello como imagen de una realidad sociológica compleja, de consumado eclecticismo formal, que tiene en las procesiones una de sus expresiones más genuinas.

El Ángel de la Guarda o el Ángel del Cáliz

Dentro del interés que ofrece todo el arte cristiano relativo a este tipo de representaciones de seres celestiales, el siglo XIX adoptó su postura más definida; el ángel como figura representativa en sí misma de lo alegórico y de lo metafórico. Por ello no es de extrañar que la primera de las iconografías incorporadas a la nueva Semana Santa del fin de siglo fuera ésta del Ángel de la Guarda, del Cáliz o *portador de las insignias de la Pasión*, como también se le denominó²⁵³. No en vano, su inclusión en el cortejo de Domingo de Ramos actuaba como figura prefiguradora de la Pasión, una especie de guía e índice de lo que estaba por ocurrir en los días siguientes. De hecho, al igual que ocurre con los paralelos italianos del momento de las ciudades de Caltanissetta y Barcellona²⁵⁴, la inclusión de los diversos atributos de la Pasión y otros (como un rosario) viene a enfatizar esa idea de insignia global y representativa de todo el drama sacro.

El *paso*, independientemente de su autoría y procedencia controvertida, se incorporó en 1878 a la Semana Santa de Murcia para abrir las procesiones de la Cofradía Servita (recientemente recuperada para los cortejos murcianos desde 1858²⁵⁵ y, definitivamente, durante 1875²⁵⁶) haciéndolo hasta el año 1932 en que salió por última vez la Cofradía Servita como entidad independiente²⁵⁷.

En el año 2004 la Cofradía de Servitas volvió a recuperar la presente iconografía bajo el título de *Ángel Servita*, una pieza de vestir debida al escultor valenciano Vicente Hernández Couquet. En este caso, la concepción del ángel viene a retomar la evocación de la Pasión al portar en sus manos algunos de sus atributos junto al escapulario de los servitas, la corona de espinas y otros

²⁵² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 281.

²⁵³ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1909.

²⁵⁴ LANZAFAME, G., *La Mater...* (obr.cit.), págs. 91 y 148.

²⁵⁵ Suspendiéndose nuevamente en 1869. Ver a este respecto *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 25 de marzo de 1858 y, para su clausura, *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 21 de marzo de 1869.

²⁵⁶ *Diario “La Paz” de Murcia*, Martes 23 de Marzo de 1875.

²⁵⁷ CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones...* (obr.cit.), pág. 304.

elementos. La imagen de vestir procede de un paso alegórico del Dulce Nombre de Jesús procesionado en la Semana Santa hispalense por la Cofradía de la Quinta Angustias; tras ser retirado de su cortejo el conjunto, que incluía las figuras de tres ángeles adoradores entre otros personajes, fue desmembrado, olvidado y finalmente vendido²⁵⁸.

Con motivo de la celebración del Corpus Christi en Junio de 2005 se rebautizó nuevamente bajo el apelativo de Arcángel Camael, considerándolo uno de los siete ángeles que sirven, en pie, ante el trono de Dios, *identificándole el pueblo judío con aquel ángel que luchó con Jacob* y que sostuvo a Cristo durante su desmayo en el Huerto de los Olivos²⁵⁹.

El Entierro Angélico

Ante el concurso convocado por la Concordia del Santo Sepulcro en el año 1895 para la construcción de una nueva urna en la que venerar procesionalmente la imagen de Cristo Yacente, titular de la mencionada agrupación, el imaginero valenciano Juan Dorado presentó una original composición angelical que, no en vano, venía influida por el programa iconográfico exigido por sus comitentes. Es por ello que no se deba adjudicar este nueva iconografía a la inventiva del mencionado artista, sino a los deseos de un colectivo que desde un primer momento dejaron claro lo que deseaban adquirir. Por ello, la lectura de la convocatoria para concurso para el mencionado proyecto puede aclarar cualquier duda al respecto:

“Entierro de Cristo

Ayer se reunió la junta de la Concordia...

...

También se ha tomado el acuerdo de estimular á 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 angeles en forma de adoración al Sagrado Cuerpo de Nuestro Señor, pudiendo entregarse los dibujos (en la) casa de D. Luis Perez Trigueros por todo lo que resta al presente mes de Marzo”²⁶⁰.



Fig. 35- *El Santo Entierro Angélico*. Juan Dorado Brisa, 1896. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia (Archivo de la cofradía).

²⁵⁸ La identificación de esta imagen se debe a CUESTA MAÑAS, J. quien la hizo pública en “San Gabriel de los Servitas, entre Sevilla y Murcia” en *Actas del II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, págs. 645-649.

²⁵⁹ SIN AUTOR CONOCIDO, *Solemnidad del Corpus Christi*, Murcia, Cofradía Servita, 2005.

²⁶⁰ *Diario de Murcia*, domingo 17 de marzo de 1895.

De este modo, queda bastante claro que la originalidad que pudiera tener la aportación de Juan Dorado quedaría estrechamente limitada a la composición y al acabado de las imágenes, mientras que el programa iconográfico del *Entierro Angelical* se ajustaría a lo dispuesto por la cofradía. En este caso, todo un colectivo con un gusto estético muy determinado se convertía en precursor de una obra destinada para las procesiones. Así, la Concordia iba mucho más lejos, sustituyendo una anterior *urna* de composición tradicional realizada por el tallista Antonio López Chacón en 1892²⁶¹, por una obra marcadamente novedosa y escenográfica. De hecho, el modelo elegido se contraponía abiertamente a lo que las modas románticas habían hecho modelo genérico para las *urnas* o *camas* procesionales de las imágenes sagradas de Cristo; el modelo neogótico, ensalzado desde Sevilla y adoptado en gran parte de España. El empeño parece claro; obtener una pieza que diera prestigio y renombre por sí sola a la procesión de la tarde de Viernes Santo, dada la mala reputación de que gozaban las imágenes de la Concordia²⁶².

En cuanto a la iconografía del *misterio* y su composición parecen relacionadas con el arte sepulcral del momento y, en concreto, con la obra del también valenciano Mariano Benlliure dadas las semejanzas con algunas de sus obras. De este modo los seres celestiales que rodean el cuerpo de Cristo, levantando la tapa del Sepulcro recuerdan el carácter de *guardianes* o custodios que para lo sagrado tienen los ángeles²⁶³ actuando también como seres premonitores, ya que anuncian la transformación de lo visible en invisible, es decir, la transmutación del cuerpo al alma²⁶⁴. La gran repercusión que el grupo tuvo en su momento llevó a su emulación para diversas localidades más o menos cercanas a Murcia como Algezares, Hellín o Crevillente²⁶⁵.

El grupo destruido durante la Guerra Civil española no fue reconstruido ni reinterpretado con posterioridad, conociéndose únicamente por fotografías.

La Santa Cruz y la Cruz Gloriosa

La Cruz es posiblemente el elemento de la Pasión de Cristo que más se repite en los *pasos* alegóricos y simbólicos de toda España. No en vano, constituye elemento de devoción independiente, relacionado con el culto de la Vera Cruz y sus reliquias, muy extendido por Europa desde la Edad Media. No obstante, su presencia en las procesiones de Semana Santa

²⁶¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El trono procesional y la Semana Santa de Murcia" en *Imafronte*, nº17, Murcia, Universidad, 2006, págs. 33-51.

²⁶² Véase *Diario de Murcia*, domingo 10 de abril de 1887.

²⁶³ CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1896, pág. 98.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Ya se han referido anteriormente los trabajos que, en este sentido, fueron efectuados por el escultor Miguel Martínez.

viene a manifestar el triunfo del Bien y la Verdad sobre el pecado y la muerte. Eso, al menos, es lo que se puede deducir de algunos de los más singulares *pasos* que la recogen como pueden ser la célebre *Canina* de Sevilla o la *Diabla* de Orihuela; ambas comparten esta significación acerca del triunfo sobre la muerte.

Un caso distinto es el de la Cruz solitaria en el Calvario, ya ausente el Cuerpo de Cristo, y con el sudario del descendimiento envolviéndola. Este es el tema iconográfico que recogía el *paso* murciano aunque, inevitablemente, también se le puedan atribuir otras consideraciones como las anteriores. Las primeras referencias sobre la existencia de esta insignia procesionada a hombros la menciona Fuentes y Ponte en un artículo de prensa. El historiador al relatar la procesión de 1835, que recoge de algún otro artículo anterior, menciona que *el honrado y bondadoso comerciante D. Joaquín Báguena y Vela...apoyaba en su cintura y alzaba con ambas manos la hermosa Vera-Cruz y Santo Sudario, de que hoy (1898) es mayordomo D. Antonio Rebollo que hace pocos años ha hecho para ella un vistoso trono de andas*²⁶⁶. Por lo tanto, el origen está bastante claro; una cruz de guía procesional reconvertida en insignia y *paso* procesional. Resulta, al menos, sorprendente la familiaridad con la que el autor cita la fecha de su incorporación a las andas procesionales, *hace pocos años*, cuando Melendreras Gimeno precisa el año de 1856 (más de cuarenta años antes del artículo de Fuentes y Ponte) como el de la ejecución de la *Cruz del Descendimiento* para la que el orfebre Luis Senac realizaría los remates²⁶⁷. Disculpando la falta de precisión de Fuentes, lo cierto es que el origen del *paso* parece estar meridianamente claro, existiendo incluso constancia del paño *de bordado cendal* que se portaba para su exhibición procesional en el año 1902²⁶⁸.

Otra insignia de idénticas connotaciones fue sacada en procesión por la Cofradía Servita tal como se desprende de la lectura del programa de prensa recogido en 1909. El título de dicho *paso* era el de *La Cruz del Monte Calvario* no recogiéndose mayores referencias documentales y desconociéndose su composición²⁶⁹.

Desde 1911 puede documentarse la presencia del *paso* del Triunfo de la Cruz en la procesión del Resucitado. Sin embargo, a pesar de que iconográficamente su advocación respondería a los postulados ya señalados con anterioridad, lo cierto es que plásticamente nada tuvo que ver esta nueva alegoría con las efectuadas con idéntica denominación durante el siglo XVII. No en vano, en sus orígenes la misma se limitaba a una sencilla cruz de madera rodeada de flores que se

²⁶⁶ CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones...* (obr.cit.), pág. 65.

²⁶⁷ MELENDRERAS GIMENO, J.L., *La Escultura en Murcia...* (obr.cit.), pág. 46.

²⁶⁸ *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

²⁶⁹ *Diario "El Tiempo"*, Murcia, sábado 3 de abril de 1909.

componía cada año para la procesión de Domingo de Resurrección²⁷⁰. Su parentesco iconográfico más cercano sería el del *Árbol de la Vida*, por el cual, la sangre redentora de Cristo habría obrado el milagro de devolver la vida al madero de la Cruz. Debido a ello, se la representa tradicionalmente con ramas floridas que, en algunas ocasiones, darían *frutos místicos* que corresponderían con los acontecimientos de la vida de Cristo²⁷¹.

Sin embargo, la introducción en 1917 de la figura del ángel²⁷² modificó sustancialmente la posición de la cruz que pasó a ser portada “amorosamente” entre los brazos del ser celeste. El *paso*, conservado hasta la actualidad, reflejaría la talla de un ángel que porta la Cruz a modo de lábaro triunfal o emblema de la resurrección contemplado al modo en que, según tradición piadosa, lo habría hecho Cristo al recibir de sus verdugos el madero de la Cruz. En ambos casos la Cruz aparecería como símbolo triunfal y de connotaciones redencionistas si bien, en el caso del ángel con la cruz florecida, su significado parece más que evidente²⁷³.

Las imágenes individuales

Nuestro Padre Jesús Nazareno (de la Providencia)

Efímera y puntual fue la presencia de la iconografía de Jesús camino del Calvario dentro de las procesiones murcianas durante el periodo objeto de estudio. La única imagen del Nazareno incorporada a las cofradías durante este periodo vio las calles durante la Semana Santa de 1922 integrado en el cortejo de la Cofradía del Cristo del Perdón²⁷⁴; en realidad, se trataba del primer trámite para constituir en breve periodo de tiempo la escena completa del *Encuentro en la Calle de la Amargura* de la que ya se trató. Por ello, se pidió la cesión para tales efectos de la devota imagen de Nuestro Padre Jesús de la Providencia venerada entonces en el templo del Monasterio de Santa Clara (hoy retirada del culto en la clausura)²⁷⁵. Se trataba de una imagen ejecutada por

²⁷⁰ “...La Cruz, como todos los años debe hacerse nueva, porque es de flor natural,...”. Ver a este respecto *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1911.

²⁷¹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...* (obr.cit.), pág. 502.

²⁷² VALERA SÁNCHEZ, J., *Cofradía del Resucitado...* (obr.cit.), pág. 63.

²⁷³ La constitución de esta cruz a base de una cubierta floral reverdece aquellos trabajos delicados de elementos contrahechos ejecutados en las clausuras y que tanta profusión tuvieron en las procesiones decimonónicas. Se trata, indudablemente, de un elemento claramente imbuido por la semántica de los “*paraísos artificiales*” tan del gusto decadentista; véase al respecto ECO, U., *Historia de la...* (obr.cit.), pág. 342.

²⁷⁴ ALARCÓN MARTÍNEZ, M., “Historias de <<El Nazareno>>” en *Murcia, Semana Santa*, nº9, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2006, págs. 81-84.

²⁷⁵ Imagen de popular devoción en la ciudad durante los años finales del siglo XIX como atestiguan los solemnes cultos que le fueron dedicados en ese tiempo y que, incluso, dieron pie a la edición de una *Novena a N.P. Jesús Nazareno que con el título de la Providencia, se venera por las Religiosas en el Coro viejo de la iglesia de su Real Convento de Santa Clara de esta ciudad de Murcia*: véase al respecto VILAR, J.B. y VILAR, M.J., *Mujeres, Iglesia y Secularización. El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia en el tránsito de la Ilustración al Liberalismo (1788-1874)*, Murcia, Editum, 2012, pág. 389.

Roque López e investida de los tradicionales rasgos que esta iconografía ha tenido en Murcia desde la modernidad.

Los precedentes de este tema son referidos por Reau en las escenas dramatizadas *del teatro de los Misterios* de las que fueron tomadas por los artistas; precisamente, las ilustraciones de dichas escenificaciones penitenciales constituyen los primeros indicios de dicha iconografía del Nazareno. Su plasmación en las paredes de las capillas o estaciones de los Vía Crucis daría como resultado su popularización por toda Europa²⁷⁶. Una de estas prefiguraciones, recogida en una capilla externa de la Catedral de Sevilla dio pie al desarrollo del asunto allí, tomándose como referencia a la hora de establecer el madero con la cruceta en alto.

Su interpretación en el ámbito murciano también incorpora sus propios rasgos particulares. Desde las últimas décadas del siglo XVI se fueron configurando una serie de características que eclosionaron en los primeros años de la centuria siguiente en la imagen titular de la Cofradía de Jesús Nazareno. Mientras que las principales representaciones de la Pasión acusaban una evidente supeditación a modelos granadinos o cortesanos, por ejemplo las imágenes del *Ecce Homo*, el Crucificado o la Soledad, en este caso se optó por un modelo genuino alimentado, ante todo, por el éxito cosechado por este arquetipo.

Su naturaleza viene codificada a través de la asimilación de pautas distintivas tomadas de modelos devocionales renacentistas; de hecho, la efigie supone una transformación desde una talla previa (un *Ecce Homo* parecen sugerir los vestigios encontrados en su última restauración) hasta la presente del Nazareno²⁷⁷. Otros ejemplares anteriores, el desaparecido de los franciscanos de Orihuela, ya habían condimentado el entorno; aquel Nazareno, asignado al ámbito de Jerónimo Quijano²⁷⁸, ilustra sobre un factor que acabó convirtiéndose en endémico: la búsqueda de un rostro persuasivo y, a la par, dramático. En efecto, la presentación de una mirada inquisitiva y directa proyectada sobre el fiel resume el empeño sistemático de las postreras creaciones cuya importancia restó protagonismo a las conceptualizaciones estéticas del entorno granadino²⁷⁹.

No cabe duda que el modelo que acabará haciendo fortuna aquí es el de la cofradía murciana cuya imagen quiebra su direccionalidad itinerante girando forzosamente el rostro hacia su diestra; bajando además la inquietante mirada hacia los fieles. Este recurso, acentuado por el patetismo de la faz demacrada, redundante en la sintonía empática de una imaginería ideada para

²⁷⁶ RÉAU, L., *Iconografía...* (obr.cit.), págs. 484 y 485.

²⁷⁷ CUESTA MAÑAS, J., "Catalogación de..." (obr.cit.), pág. 26.

²⁷⁸ BELMONTE DEL BAS, J. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La imaginería renacentista en la Pasión murciana" en *Murcia, Semana Santa, nº 10*, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2007, pág. 113.

²⁷⁹ Cuyas materializaciones basculan dentro de la herencia de los ejemplares de Pablo de Rojas y su estela. Ver LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudio sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008, págs. 94-99.

conmover. Dicho condicionante se presume como superior a la propia concepción cronológica del relato evangélico, más preocupado el anónimo autor por hacer tangible la sobrenaturalidad eterna de la imagen; o dicho de modo más erudito, prefiriendo la vía “*hierofánica*” de la “contemplación” (donde lo sagrado se revela) a la lectura narrativa²⁸⁰. No cabe duda de la fortuna del simulacro cuya devoción se expandió pese a la intencionada ocultación del Nazareno dentro de su capilla privativa²⁸¹.

La vigencia de este recurso también resulta sugerente al propiciar respuestas diferenciadas con arreglo a la época. Pese a la airada crítica contemporánea la controversia en torno a estos iconos revela la fuerza emotiva de su apariencia; basta recordar el iconográfico trasunto literario creado por el alicantino Gabriel Miró en su novela “*Nuestro Padre San Daniel*” para comprender la pugna entre el razonamiento artístico y el “*pathos*” consustancial a las imágenes de devoción de siglos precedentes²⁸². Así, la evocada efigie del Nazareno oriolano, ya citada, suscita el distanciamiento de la nueva mentalidad burguesa más relamida y puritana. Sin embargo, aún en este medio hostil es capaz de obrar reacciones emotivas ambivalentes: por un lado, piedad religiosa; rechazo y temor, por otro. El propio Nazareno de la cofradía de Jesús fue objeto de semejantes valoraciones decimonónicas²⁸³ pese a que, contrariamente a lo que se pensaba, nada tenía que ver su apariencia “diferenciada” con la poca pericia de su artífice; subyaciendo bajo toda esta serie de juicios y prejuicios estéticos parece estar un elemento ambiguo pero, a la par, inherente a la propia naturaleza icónica: la “unción” sagrada.

Con esta noción abstracta se construye el modelo local del Nazareno donde, además, se añaden otros componentes no tan genuinos. Es el caso de la articulación del brazo derecho para propiciar la inserción de la imagen dentro de la escenificación ritual: mediante este automatismo impartía la bendición en diferentes puntos de la carrera procesional. Sin embargo, este uso no fue



Fig. 36- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Anónimo, 1600. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia. Esta imagen constituye el referente local de esta iconografía constituyendo, por tanto, un arquetipo que con pocas variaciones será retomado por los artistas.

²⁸⁰ Aspecto consustancial a los rituales pasionarios hispánicos durante toda la modernidad. Véase el respecto del concepto de “hierofanía”: ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 14-16.

²⁸¹ Sobre la ocultación de lo sagrado y la simbología de los “órganos místicos” inquisitivos, el ojo omnipotente, durante el Barroco hispánico véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009, págs. 107-152.

²⁸² MIRÓ, G., *Nuestro Padre...* (obr.cit.), págs. 239 y 240.

²⁸³ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 193 y 194.

exclusivo de la zona sino que estaba generalizado en buena parte del país; localidades como Málaga, Priego de Córdoba o Lucena conservan aún esta naturaleza escenográfica y teatral. Al margen de las interesantes connotaciones antropológicas de tales ritos²⁸⁴, los ejemplares postreros surgidos a raíz de la referencia murciana mantuvieron tales articulaciones.

En la transición del siglo XVII al XVIII el prototipo es utilizado con frecuencia pese a la irrupción de tipos diferentes: así, el ejemplar atribuido a Nicolás de Bussy, actualmente emplazado en el coro de la capilla de Capuchinas, presenta una marcada frontalidad prescindiendo, por tanto, del giro hacia el fiel²⁸⁵. El entorno geográfico contó con cierto número de anónimos Nazarenos muchos de los cuales, a la vista de sus reproducciones, revelan una calidad estimable: es el caso del desaparecido de Cieza que, con admirable autonomía, presenta un criterio ajeno a los usos locales. Entre los conservados, quizá el de Calasparra sea uno de los más relevantes pese a tener enmascarado el rostro por una pátina espesa de humo.

Coetáneo al de las Capuchinas debe ser el asignado a Nicolás Salzillo en el templo de la Merced; éste se dispone según el prototipo de la Cofradía de Jesús contando, por ello, con el mecanismo para la articulación del brazo²⁸⁶. Se trata de una evidencia, junto a aquellas versiones de menor tamaño²⁸⁷, del extremado culto y devoción que profesó la ciudad a la talla principal de la procesión matinal de Viernes Santo.

El devenir del siglo XVIII aparece marcado por la profunda reforma religiosa impulsada en por el Obispo Luis Belluga²⁸⁸ y por la paulatina implantación de las ideas ilustradas que tanto peso van a tener para la configuración procesional. Obviamente, la aparición de un artista de la talla de Francisco Salzillo va a permitir a la iconografía del Nazareno ganar naturalismo dejándose influir por condimentos estilísticos italianizantes que le imprimen mesura y equilibrio. Como resultado de este caldo de cultivo cultural se impondrá en un discurso procesional narrativo y pedagógico que irá restando dramatismo y rigor penitencial. La configuración, la mañana de

²⁸⁴DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad andaluza” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 160-169.

²⁸⁵ Aunque conviene no perder de vista que la talla ha sido manipulada y reformada frecuentemente, habiéndose perdido su estructura interna así como cualquier indicio para esclarecer la presencia o no de articulaciones. La última de ellas recogida por LÓPEZ MARTÍNEZ, M.L., “Restauración de la imagen devocional de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Murcia” en *XXV Aniversario (1985-2010)*, Murcia, Cofradía del Amparo, 2010, págs. 154-165.

²⁸⁶ Actualmente inutilizado. Ver FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A., “Algo más que madera” en *Tertulia, nº5*, Murcia, La Familia Nazarena, 2006, pág. 45.

²⁸⁷ Las clausuras monásticas locales cuentan con magníficas tallas de este tipo entre los que caben destacar los conservados en los monasterios de las Verónicas o en el de Las Anas. Véase al respecto de esta piedad íntima de las clausuras monásticas BELDA NAVARRO, C., *Moradas de grandeza. La ciudad conventual española*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010, págs. 59, 139, 148 y 149. Al respecto de la relación afectiva, con el icono de la Pasión particularmente, se refiere un bello poema de Santa Teresa incluido en estas páginas:

“*Veis aquí mi corazón, / Yo le pongo en vuestra palma, / Mi cuerpo, mi vida y alma, / Mis entrañas y afición; / Dulce Esposo y redención / Pues vuestra me ofrecí. / ¿Qué mandáis hacer de mí?*”.

²⁸⁸ Sobre esta cuestión ver VILAR, J.B., *El Cardenal Belluga*, Granada, Comares, 2001.

Viernes Santo, de un cortejo artístico afectará directamente a la figura del Nazareno desplazándose progresivamente el centro de gravedad hacia el carácter artístico de los “pasos” salzillescos. Como sucede en buena parte del país, allí donde triunfan las ideas ilustradas, se irá restando teatralidad a las procesiones²⁸⁹.

Buena muestra de esta injerencia se percibe en el tema del Nazareno; su alteración, interpretada frecuentemente según una casuística estética, se revela como una operación profunda más allá de las meras conjeturas academicistas. Por tanto, su iconografía permite desentrañar la progresiva transición iniciada a partir del último tercio del siglo, aquella suerte de purga intelectual frente a actitudes y creencias que, según el criterio racionalista, atentaban contra el auténtico sentido de la religión²⁹⁰. Las modificaciones sobre la efigie se centran en anular sus engranajes internos a fin de invalidar el automatismo con que operaba la bendición²⁹¹. Sin embargo, su carisma devocional permaneció intacto debido a su carácter taumatúrgico. Este “prestigio” se revela, además, en la serie de efigies que se representan a lo largo del siglo tomándola como referente.

Francisco Salzillo ejecutó piezas variadas del tema en las que se vislumbra su personalidad al dotarlas de rotundo carácter escultórico y de un temperamento vigoroso. En estas representaciones persisten rasgos del icono tradicional constituyendo el rostro violentamente girado una de las pautas más repetidas. Pese a este dramatismo el imaginero va a aportar cierto equilibrio psicológico patente en el vigoroso ejemplar de Huércal-Overa, 1749²⁹². Pese a haberse insistido en la referencia formal del icono-modelo, la pieza remitida a la localidad almeriense presenta notorias diferencias, así como un carácter formal definido dentro de unas pautas de mayor clasicismo: donde sobresale la anatomización del maniquí interno, rasgo poco habitual en las imágenes de vestir de la zona. Si que presentaba una mayor adhesión al prototipo de la cofradía de Jesús de Murcia la efigie destinada a Alcantarilla de la que Sánchez Moreno afirma ser “*casi copia de él*”²⁹³.

El dramatismo del que este ejemplar hace gala, en palabras del propio autor, desdice del de Lorquí que se ajusta, al menos en el modelado del rostro, a parámetros distintos. Pese a ello el trasfondo de su encargo revela el innegable interés en reproducir el tipo procesional tradicional,

²⁸⁹ Sobre la situación de las cofradías y la problemática de la procesión en el periodo de la Ilustración ver RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2006.

²⁹⁰ CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, (vol. I), Madrid, Galaxia Gutenberg, 1995, págs. 31 y 32.

²⁹¹ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según...* (obr.cit.), p. 10.

²⁹² GÓMEZ ORTÍN, F.J., *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*, Murcia, Editorial Espigas, 2007, págs. 25 y 26.

²⁹³ SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de...* (obr.cit.), pág. 129.

al menos en su parte esencial; es decir, en su configuración ritual y escénica. Este rasgo se ajustaba perfectamente a la escenografía del “*desenclavamiento*” que desde tiempo atrás presidía la celebración de la Semana Santa en este enclave rural²⁹⁴. La apariencia de esta talla está definida por un rotundo trabajo en la testa cuya expresividad revela la madurez artística de Salzillo: el evidente paralelismo con las efigies del Amarrado jumillano y el popular San Blas de Murcia²⁹⁵ indican una probable cronología que se situaría en las décadas de los 50 y 60 de aquella centuria.

Pero para este caso interesa especialmente el caso del escultor Roque López cuya autoría remite al Nazareno de la Providencia rescatado de la clausura para las procesiones murcianas de comienzos del siglo XX. Su labor al respecto supone un último eslabón en el desarrollo tipológico de esta iconografía en el ámbito murciano; en efecto, el discípulo de Salzillo va a tener ocasión de ejecutar un buen número de estas imágenes en las que se va haciendo patente el cambio de gusto experimentado en los años finales del XVIII²⁹⁶.

Quizá el más significativo de ellos sea el conocido como Nazareno del “*Bailío Avelaneda*”, 1797, donde se retoman las cuestiones ya habituales en la tipología. Frente a los aspectos tomados por Salzillo, aquel dulce naturalismo de las efigies de Huércal-Overa y Lorquí, las efigies del discípulo se presentan absortas, mímicas, en un vacío ocasionalmente cubierto por la mirada devota. La frontalidad de estas tallas se remarca en un excesivamente contorsionado giro de cintura que rompe, nuevamente aquel carácter itinerante. Prescindir de la naturalidad evidenciando la artificiosidad del modelo, resulta un ejercicio meditado en torno a la reserva cultural en capillas cuyo cierre perimetral propiciaría una comunicación directa y cercana; un ejercicio de percepción visual sumamente sugestivo.

Semejantes pautas seguiría el ejemplar destinado, esta vez, a Espinardo. La “*memoria de hechuras*” ratifica este paralelismo al observar que debía ser “*de la misma especie*”. Además, utiliza un rasgo que hubo de ser análogo a los anteriores pues se ajustó su enlizado “*sin cordones*”²⁹⁷, es decir, en una tendencia restrictiva de postizos que se acentuaría con el tiempo. Este detalle demuestra como estas superficies encoladas admitían la posibilidad de ser recubiertas por túnicas tejidas, de forma que los elementos fijos no dificultaran esta tarea. Esta constatación avala las consecuencias prácticas de la ilustración que, inequívocamente, apeló a la

²⁹⁴ GARCÍA MARCO, F. y MARCO GOMARIZ, E.J., “Santo Desenclavamiento” en *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007, págs. 26-28.

²⁹⁵ Aspectos que puso de relieve en un primer estudio CUESTA MAÑAS, J., “Los salzillos de Lorquí” en *Semana Santa de Lorquí...* (obr.cit.), págs. 30-36.

²⁹⁶ A este particular tema en la obra del discípulo de Salzillo se dedicó un apartado específico dentro del estudio de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Memoria de...” (obr.cit.), págs. 128-133.

²⁹⁷ *Ibidem*, pág. 22.

desaparición de los automatismos así como las cabelleras de pelo natural quedando las tallas supeditadas a planteamientos estrictamente plásticos. Una variante icónica que, pese a ello, evidencia la deriva artística hacia estereotipos y fórmulas manidas que evidencian el carácter transitorio del periodo.

Sin embargo, la versión utilizada por la Cofradía del Perdón en 1922 revela el carácter heterogéneo de la labor artística del discípulo de Salzillo que se mostró sumamente ecléctico en cuanto a la elección de tipos y a las soluciones formales adoptadas. De hecho, el Nazareno de la Providencia presenta los rasgos técnicos del prototipo de la Cofradía de Jesús: maniquí vestido, cabellera natural, utilización de postizos tales como la corona de espinas. Pese a ello tampoco cae en la repetición sistemática, hecho novedoso dada la proclive ascendencia lateral de los ejemplares de Alatoz y del Bailío. La ausencia del giro propicia un carácter más frontal de la imagen, cuya mansedumbre queda de relieve en un rostro sereno de gran clasicismo; alejado también del ejemplar conservado en Lorca con el que, de hecho, podría haber mostrado mayores similitudes.

Esta suavidad del modelado de la cabeza, ese naturalismo reposado y amable, entronca con no pocos de los valores decimonónicos lo que, a buen seguro, actuaría favorablemente a la hora de decantarse por esta versión para la procesión de Lunes Santo. De hecho se prefirió ésta a la versión del Bailío que, paradójicamente, acabó años después formando parte del paso del *Encuentro en la Calle de la Amargura*: señal inequívoca de las preferencias estéticas de los promotores de la cofradía.

El Cristo de la Humillación

Esta talla de Cristo caído bajo el peso de la cruz tuvo una efímera existencia en las procesiones de Semana Santa murcianas. Realizada en el año 1927 por el “tandem” artístico constituido por Clemente Cantos y Antonio Garrigós constituyó el único intento revolucionario para renovar y otorgar un carácter innovador a la imaginería local. En cierta manera, por aspectos formales y otros, de índole puramente popular y estética, puede establecerse cierta conexión con lo acaecido, en fechas más recientes, en la ciudad de Málaga con el grupo de la Glorificación de la Soledad del escultor Juan de Ávalos. No en vano, la agresividad y la tortura propuesta por Cantos y Garrigós en la figura del nazareno caído poco o nada tienen que ver con los supuestos estéticos de Capuz o Benlliure, sino más bien con un espíritu más personal derivado directamente del expresionismo alemán y del sufrimiento filosófico de Schopenhauer.

Iconográficamente la imagen del Cristo de la Humillación viene a representar el interesante tema apócrifo de las caídas de Cristo camino del Calvario. Este tema, inspirado en la literatura

mística carmelita, y en concreto con la historia del famoso Cristo de San Juan de la Cruz, tuvo durante el Barroco una importante dimensión cultural. Algunas de las más interesantes obras de este periodo, como el Cristo de las Penas del antiguo convento carmelita de Sevilla o el Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de San Isidoro vienen a reunir los caracteres de dichas piezas en las que el elemento devocional juega un papel determinante.

No menos interesantes son las piezas derivadas de la actividad de otros escultores foráneos en los que, nuevamente, se repiten las particularidades anteriores. La intensidad expresada por José de Mora y el núcleo artístico granadino en los ejemplares ejecutados para Úbeda y Baeza merecen ocupar un puesto de honor en la nómina de realizaciones sobre el tema de Jesús Caído; estos modelos, reproducidos por buena parte de la geografía andaluza, suponen el modelo seguido por otros



Fig. 37- *Jesús Caído* (modelo). José de Mora, s. XVII. Monasterio carmelita de Úbeda.

artífices secundarios del ámbito malagueño e, incluso, en las realizaciones contemporáneas de Navas Parejo²⁹⁸. Abundando en tales representaciones conviene añadir, además, los ejemplares dieciochescos pertenecientes a la herencia genovesa en Cádiz; así, la pequeña representación atribuida a Francesco Galleano, e insertada en la serie representativa de los misterios del Rosario, ofrece unas pautas que con diversa fortuna se reprodujeron en aquella ciudad²⁹⁹.

Es curioso que en estas tallas, a diferencia de los grandes grupos procesionales, la figura de Cristo se mantiene en solitario, ocasionalmente acompañado de Simón de Cirene; la gestualidad suele ser el detonante piadoso de estas imágenes cargadas de una fuerte personalidad parlante. Ello emana de la propia vinculación carmelita al discurso poético-místico de San Juan de la Cruz por ser dicha orden la precursora de este tipo de imágenes. Los últimos ejemplares gaditanos suponen una introspección en el arte del siglo XVIII, cuyo desarrollo en imaginería se encuentra particularmente unido a la estela salzillesca.

La Caída de Salzillo muestra una vertiente distinta, de fuerte teatralidad, presumiblemente unida a la realidad de los *misterios* italianos dado el gusto por la compleja y dinámica escenografía. Se trata, en suma, de un conjunto de fuerte intensidad dramática que, pese a todo, no generó más secuelas que las ejecutadas por Sánchez Tapia con destino a las procesiones

²⁹⁸ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes...* (obr.cit.), págs. 105-110.

²⁹⁹ SÁNCHEZ PEÑA, J.M., *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*, Cádiz, edición del autor, 2006, pág. 242.

madrileñas; réplicas hoy incorporadas a las celebraciones penitenciales de Ávila cuna, paradójicamente, del referido Juan de la Cruz.

Curiosamente, el Cristo de la Humillación murciano de 1927 plantea una curiosa síntesis; Jesús está en solitario, hundido bajo el peso de la Cruz, pero en lugar de clavar su mirada en el fiel, lanza con increíble furia un grito desgarrador a la par que eleva los ojos, con más rabia que súplica, al cielo. Mediante este recurso, Cantos y Garrigós consiguen hacer de una talla solitaria no un elemento de devoción, sino un monumento a la rebeldía y al sufrimiento, por cuanto el delirio existencial de la mirada no encuentra contestación alguna; de este modo se hace patente la fidelidad al pensamiento existencialista, desolado, de Schopenhauer.

Conviene destacar el prematuro logro de este dúo artístico capaz de generar una obra revolucionaria dentro del campo de la imaginería tradicional; máxime si se compara su temprana fecha de ejecución con las magistrales realizaciones contemporáneas denominadas *El Descendimiento*, Capuz (1930)³⁰⁰ *Redención*, Benlliure (1931)³⁰¹. No hay duda de que el sentido de modernidad que éstas pregonan ya figura en el Caído murciano cuyas coordenadas estéticas, desde luego, son análogas. Pese a todo, la presencia aislada de la imagen jugo, quizá, en contra de su aceptación al mostrar la descarnada presencia de Cristo de forma aislada, rotunda. Al imbuirse las otras creaciones en el ámbito de cuajados grupos, se generaron sendos conjuntos escultóricos, concebidos al modo de relieves, propiciando una estima plástica antagónica.

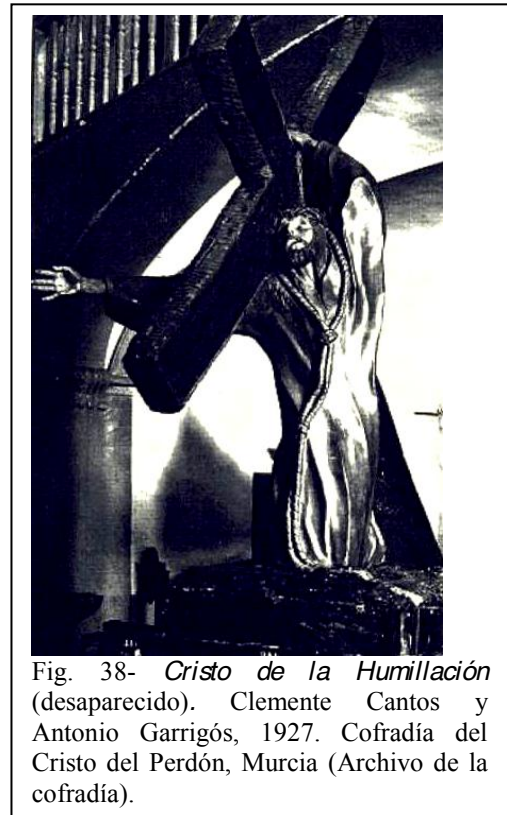


Fig. 38- *Cristo de la Humillación* (desaparecido). Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia (Archivo de la cofradía).

Además, el ejemplar de Cantos y Garrigós quedaba sentenciado a las inevitables comparativas con las amables realizaciones salzillescas y las edulcoradas, casi relamidas, versiones de los autores de la época. Dadas estas particularidades, la obra quedó sentenciada siendo apartada de la procesión y remitida a un destino remoto³⁰².

San Juan

³⁰⁰ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José Capuz...* (obr.cit.), págs. 47-59.

³⁰¹ AA.VV., *Museo de Semana Santa*, Zamora, Junta Pro Semana Santa, 2003, pág. 50.

³⁰² Sobre las particularidades de esta obra véase CAMPILLO GARRIGÓS, R., "La obra religiosa en el escultor Antonio Garrigós (Murcia 1886-Madrid 1966)" en *Ars sacra*, nº13, 2000, págs. 81-87.

La única iconografía que se repite en la imaginería procesional del periodo de “La Restauración” es la del apóstol San Juan que aparece en solitario en dos ocasiones; la primera de ellas en 1904, para sustituir a otra talla de idéntica advocación realizada por Santiago Baglietto para la Cofradía de la Sangre, y la segunda para completar el discurso de la Resurrección en el año 1912. Ambas son obra de artistas valencianos que, de esta manera enriquecieron, con su particular visión, el tema de San Juan que, de este modo, se alejaba de las repeticiones indecorosas del célebre icono de Francisco Salzillo. Ciertamente no fueron las dos únicas ocasiones en las que el apóstol amado se acercó a la Semana Santa de Murcia durante este periodo ya que, al menos, otras cuatro interpretaciones más llenan este panorama; a saber, las incluidas en los *misterios* del Lavatorio, el Encuentro en la Calle de la Amargura, el Calvario y la Aparición a los Apóstoles. Todos ellos fueron realizados de nueva factura excepto el que acompaña al Cristo del Perdón que fue reutilizado; según la tradición fue el primer San Juan que realizó Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno hasta que se sustituyó por el actual. No obstante, al ser enlienzado por Sánchez Tapia y embutido en un “nuevo” conjunto en cierta manera se lo dotó de una “vida” nueva.

No obstante en este apartado se tratará únicamente sobre los dos que salen en procesión en solitario puesto que los demás forman parte de un contexto sin el cual pierden parte de su significación y significado. El realizado por Dorado en 1904, excepto en lo concerniente a sus rasgos de modelado y disposición no varía para nada de la clásica representación del apóstol. No sucede lo mismo con el realizado por Venancio Marco en 1912 que cambia los colores representativos de la iconografía del evangelista, túnica verde y manto rojo, por la túnica blanca, en posible alusión a su pureza y castidad, puesta de relieve, además, en la mañana del Domingo de Resurrección. Este hecho, lejos de resultar anecdótico, ha de mostrarse como significativo pues al alterar los colores iconográficos de San Juan dentro de la retórica de la escenificación pasional y redentora de Cristo se rompía con el tradicional recurso que la *Calocagacía* platónica establecía para el reconocimiento iconográfico entre el pueblo de las distintas imágenes sagradas³⁰³.

Al margen de este hecho, de interés para la identificación visual de los iconos, la figura de San Juan se halla a su vez sujeta a los convencionalismos salzillescos mientras convive con las innovaciones historicistas de los artistas valencianos. No obstante, el patrón tradicional comienza a estar superado definitivamente cuando en 1905 Juan Dorado talla su San Juan, para la Cofradía de la Sangre, en el que marca unas pautas formales que aíslan a San Juan del discurso

³⁰³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 94-96.

cronológico (algo que no había hecho Baglietto en la imagen homónima sustituida). El joven apóstol está dispuesto atemporalmente; no está como el de la Cofradía de Jesús indicando y participando en el Camino del Calvario, sino que aparece como testigo de todo. Perfectamente podría estar presente en el Lavatorio, en el Calvario, o en la Resurrección; su serenidad parece estar al margen de los recursos tradicionales piadosos, enmarcándole cierta autoridad como testigo.

Algo similar ocurre con el de Venancio Marco (1912) con la salvedad de que introduce dos elementos novedosos; el evangelio y el tetramorfo del águila. Esto sitúa ciertamente a San Juan fuera del periodo coetáneo a la Pasión; mientras la presencia del águila puede entenderse como un recurso secundario y meramente simbólico el hecho de estar escribiendo el evangelio lo sitúa como testigo y narrador, pero no ya como protagonista contextual del hecho en sí.

La fortuna que ha seguido a ambos iconos a lo largo de su historia ha ayudado a su conservación hasta la actualidad. De las restantes imágenes de San Juan que han sido ejecutadas durante el siglo XX tan sólo las efectuadas por González Moreno en 1952 (Cofradía del Santo Sepulcro) y por Cuenca Santo en 2013 (Cofradía de la Caridad) precisan de mención artística; los restantes, casi todos ellos realizados para las nuevas cofradías resultan toscos y poco afortunados, incurriendo en más de un caso en incorrecciones iconográficas, desafortunadas desproporciones y escasa originalidad compositiva.

La Soledad

Iconografía pasional e hispana por antonomasia, la imagen de la Soledad no sufrió ninguna innovación de relevancia durante el periodo estudiado de “la Restauración”. Tan sólo en 1897 se introdujo, con la nueva procesión del Cristo del Perdón, una talla de vestir, al parecer dieciochesca, y de autor desconocido que fue empleada en las procesiones hasta su destrucción en la Guerra Civil española.

La identificación de esta talla dentro de la antigua Iglesia de San Antolín puede resultar comprometida por la existencia de varias

imágenes que se adaptarían sin problemas a la iconografía de la Soledad, a pesar de que no todas recibían la misma advocación. Fuentes y Ponte relataba la existencia de la talla de vestir de la Soledad en el testero derecho del vestíbulo de entrada a la iglesia. En el interior de la misma encontraríamos una imagen de Nuestra Señora de los Dolores que, paradójicamente, respondía al modelo de la iconografía analizada y que estaría situada sobre un vistoso *trono* procesional

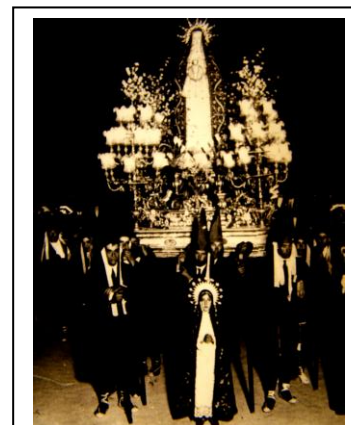


Fig. 39- *Soledad* (desaparecida). Anónimo, s. XVIII ¿?. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia (Archivo de la cofradía).

dentro de su camarín. Igualmente se hallaría en la mencionada parroquia una talla de Nuestra Señora del Mayor Dolor, pero que no podría ser la usada al ser sólo un busto³⁰⁴. Por lo tanto, está claro que la talla que adoptaría la nueva Cofradía del Perdón para la procesión de Lunes Santo sería una de las dos primeras. Díaz Cassou, en su tantas veces mencionada *Pasionaria Murciana* indica que *la imagen es muy antigua. Estaba desde que se reconstruyó San Antolín durante el siglo XVIII, en la última capilla de la nave, próxima al crucero del Evangelio*³⁰⁵.

Con tales indicaciones parece evidenciarse que la imagen elegida para el cortejo fue la de Nuestra Señora de los Dolores que aún conservaba los rasgos típicos en vestimenta de la Soledad hispánica, por lo cual se le tomaría dicha advocación en contraposición a las habituales imágenes de la *Dolorosa* de corte salzillesco. Hasta tal punto estaba clara su advocación, a pesar de su indumentaria, que era la imagen a la que se consagraba anualmente el *novenario de Dolores* en los días previos a su festividad³⁰⁶.

En cuanto a la iconografía de la Soledad esta reflejaría el típico modelo impuesto desde la Corte de Felipe II durante el siglo XVI, por el cual todas las imágenes alusivas al dolor de María durante la Pasión de su Hijo debían vestir al modo y manera en que lo hacían las viudas castellanas del momento. Este hecho vino determinado por la circunstancia del encargo al escultor Gaspar de Becerra por parte de Isabel de



Fig. 40- *Soledad*. Convento de los Mínimos, Madrid. El modelo de Gaspar Becerra para la reina Isabel de Valois se convirtió en el prototipo secundado dentro de todos los territorios de la Monarquía Hispánica (Sevilla, Colección G. Lanzafame).

Valois de una réplica en talla de madera de una pintura que la reina se había traído desde su Francia natal y a la que profesaba gran devoción. Una vez realizada la imagen fue encomendada su vestimenta a la Condesa Viuda de Ureña que fue la que tuvo la fortuna de interpretar el vestuario de la imagen al modo en que ella vestía, dado que estaba de luto (*“sería bien se pudiese vestir como viuda de la manera que yo ando”*). La innovación fue acogida muy favorablemente en la Corte y su modelo comenzó a difundirse rápidamente. No obstante, el hecho definitivo de su implantación y arraigo en todo el mundo hispano (incluidos los territorios europeos y americanos) fue la promulgación de una Real Pragmática dada en Madrid a 20 de

³⁰⁴ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte segunda, págs. 5-7.

³⁰⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 273 y 274.

³⁰⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana...* (obr.cit.), Parte segunda, pág. 7.

Marzo de 1565 imponiendo su uso y manera en todos estos territorios con lo que la tipología quedaría plenamente establecida y regulada³⁰⁷.

Este modelo, de indudable repercusión iconográfica, sigue vigente hasta la actualidad con las ligeras modificaciones de gusto estético que han ido imponiendo las distintas épocas; por ejemplo, la licencia de incorporar al austero vestuario enlutado bordados en metales preciosos o la de recrear el verdugillo hasta abarcar la superficie total de la saya. Sólo la irrupción del *manto de misericordia* en las imágenes de dolor sevillanas a partir de comienzos del XIX y la configuración del modelo de Francisco Salzillo con la famosa Dolorosa de la Cofradía de Jesús (1755) acabaron variando el panorama. Y en lo que este particular se refiere al caso de Murcia lo interesante y peculiar es la distinción que se creó a partir del XVIII entre las imágenes de la Soledad y la Dolorosa derivada de su indumentaria aunque se conocen casos en que la primitiva iconografía de la Soledad sigue llevando la advocación de Virgen de los Dolores³⁰⁸.

La referida talla de la procesión de Lunes Santo fue destruida, como ya se indicó, durante la Guerra Civil por lo que en la actualidad procesiona una réplica de gran calidad obra del imaginero José Sánchez Lozano y realizada en el año 1943.

La Virgen Gloriosa

De este icono sagrado de María Santísima, que aparece por vez primera en las procesiones de la Semana Santa de Murcia en el año 1911 desfilando hasta 1931, se desconoce su autor y su procedencia. No en vano, esta talla de vestir resulta todo un enigma; la Cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes de la iglesia perteneciente al antiguo convento mercedario, en el que compartía sede con la cofradía del Resucitado, celebraba hasta la última década del siglo XIX una ceremonia de la Resurrección de Cristo. En concreto, realizaban como cierre del Triduo Sacro, en la madrugada del Domingo de Resurrección, una procesión claustral con una imagen de la Virgen por el interior de la Iglesia de la Merced.

Dicha talla, de la que se desconocen más referencias documentales podría ser, incluso, la misma titular de la cofradía, una imagen de Gloria de cierta devoción que salió en procesión por su feligresía durante el mes de Septiembre hasta la Guerra Civil. Es por ello que la imagen utilizada en este acto *pascual*³⁰⁹ no fuera, precisamente, la que años más tarde utilizaría la Cofradía del Resucitado. Además, y por lo que se puede intuir por las fotografías conocidas, la

³⁰⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), pág. 44.

³⁰⁸ Es el caso de la localidad murciana de Totana y el de la referida imagen de la Cofradía del perdón hasta que se le devuelve su advocación a su iconografía en 1897, motivada por su salida en procesión con la Cofradía del Perdón.

³⁰⁹ Dicha imagen procesionaria por el interior del templo de la Merced hasta que esta costumbre fuera trasladada a la tarde-noche de Viernes Santo, y fuera sustituida por una imagen de la Soledad. Ver *Diario de Murcia*, miércoles 6 de abril de 1887.

talla parecía haber sido ejecutada con anterioridad a la constitución de la nueva cofradía con toda seguridad, tratándose probablemente de una imagen que recogiera en el formato de vestir la iconografía de la Inmaculada Concepción.

El hecho de que el erudito Fuentes y Ponte no sitúe ninguna imagen de similares ni parecidas características en el templo de la Merced ni en sus aposentos interiores conduce a pensar que, quizá, la talla fuera propiedad de algún particular, o acaso de la clausura de algún convento femenino, siendo cedida para la procesión a partir del año 1911. A pesar de que en algún momento se la llegó a relacionar con la estela de Salzillo, algo bastante habitual en el siglo XIX con las imágenes de cierta calidad, lo cierto es que no conviene aventurarse a proponer tales hipótesis dado que las únicas referencias documentales que se conocen son fotografías de mayor o menor calidad. Lo indudable es que se trataba de una interesante imagen desde el punto de vista iconográfico en Murcia ya que no era usual la existencia de imágenes que representasen la Inmaculada Concepción de María en la tipología de vestir, ya que para dicho modelo se prefería el reproducir el conocidísimo modelo realizado por Francisco Salzillo como titular de la antiquísima Archicofradía Concepcionista de Murcia³¹⁰. Además, la peculiaridad de su exorno, recogiendo el manto en los brazos y la mirada baja podría situarla en la estela de algunas imágenes de la Concepción de María realizadas como remate de algún retablo.

No en vano, si se salvaran las diferencias correspondientes a la indumentaria, el modelo iconográfico más cercano a la talla que presidió durante esta etapa mercedaria la procesión del Resucitado es el de la magnífica Inmaculada Concepción que se venera en la murciana iglesia conventual de Santa Clara. Al igual que ésta, presenta la mirada baja, rasgo característico que no suele presentar la tipología murciana ya que se situaba como remate del antiguo retablo de la Iglesia del Convento de Santa Isabel, de donde pasó durante la desamortización hasta su emplazamiento actual³¹¹. De la misma manera, la Virgen oprime sus manos contra el pecho, quedando el manto sujeto sobre el brazo derecho, mientras por el otro lado en vaporosa propuesta se eleva como suspendido por el aire. La problemática de la atribución de esta imagen, unas veces considerada de Salzillo y otras del francés Antonio Dupard, recae también, por lo tanto, sobre el prototipo vestidero de la Cofradía del Resucitado que, paradójicamente, también inclina el rostro hacia su lado derecho como la imagen de Santa Clara.

³¹⁰ Imagen desaparecida en 1931 pero reproducida en infinidad de modelos y sustituida por una réplica de bastante acertada calidad realizada por el imaginero José Sánchez Lozano.

³¹¹ No en vano, parte de la comunidad disuelta de “*Las Isabelas*” decidió unirse al convento de Santa Clara, pasando por ello parte de sus bienes artísticos al referido monasterio. Ver CANDEL CRESPO, F., *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora*, Murcia, F. Candel, 1981, pág.46.

Un modelo muy similar al de la imagen de la Virgen Gloriosa (Concepcionista) de la procesión del Resucitado lo encontraríamos en el lejano convento conquense de “Las Petras” en el cual, presidiendo el altar mayor de su iglesia se venera una talla concepcionista de vestir que, además, tiene la peculiaridad de contar con el cabello postizo. Tanto la posición del manto, sus manos oprimidas contra el pecho, el giro de la cabeza y, por descontado, los colores característicos de su advocación contienen el mismo modelo que el de la imagen murciana.

Al restituirse en 1948 la procesión del Resucitado tras la Guerra Civil española la cofradía encargó una réplica fiel al escultor Sánchez Lozano, quien tomó todas las características morfológicas de su referente desaparecido.

CAPÍTULO TERCERO

DE LAS TARIMAS AL TRONO PROCESIONAL; CAMBIO SEMÁNTICO Y MORFOLÓGICO. LA PERCEPCIÓN DEL MODELO LOCAL

PREÁMBULO

Los precedentes históricos

Resulta incuestionable que el conocimiento sobre el uso de las *andas* procesionales durante la Edad Moderna (XVI, XVII y XVIII) pertenecientes a las diversas devociones locales es aún parcial. Esta certeza se acentúa respecto de aquellas destinadas al culto penitencial. Ha de valorarse, en contra de la percepción contemporánea, que hasta la Desamortización de Mendizábal, 1836-37, las cofradías gremiales, así como las dedicadas al culto sacramental y letífico (de las Glorias de María), fueron las más relevantes; por ello, éstas sostuvieron aquellas empresas destinadas a adquirir el más sofisticado ajuar procesional. Dentro de este apartado, la compra de *andas* constituyó un capítulo predilecto junto a las notorias labores de orfebrería y bordado. Así, las más representativas imágenes contaron con distinguidos ejemplares que, por su espectacularidad, calidad y magnificencia, fueron denominados tempranamente como “*tronos*”.

Esta nomenclatura desemejante ofrece inequívocos ascendentes sacramentales; no hay que olvidar que la costosa construcción de *andas* constituye una confrontación de la realidad icónica con el culto y la liturgia propiamente eucarística. Por ello, la evolución estilística de tales piezas camina trabada a la mimesis sacramental, en un discurso arrogado al esplendor del culto al Corpus Christi.

El profesor Pérez Sánchez señala, en relación a la evolución de la “*carroza*” sacramental de la Santa Iglesia Catedral, la pronta adquisición de “*unas andas de madera doradas [acompañadas por] un rico ornamento de brocado azul*” en 1461. Más tarde, dicho trabajo sería completado mediante la incorporación de elementos de plata; de este modo, se encarga en 1678 al platero toledano Antonio Pérez Montalto una magnífica custodia labrada en este metal al objeto de realzar la procesión más significativa de cuantas organizaba el Cabildo de dicho templo murciano¹.

¹ Para más información al respecto ver PÉREZ SÁNCHEZ, M., “La Custodia de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2002, págs. 346-357.

La consideración de este tipo de obras como auténtico “*trono de Dios*”, aludiendo a concomitancias de índole apocalíptica y veterotestamentaria², conduce a su proyección sobre aquellos pedestales destinados al culto icónico. La alusión a la Virgen como “*primer Sagrario de Cristo en la Tierra*” otorga un pertinente matiz eucarístico a su puesta en escena; las cofradías letíficas se acogen, además, a la posibilidad de dotar sus imágenes de *andas* procesionales que evoquen esta relevancia. Se puede apreciar como aquellas tallas de indudable devoción, las del Rosario y la Arrixaca, contaron pronto con ejemplares de madera dorada que se sustituyeron, más tarde, por otros de mayor suntuosidad³. La magnificencia de estas construcciones, acentuada por el concurso de artífices de primera línea, se subraya con la disposición de templetes; auténticas arquitecturas itinerantes para el ritual efímero. Naturalmente, se subraya en dicha tendencia una natural predisposición a reproducir los usos arquetípicos destinado al Santísimo⁴.

Se subraya en esta analogía la representación pública de la majestad señalada tanto en el particular protocolo eucarístico como en el propio de las imágenes marianas. De ahí que, ya en el XVII, se reproduzca la denominación de “*trono*” para aquellas superficies más elaboradas y ornamentadas⁵. Conviene traer a colación, en este sentido, la oportuna conexión con aquellos aparatos destinados al “*teatro de grandezas*” de la monarquía⁶, así como a su representación escénica en ceremonias y otras pompas cívicas. Existe, en suma, un lenguaje específico para la manifestación pública del poder, ya sea de índole eclesiástica o mundana⁷.

Frente a la opulencia de las manifestaciones de tiempo litúrgico pascual y ordinario, las manifestaciones específicas de la Semana Santa transitan latentes en espera de un periodo

² AA.VV., *La Biblia*, Barcelona, Herder, 1975; en lo referido a las instrucciones para la construcción del “*arca de la Alianza*” véanse págs. 73 y 74; en lo que refiere a la visión de la “*Jerusalén celestial*” de San Juan así como el “*trono de Dios y del Cordero*” véase la pág. 1.276.

³ Ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº17, Murcia, Universidad, 2006, págs. 35 y 36.

⁴ Esta es una tipología común en muchos puntos de España siendo uno de los puntos más señalados Toledo, en donde el culto a la patrona de la ciudad la Virgen del Sagrario, precisamente, generó la emulación por parte de las demás tallas gloriosas de la ciudad. Otro caso interesante, y que muestra la más evidente relación entre el culto Eucarístico y el Mariano es el de las tallas andaluzas (de Cristo y de la Virgen) que salen en procesión bajo un elemento sacramental como el palio.

⁵ Parece digno mencionar como ya en la fecha de 1644 la devota imagen de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo contaba con *dos pares de andas...unas doradas y otras de plata*, con lo cual queda constatada la presencia de ambos materiales suntuosos en las procesiones “gloriosas” de Murcia. Véase AGÜERA ROS, J.C., *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 43.

⁶ Sobre el particular “*efímero de estado*” hispánico, así como su traslación a la esfera eclesiástica durante el siglo XVII, véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 161-185.

⁷ Conviene recordar a modo de ejemplo las elocuentes láminas a la aguada en las que Carlo Broschi, Farinelli, reproduce aquellas embarcaciones para las “*Fiestas Reales*” de la Corte de Fernando VI (1758) en ARACIL, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 344 y 345; igualmente, resultan muy ilustrativas las representaciones que Canaletto ofreció del “*Bucintoro*”, un modelo paralelo de representación del poder, cívico en este caso, inserto en las fiestas venecianas del día de la Ascensión, en MORÁN TURINA, M., *Canaletto*, Milán, Rizzoli/Skira-Corriere della Sera, 2003, págs. 140 y 141.

oportuno para su desarrollo; así, las “*tarimas*” suponen el soporte arcaico de un tipo que aún habrá de esperar para su renovación. Las referencias que, ya a finales de siglo, van apareciendo en torno a este modelo ilustran sobre una realidad social subsumida al amparo de los no muy pujantes gremio locales.

El caso paradigmático de Nicolás de Bussy evidencia tal disparidad; mientras para la Archicofradía del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo traza y dirige un suntuoso *trono-templete* en plata⁸, de los ejemplares realizados para los nuevos conjuntos pasionales de la Preciosísima Sangre apenas perdura la referencia a “*las hechuras y paso de Santísimo Ecce Homo*”. En el contrato de la Cofradía de los Santos Pasos, establecida en el extinto convento de San Diego, se recoge la presencia de diversos ángeles niños portadores de atributos de la Pasión sin revelar si constituía el exorno de estructura procesional alguna⁹.

En estos casos, más que una diferencia semántica lo relevante es la disparidad formal; por un lado, necesaria apariencia suntuosa con una factura elaborada, por otro, sencillez implícita en la superficialidad de las alusiones del contrato. Dicha desigualdad perdura en las décadas posteriores; el propio Francisco Salzillo ejecuta las “*andas*” del paso de la Oración en el Huerto de 1752 sin que se detalle la relevancia de las mismas¹⁰. Se trata, en suma, de un elemento dotado de un sentido meramente funcional.

Pese a esta palpable discreción debe matizarse el carácter genuino que afecta a tales composiciones con respecto a épocas anteriores; bajo la sencillez de líneas y recursos subyace la estética específica de cada periodo aportando matices singulares a cada una de ellas. Ello se dilucida en el campo específico de las “*peanas*” donde se impone una línea estética bien definida; el modelo dieciochesco presenta un tipo estructural de curvado perfil con superficies de escaso grosor, a menudo imitando jaspes, delimitadas por delgadas molduras doradas.

⁸ Sobre las particularidades de este encargo a Nicolás de Bussy véase INIESTA MAGÁN, J. y BELDA NAVARRO, C., *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2006; dentro del mismo se especifican las primeras referencias documentales a las imágenes de los *pasos* de las cofradías de la Sangre y del Prendimiento: págs. 27 y 28.

⁹ SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C., “La etapa murciana de Nicolás de Bussy” en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, 2006. En este último artículo refiere, págs. 111 y 112, una cita correspondiente a MONTOJO MONTOJO, V. que ilustra los pormenores del encargo de la referida Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Santos Pasos, así como la referencia a algunos pormenores de los encargos de la Cofradía de la Preciosísima Sangre.

¹⁰ Véase al efecto BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 161, quien indica como “...*la nube, las varas y las andas, /importaron la cantidad de/ cuatrocientos reales*” frente a los “*7750 reales*” de “*la túnica de terciopelo para Cristo*”. Esta disparidad ilustra a la perfección la sencillez compositiva que debieron ofrecer aquellas “*andas*” destinadas a la obra de Salzillo.

Esta variante, frecuente tanto en la obra salzillesca como en la de otros autores contemporáneos¹¹, parece perpetuar una corriente genérica al gusto del momento. De este modo, las superficies de estos pedestales itinerantes simulan estucos marmóreos propios del clasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII. Su morfología ha de ser puntualmente enlazada con las labores retabísticas donde *andas-peanas* constituyen un elemento accesorio dentro de sus gigantescas maquinarias; un sustento o peldaño para sustentar las efigies. Tal binomio evidencia la simultánea concepción de la pieza que se inserta, de este modo, en los ámbitos dispares de lo sacro y lo profano; elemento que consagra el espacio público y genera, a la par, una esfera trascendente para la imagen.

Con estas particularidades se presenta la catedralicia Virgen del Socorro cuya peana reviste un carácter procesional al estar provista de las aberturas precisas para introducir las varas. Se trata de una usanza eminentemente práctica que constituye, indudablemente, un referente para



Fig. 41- Peana. *Santa Cecilia*. Roque López, 1783. Iglesia del Monasterio del Corpus Christi (Agustinas).

la valoración de las primitivas “*andas*” de las cofradías penitenciales¹². Cabe suponer, en este sentido, que la intervención de diversos maestros resultó clave para la consecución de un modelo procesional; en dicha constitución es evidente el concurso tanto de artífices especializados en retablos como de ensambladores, tallistas, escultores e, incluso, pintores¹³. Esta realidad debe entenderse como una constante en todo el ámbito hispano y no atribuirla, sólo, a la indefinición gremial propia del caso murciano. De hecho, se asemeja este proceso al acontecido en ámbitos alejados, como las diversas capitales andaluzas¹⁴ o valencianas¹⁵.

¹¹ Obsérvese el caso correspondiente a las imágenes de la Virgen de las Angustias de la Iglesia de San Bartolomé o en la Sagrada Familia de la Iglesia de Santiago de Orihuela. La labor de Francisco Salzillo como tallista es, además, especialmente conocida a través de un ostensorio de madera dorada para la Iglesia de San Esteban de la Compañía de Jesús en Murcia (hoy en la Iglesia de San Juan de Dios). Véase BELDA NAVARRO, C., “El triunfo de la escultura en madera: Francisco Salzillo (1707-1783)” en *Historia de la Región Murciana*, vol.VII, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 449-453.

¹² Las labores de este retablo para la Virgen del Socorro de la Catedral, cuyas *andas* interesan a este particular, son situadas en las décadas centrales por DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la condición escenográfica del retablo” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, pág. 327.

¹³ El profesor Pérez Sánchez ha facilitado varios ejemplos documentales que vinculan la práctica de las *andas* procesionales con el mundo del retablo y de los ensambladores. Es el caso de Juan Bautista Estanqueta (*andas* de San Roque de Guadalupe e hipotéticamente las de la Archicofradía de la Concepción del Convento de San Francisco de Murcia) durante los últimos años del siglo XVI. De la misma forma convendría ver al respecto AGÜERA ROS, J.C., *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994, pág. 302, quien a su vez documenta un curioso encargo de la Archicofradía del Rosario de Santo Domingo al pintor Nicolás Villacis en 1657 para realizar otras *andas* doradas por 600 reales que sustituyeran, quizá, alguna de las anteriormente mencionadas con anterioridad (pág. 305).

¹⁴ Véase en el semejante caso malagueño el trabajo de SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El Trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*, Málaga, Agrupación de Cofradías, 1996, págs. 9-12. Además, este tipo de relación entre factura de *pasos* procesionales y ejecución de retablos ocupa también en Sevilla un papel relevante. No en vano, los

El origen de estos usos es aún confuso dada la amalgama de influencias presentes en el ámbito murciano; así, junto a los italianismos usados por el propio Salzillo, amén de aquellos llegados a partir de obras ejecutadas en aquellas tierras e introducidas desde el puerto de Cartagena, deben añadirse los influjos de los autores correspondientes a las primeras décadas del XVIII. La presencia en Murcia de artistas como Nicolás de Bussy o el marsellés Antonio Dupar¹⁶ bien pudo representar la entrada de un gusto de raigambre internacional y cosmopolita dentro de la esfera local. Reflejo de esta simbiosis debe ser la adopción de las formas contorneadas y onduladas en los perfiles de las “*peanas*”, fórmulas plásticas que se repetirán en las décadas finales y que constituyen la base más fehaciente para las “*tarimas*” y “*tronos*” penitenciales de las centurias siguientes.

Diversidad y tipos de “andas” procesionales; los precedentes del “trono” decimonónico

La puesta en escena de las imágenes sagradas durante las procesiones es uno de los capítulos esenciales para entender el discurrir de la estética decimonónica a nivel local. Otros apartados del presente estudio abordan el protagonismo del aderezo como ingrediente caracterizador del icono así como elemento ideológico-propagandístico de los comitentes. Al igual que ocurre en

primeros ejemplos del conocido estilo hispalense de *paso* (en esta ciudad no se utiliza el topónimo *trono*) conducen a una estética muy determinada y que se perpetuará en los siglos siguientes, particularmente también a partir de las últimas décadas del XIX y durante los años 20 de la centuria siguiente. A este respecto se ha de citar por su relevancia artística la labor del famoso retablista Bernardo Simón de Pineda quien, con trazas del imaginero Francisco Antonio Gijón, estableció en la *canastilla* de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder (1668) el modelo barroco que se iba a perpetuar posteriormente. Esta labor pone de manifiesto la estrecha relación jugada por ambos gremios desde el siglo XVII y que se expresa ampliamente en la realización de *pasos* procesionales en los cuales las labores retablistas y escultóricas se funden con evidente armonía. Así, el historial del citado imaginero Gijón se entremezcló con frecuencia en la labor de este tipo de trabajos (*pasos* del Cristo del Amor- 1694, y del Cristo de la Expiración del Museo) al igual que acaece con la saga familiar de los Roldán (colaboraciones escultóricas en los *pasos* de La Cena, Nuestro Padre Jesús ante Anás, la Exaltación, o la Mortaja), Duque Cornejo (*paso* de Nuestro Padre Jesús de la Cofradía del Silencio) o con el mismísimo Alonso Cano (*paso* alegórico de la Soledad de San Lorenzo), todos ellos en la ciudad de Sevilla. Al respecto de estas realizaciones de talla véase BERNALES BALLESTEROS, J., “La evolución del <<paso>> de misterio” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 61, 72, 74, 90, 96 y 102; PASSOLAS JAÚREGUI, J., *Doce imagineros de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Edición particular, 2001, págs. 135-137 y 150-151, CAÑIZARES JAPÓN, R. y PASTOR TORRES, A., “Un paso procesional de Alonso Cano para la cofradía sevillana de la Soledad” en *Boletín de las cofradías de Sevilla nº 514*, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 2001, págs. 34-36.

¹⁵ Donde cabe recordar las numerosas labores de este tipo ejecutadas por el escultor José Esteve Bonet y sus colaboradores. Véase al respecto la relación de obras publicadas por IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Diputación, 1971, págs. 26, 29, 31-32, 34, 36-37, 39-41, 44-45, 47-49, 53, 57, 58, 68-69, 71-72, 75, 78-79, 85 y 87.

¹⁶ La vinculación de Dupar con el arte de la labra de retablos así como con las técnicas de la talla ornamental está plenamente corroborada en el ámbito regional. Véase BELDA NAVARRO, C., “El gran siglo de... (obr.cit.)”, págs. 407-413.

aquellos casos, se advierte la prolongación de la renovada estética sobre todos los componentes que circundan la celebración pasionista; extensión que adquiere en la calle una relevancia esencial por cuanto culmina la proyección escénica del icono sobre el pueblo que la contempla. La manifestación de los iconos en las calles refiere, por tanto, un hito de naturaleza ritual y efímera que, además, presenta un relevante matiz estilístico.

Se trata, por ello, de una elaborada cultura de masas condicionada por un peculiar gusto que altera lo precedente y obtiene un producto novedoso; caracterizado ahora por las superficies artísticas y suntuosas sobre las que se exhibirán las imágenes. Por ello, las “tarimas” heredadas de décadas anteriores poco tienen que ver con los suntuosos “tronos” que surgen al amparo de la burguesía durante estos años. Así, el cambio semántico viene a reflejar la metamorfosis formal que establece una novedad sustanciosa y genuina, el “trono”, convertido en objeto arquetípico; renovación que, además, bebe en raíces pretéritas tratando de reverdecir la naturaleza suntuosa de aquellas “andas” usadas por las más prestigiosas devociones.

No es uno de los objetivos de este capítulo, pero cabe hacer una incursión por dichos precedentes que tienen en las seculares devociones al Rosario o la Arrixaca su punto álgido. En efecto, ambas dispusieron de magníficas “andas” elaboradas con ricas tallas, refulgentes dorados así como superficies en plata labrada y repujada. En rigor, junto al carro del Corpus, constituían por naturaleza modelos fastuosos merecedores de su condición como “tronos” de la divinidad. A nivel formal, elementos decorativos que constituían el diferencial entre unas “andas” elementales y otras más lujosas. La proyección de la decoración se revela como lenguaje de una tipología que estará sujeto a modas pero que tendrá en su despliegue su rasgo más genuino. Por ello, la estética goza de un relevante protagonismo en la procesión donde jerarquiza desde los elementos más secundarios a los de mayor interés.

En suma, si bien los nuevos “tronos” no suponen una novedad en un sentido estrictamente histórico (por cuanto existen precedentes históricos) si presentan cierto carácter inédito en las procesiones de Semana Santa. No en vano, aquellos ejemplares más relevantes, ejecutados en el XVIII, estaban arruinados y procedía romper con la austeridad que había impuesto la severa crisis cofrade durante las primeras décadas del siglo. Este periodo de penuria dio al traste con los modelos anteriores generando un desarraigo formal patente en la endémica desornamentación de las “andas”; elementalidad que dio pie a la inserción del vocablo “tarima” para referirse a las mismas.



Fig. 42- Trono. Detalle. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Anónimo. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

Esta ausencia de referentes sólidos y reconocibles ofreció un panorama expedito para la interpretación formal de los artífices decimonónicos quienes pudieron dar rienda suelta a su inventiva; en definitiva, a un debate estético intrínseco que gira en torno a la interpretación historicista del añejo “trono” penitencial.

En rigor, fue en 1803 cuando se usó por vez primera este término dentro del ámbito penitencial; así, las “andas” ejecutadas para Nuestro Padre Jesús Nazareno en ese año constituyen la primera obra denominada como “trono”. La pieza presenta algunas particularidades como paños de talla calada y el característico dorado que, en efecto, prefiguran los modelos de fin de siglo¹⁷. La presencia de ángeles niños en su factura redundante en la consideración de estos elementos procesionales como máquinas glorificadoras de la Pasión; de hecho, esta obra debía seguir, a buen seguro, aquellas otras “andas” ejecutadas por José Ganga para la imagen de la Dolorosa que, como ésta, aparecían complementadas con los magníficos ángeles de Salzillo¹⁸.

Por tanto, la realidad de las “tarimas” se contraponía a aquellas piezas del Barroco cuando, en efecto, las condiciones económicas habían favorecido la construcción de piezas relevantes. De este modo, si se pretendía poner la vista en aquellos “tronos”, cuya autoría les confiere una determinante matriz retablistica, convenía buscar unos patrones que propiciaran la adecuación a su magnificencia.

No es menos cierto que algunas “andas”, como las talladas para el paso de la Oración en el Huerto, no parecían revestir especial mérito; ello insta a proponer la presencia de un endémico “eclecticismo” formal en este campo desde tiempos seculares. Es decir, la disparidad formal entre unas piezas severas y otras decorativas dentro del ámbito preciso de la Semana Santa. Dicha dualidad confería modelos de calidad diversa cuya dualidad acompañaría a los cortejos hasta las primeras décadas del XIX.

Se trata, por tanto, de un modelo procesional, el del setecientos, caracterizado por un número de cofradías penitenciales, ciertamente, muy reducido que presentan un repertorio de “andas” y “tronos” dispares. La elocuente carencia de documentos referidos a este tipo de encargos incide en tal concepción donde se superponen las obras heredadas del siglo anterior, si bien debidamente remozadas, junto a otras propiamente ejecutadas en la centuria. Con todo, el panorama no es tan distinto al de las restantes capitales peninsulares donde se observan

¹⁷ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.), *Contrato de la Cofradía de Jesús Nazareno con los tallistas Julián Hernández y Ginés Rueda*, 1803, Protocolo 4732, folio 173.

¹⁸DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la condición escenográfica... (obr.cit.), pág. 330: “...En 1755 Ganga ejecutó las andas para la Dolorosa de Salzillo de la Cofradía de Jesús...”.

desigualdades similares que manifiestan la penuria económica de muchas de estas entidades penitenciales¹⁹.

El carácter variopinto de la tipología se mantendrá hasta bien entrado el siglo XIX habiendo de añadir las penosas circunstancias del primer tercio de este siglo cuando desaparecerán la mayor parte de estas “*andas*” barrocas.

No obstante, durante toda la modernidad perduran estructuras destinadas a la traslación procesional de lo sacro con un cariz estético y unos supuestos económicos bien diferente. En efecto, los ricos modelos exhibidos en el Corpus Christi y en las principales festividades religiosas de las distintas parroquiales ofrecen otras variantes ajenas al estilo recatado y sobrio de las penitenciales. Éstas suponen una referencia formal de indudable interés por cuanto se retomarán durante el periodo romántico para la ejecución de los “*tronos*”.

Conviene llamar la atención, igualmente, sobre la existencia de modelos genéricos de “*andas*” con una propensión a repetir peanas sencillas de superficies lisas con ligeras molduras en sus extremos.

Algunas de éstas son empleadas por Salzillo en sus obras pero cuentan con una dilatada trayectoria anterior. Ya en el siglo XVI aparecen referencias a estas fórmulas; el pintor Bartolomé de Matarana materializa varias de ellas destinadas a efigies de “*Jesús Nazareno*”. Las mismas fuentes hablan de que el pintor italiano reproduce en 1588 un modelo anterior existente en Cuenca que se demanda para toda la provincia; aquí figuran ya referencias a superficies “*jaspeadas de verde y negro*”²⁰. Se trata, a la vista de este material, de un tipo generalizado en todo el país que aún se reprodujo en el XVIII.

La persistencia de este modelo en Murcia, también en el ~~setecientos~~ setecientos, permite contrastar la pervivencia de tipos heredados del pasado y, en consecuencia, ajenos aún a los componentes italianistas que se acabarán imponiendo. Sus formas hubieron de servir para las “*andas*” destinadas a los pasos de Semana Santa siendo la ausencia de referencias un indicador de la perpetuación de estas fórmulas consustanciales ya en el ámbito hispánico.

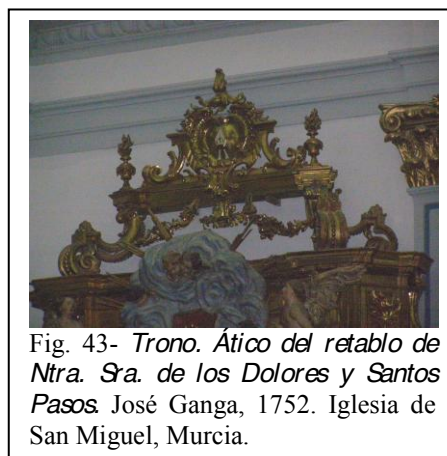


Fig. 43- Trono. Ático del retablo de Ntra. Sra. de los Dolores y Santos Pasos. José Ganga, 1752. Iglesia de San Miguel, Murcia.

¹⁹ Como ha puesto de relieve VERDI WEBSTER, S. al respecto de la empresa de la Cofradía de la Oración en el Huerto de Sevilla que en 1675 fue incapaz de realizar su salida procesional al haber destinado todas sus rentas para la factura de unas “*andas*” que no pudo concluir sin la venta de numerosas piezas de plata de su titularidad; *Art and ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Procesional Sculpture of Holy Week*, New Jersey, Princeton University Press, 1998, pág. 134.

²⁰ Véase este caso en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., “Aproximación histórico-artística a las hermandades e imágenes de Jesús Nazareno en la ciudad de Cuenca” en *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación, 2002, pág. 158.

La inserción de estos últimos se va a percibir más intensidad en el caso de las “*andas*” destinadas a imágenes exentas de acompañamiento grupal y escenográfico. La estampa que el pintor Luis Rosales hizo de la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta aún sirve para entender su impronta; la peana ya no se presenta maciza sino que figura airoosamente sostenida sobre cuatro “*aletones*” laterales y un sólido balaustre central. Las reminiscencias de estas “*andas*” remiten, naturalmente, al Barroco romano de cuya impronta surge el uso de apéndices curvados como sustentos de las bases de las imágenes. Dicha configuración remite a una de las obras más relevantes del siglo XVII romano, el Baldaquino y la Cátedra ejecutados por Giovanni Lorenzo Bernini para la Basílica de San Pedro. Sumamente sugestiva es la utilización de estos elementos arquitectónicos en el aparato procesional como muestran los ejemplares de “*machina processionale*”²¹.

En Murcia estos modelos aparecen constantemente reproducidos en los retablos barrocos acompañando, incluso, a imágenes no necesariamente procesionales. En la parroquial de San Miguel de la capital se recogen algunos bajo imágenes de traza innegablemente italianizante vinculadas a la labor salzillesca; así también ocurre con el emblemático San Rafael del templo hospitalario de Santa María de Gracia (vulgo San Juan de Dios) que se sustenta en uno de los mejores ejemplares conservados de esta modalidad.

La utilización de estas peanas en las procesiones parece fuera de toda duda pese a no contarse con evidencias documentales que así lo justifiquen. Estos modelos no fueron exclusivos de Murcia pues su desarrollo no es ajeno a aquellas tierras ligadas estrechamente con la esfera artística italiana a través de puertos marítimos; ocurre en Antequera, nutrida de estos patrones a través del puerto de Málaga y en Murcia a través del de Cartagena. La presencia, además, de gran número de artífices llegados desde aquellas tierras, al margen de obras importadas, justifica la plena inserción de la tipología dentro de la esfera berninesca y, sobre todo, de sus posteriores imitadores.

Pero la variedad de “*andas*” procesionales presentes en la Murcia del XVIII no concluye aquí; conviene citar una de las variantes más genuinas, la caracterizada por una peana de superficie ochavada que, en lugar de limitarse a la presencia de los “*aletones*”, cierra toda su superficie mediante mallas de talla ornamental. El resultado es una superficie compacta que exhibe un elaborado trabajo ornamental en cada uno de sus ocho paños. El origen de este modelo aparece ineludiblemente ligado a la obra del imafronte de la Catedral donde, sobre peanas semejantes, se sustentan algunos de sus santos. Esta filiación puede referir una ascendencia valenciana de la

²¹ Véase los ejemplares reproducidos por LANZAFAME, G. en *La Mater Dolorosa nella Settimana Santa in Sicilia e Andalusia*, Catania, Zappalà, 2000, págs. 172, 214, 217 y 253.

tipología y, en efecto, modelos similares parecen recogerse en un popular testimonio gráfico de la procesión del Corpus Christi en la capital del Turia²². Se conoce la presencia de este tipo en Murcia a través de un antiguo ejemplar destinado a la imagen patronal de San Patricio; como consecuencia, sendos ejemplares decimonónicos pertenecientes a la Cofradía de Jesús Nazareno reproducirán el modelo.

La delimitación estructural de cada uno de estos modelos resulta conveniente para abordar la problemática específica del “trono” murciano a finales del siglo XIX. Desgraciadamente no existe un número elevado de referencias documentales que permita abordar el tema con mayor precisión; particularmente debido a la ausencia de diseños y trazas de los mismos. Tampoco los documentos existentes concretan demasiado las particularidades formales referidas a las “andas”; así, por ejemplo, de las que talla José Ganga en 1755 para la Dolorosa apenas se refieren datos precisos al respecto. La participación del citado artífice en la ejecución de los retablos mayores de la Parroquia de San Miguel sugiere el uso de modelos análogos a los empleados para los trabajos destinados al aparato procesional²³.

Con todo, pese a que las noticias artísticas abundan al respecto de las cofradías sacramentales, las marianas y las dedicadas a los santos, la presencia de las penitenciales suele restringirse a la contratación de imágenes y grupos procesionales para las manifestaciones públicas de la Semana Santa. Las referencias a otros elementos son escasas evidenciando, pese a la participación de artistas relevantes, un carácter secundario.

Debido a la particular importancia de su autor conviene recordar la remodelación que, sobre las antiguas “andas” de la Preciosísima Sangre, lleva a cabo el escultor Pedro Federico Pérez en 1753. En este caso se refiere una pieza antigua (se ignora si las originales de Nicolás de Bussy) sometida a una amplia reestructuración formal que incluye el propio dorado. Dada la singularidad de la imagen que sustenta debió presentar una peana con forma de “lagar” tal como revela una estampa posterior²⁴.

²² Véanse los pormenores del mismo en CATALÁ GORGUES, M.A., *El rollo de la procesión del Corpus*, Valencia, Ajuntament, 2003.

²³ DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la condición... (obr.cit.), págs. 329 y 330.

²⁴ ARCHIVO ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.), *Grabado del Cristo de la Preciosísima Sangre*, siglo XVIII ¿? (Sin catalogar). Al respecto de su ejecución véase del citado archivo: *Cuentas de José Abadía Campos ante Manuel Rubín de Celis*, 15 de septiembre de 1751, (ES.30030.APS, Caja II, 3), folio 4 vto. En las mismas se da cuenta del encargo hecho al antiguo escultor de la fachada del imafronte catedralicio: “...ochenta y cinco R. vellón con que tiene ajustada la Composición de las andas y trono de lo paso de la Sangre de Ntro. Redentor Jesucristo de cuya cantidad no a tomado recibo a causa de haver ajustado con D. Pedro Perez Maestro de Escultor quien esta practicando dicha composición y reconocimiento de Maestros, en la de entregar la dicha... 0585 RV. ...”. Además, se constata la ejecución del mismo al figurar dentro de las citadas cuentas un pago de 4 reales por la “Conduccion de las andas y trono a la casa del dicho Mtro. De Escultor para su composición...”, folio 5.

Por ello, frente a las tipologías citadas anteriormente aún existirían otras de marcada singularidad ligadas al despliegue discursivo de las propias imágenes que acentuarían la marcada diversidad estructural de las “*andas*” procesionales pertenecientes a las décadas finales XVIII.

Un precedente aislado: un “trono” para Nuestro Padre Jesús Nazareno

En el año 1803 la Cofradía de Nuestro Padre Jesús concertó con los tallistas Julián Hernández y Ginés Rueda la realización de unas nuevas “*andas*” para la devota imagen de su titular²⁵. Esta encomienda, que señala la primera referencia documental al respecto de la tipología de los “*tronos*” dentro de una cofradía pasionaria, vaticina el gran periodo renovador de la estética procesional local. Sin embargo, los acontecimientos histórico-sociales de la centuria retrasarán aún dicha tarea reformista hasta el tercio final del siglo decimonónico. Adelantándose a estos inconvenientes históricos, el encargo germina debido a la devoción suscitada por la imagen desde siglos atrás. Este hecho, para nada anecdótico, explicaría la circunstancia de que fuera una de las pocas imágenes de la Semana Santa que contara en aquellos días con unas “*andas*” lo suficientemente enriquecidas como para ser designado como “*trono*”.

Tal apreciación nominal delata la existencia de un cambio profundo en el concepto pero también en la forma de estas estructuras procesionales. Se trata pues de un trabajo suntuoso que evidencia, en suma, la disparidad existente con respecto a las sencillas “*tarimas*” y “*andas*” que desde antaño formaban parte de tales cortejos. Resulta evidente constatar la existencia de un cambio cualitativo en el tipo formal que supone un precedente dentro del ámbito local. Dentro de este contexto, a menos que los documentos evidencien lo contrario, resulta poco probable la presencia de piezas similares a ésta dentro de unas instituciones ancladas en el caduco sistema gremial.

El afortunado hallazgo de la terminología referida al “*trono*” no se corresponde con más evidencias sobre su aspecto formal; más allá de las precisiones recogidas en el contrato poco más revela del mismo salvo que Hernández y Rueda hubieron de ceñirse a las directrices de los cofrades. En efecto, la traza del diseño la facilitó la



Fig. 44- *Andas de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Anónimo, 1810 aprox. S.I. Catedral de Santa María, Murcia.

²⁵A.G.R.M., *Contrato de la Cofradía de Jesús Nazareno...* (obr.cit.), folio 173.

institución en un gesto acostumbrado entonces y que remite al pragmatismo académico desarrollado desde la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País²⁶. La presencia de destacados miembros de la misma en el seno de la Cofradía ilustra elocuentemente al respecto destacando, incluso, el papel del presidente de dicha institución, Antonio Fontes Abat; quien ya actuó de similar forma en los diferentes encargos destinados a la Iglesia de la Purísima²⁷. Además, las últimas empresas destinadas a la Ermita se concretaron en un marcado estilo clasicista lo que evidencia la adhesión institucional a sus postulados estéticos. De modo que el “trono” hubo de ajustarse al mismo lo que, desde luego, no fue excepcional dada la preferencia ostensible de la aristocracia por ejecutar tales actividades según dicho estilo²⁸.

Al respecto de los posibles paralelismos con piezas semejantes, parece evidente que la cofradía tenía claro el tipo de “trono” que mejor se ajustaba a la hechura del Nazareno; se ignora si ya entonces se prefirió el modelo ochavado que llegó a finales de la centuria. No cabe duda que este arquetipo gozó de predicamento en relación a esta imagen puesto que, junto con el actual, se conservan testimonios gráficos de otro anterior mucho más arcaico²⁹. Desgraciadamente, no puede confirmarse tal pormenor puesto que en el contrato, al entregarse la traza dibujada, se omite cualquier tipo de valoración sobre el mismo.

Este modelo ya ha sido incluido dentro de las tipologías presentes en la Murcia del setecientos por cuanto son evidentes sus paralelismos con ciertos elementos empleados en el Imafrente catedralicio así como con otros ejemplares desarrollados en Valencia. No en vano, la imagen del santo patrono de Murcia, San Patricio, posee unas “andas” de semejante tipología que ilustran sobre su florecimiento en estas tierras; incluso, su factura responde a motivos dieciochescos que fundamentan su inclusión en el repertorio aquí desplegado. Se trata de un tipo que, además, será

²⁶ Ibidem.

²⁷ Al respecto a la presencia de aristócratas en la Cofradía de Jesús Nazareno véase el trabajo de MONTORO MONTORO, V., “La cofradía de Jesús: nobleza y clero de Murcia en la Guerra de la Independencia” en *Historia y Sociabilidad. Homenaje a la Profesora M^a del Carmen Melendreras*, Murcia, Universidad, 2007, págs. 409-422; sobre las actuaciones académicas en el seno de la Archicofradía de la Purísima véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pág. 153.

²⁸ Y como ilustran las propias “andas” ejecutadas en pleno proceso bélico para la imagen del Nazareno venerada en la Santa Iglesia Catedral; pieza que, además, se ha conservado en un estado más que aceptable hasta el presente. Al respecto éstas, ejecutadas para contribuir a las rogativas de 1810, véase CANDEL CRESPO, F., *La Murcia eclesíastica durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Murcia, Edición particular, 2003, pág. 53. Al respecto de los trabajos de talla clasicista en mobiliario, retablos y demás elementos de envergadura artística del periodo resulta imprescindible el trabajo de PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el mueble litúrgico...* (obr.cit.).

²⁹ Material fotográfico de sumo interés para el estudio de las *andas* procesionales y sobre el que conviene ver lo referido por VÁZQUEZ CASILLAS, J.F., “Salzillo en fotografías” en *Nazarenos*, nº13, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2009, pág. 64.

usado ya a finales de la centuria para portar imágenes acordes con dicha categoría devocional y artística³⁰.

Resulta significativo que una de las cofradías más pujante del ámbito hispano, como era ésta de Jesús, no había podido sufragar hasta estas tardías fechas un paso procesional de esta envergadura³¹, difícilmente ninguna otra lo habría podido hacer. De hecho, estas agrupaciones penitenciales no gozaban precisamente del vigor económico de aquellas consideradas “de gloria”³². Y, en rigor, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno contaba con un sólido núcleo aristocrático que permitió a lo largo del siglo XVIII ir acometiendo diversas iniciativas artísticas que consumaron una empresa munificente difícilmente imitable en el entorno³³.

No es extraño, por tanto, que una vez culminada la labor pictórica de la Ermita así como la brillante serie de grupos procesionales, sus miembros pusieran las miras en consumir magníficamente la puesta en escena de la procesión matinal de Viernes Santo. La nueva aspiración de dotar a las tallas de un conjunto de “tronos” para exponerlas públicamente se demorará a lo largo de la centuria pese a este epílogo destinado al Titular; pieza que insinúa la aspiración de rematar el ambicioso proyecto con la adquisición de suntuosas peanas procesionales. La inestabilidad socio-política de las primeras décadas del XIX, así como las dificultades por las que atraviesan las cofradías en este periodo, hizo inviable su culminación.

BURGUESÍA Y ROMANTICISMO: SU APLICACIÓN A LAS “ANDAS” PROCESIONALES

La burguesía en las cofradías y el “trono” procesional

Tras evaluar estos antecedentes conviene observar las particularidades contextuales del periodo. Las críticas periodísticas de las últimas décadas del XIX suponen un testimonio eficaz sobre el cambio de gusto operado en la época que, ciertamente, se inserta dentro del naciente protagonismo liberal burgués dentro del espacio socio-cultural; acontecimiento que se antoja fundamental para dicha conversión. En efecto, tales personajes acceden a partir de la mitad de la

³⁰ Como atestigua el hecho de que tanto a la talla del Titular como a la de la famosa Dolorosa se le ejecutaran sendos “tronos” de idéntico modelo como se verá más adelante.

³¹ Conviene recordar como la cofradía le encarga a Francisco Salzillo para su paso de la Oración en el Huerto unas “andas”, a pesar de que otras imágenes de la ciudad ya contaban entonces con ejemplares suntuosos incluso en metales nobles.

³² Sobre la incidencia de las políticas racionalistas en las cofradías murcianas durante el siglo XVIII véase LEMEUNIER, G., *Murcia. 1756 según las respuestas del Catastro de Ensenada*, Madrid, Tabapress, 1993.

³³ Iniciativas que, por lo común, aparecen lideradas en estos años finales del *setecientos* por las figuras de Jesualdo Riquelme y Francisco González de Avellaneda. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, pág. 135; y MONTOJO MONTOJO, V., “La cofradía de Jesús... (obr.cit.), págs. 409-422

centuria a las cofradías ejerciendo su liderazgo en las mismas. Es bajo su dirección, pues, cuando se inaugura el proceso renovador que altera la naturaleza y la dimensión estética de las procesiones.

Conviene sugerir, a este respecto, las razones que llevan a este grupo a adquirir el compromiso de ostentar tales responsabilidades; este hecho es consecuencia del asentamiento clasista que tamiza la hostilidad liberal de principios de siglo transformándola en una postura conservadora. Ya se ha tratado atrás la cuestión del prestigio como desencadenante de la serie de iniciativas cofrades; una “*mímesis*” que deviene de la figura regia y su munificencia icónica. Conviene valorar, además, el carácter expiatorio que se confiere a este proceso como contraprestación a una mala conciencia de clase³⁴.

Esta cuestión no es para nada accesoria puesto que altera definitivamente la estructura organizativa de las cofradías penitenciales que pasan a verse beneficiadas por las donaciones, cesiones y rentas de estos activos promotores. Así se abordan programas hasta entonces restringidos al excepcional caso de la Cofradía de Jesús.

Otros aspectos no menos importantes deben ser también valorados; el “*trono*” procesional tardo-decimonónico se vio favorecido por diversos factores socio-económicos, al margen de los descritos. La renovación de los transportes nacionales, principalmente el ferrocarril, va a acentuar el conocimiento de realidades distintas a las comarcales. No es por ello casual que una puesta al día estética semejante a la que se opera en Murcia cuente con oportunas réplicas en Zamora o Sevilla³⁵. Pero esta herramienta viaria no sólo nutre de otras influencias sino que proyecta los usos locales por tierras limítrofes más allá de la propia área diocesana.

Los tallistas son los responsables materiales de los cambios operados en las “*andas*”; su labor se encuentra familiarmente ligada a la estética del retablo pese a que ninguno de los talleres se dedique exclusivamente a dichas labores. Por ello, las razones de la proliferación de tallistas en la ciudad no obedecen a encargos eclesiásticos sino a la pujanza de la demanda civil. En efecto, la construcción de nuevas mansiones y palacetes para la clase burguesa, que opera una auténtica estrategia para su ennoblecimiento, lleva a la especialización de los tallistas en las labores para

³⁴ Hecho que se vincula con la enojosa cuestión de la desamortización eclesiástica de 1836-37 cuyos efectos habían enfrentado a la clase liberal-burguesa con la Iglesia. En esta postura se intuye, pues, un deseo de recomponer las relaciones entre ambos así como una predisposición a zanjar un asunto del que se había beneficiado ampliamente la nueva clase predominante. Véase MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUIZ, R.M., “En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional” en *Actas del tercer encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (C.S.I.C.), 1995, págs. 418-419.

³⁵ Máxime al quedar constancia de los distintos viajes realizados por murcianos pudientes a dicha celebración pasionista en este periodo. No en vano, la Semana Santa de Sevilla era considerada como la más fastuosa conmemoración de la Pasión de Cristo, lo que motivaba la existencia de viajes ferroviarios destinados a llevar a dicha ciudad a todos aquellos que quisieran y pudieran permitírselo.

estos interiores suntuosos. Por este motivo los elementos decorativos que se plasmarán en los “tronos” serán análogos a los empleados allí, siendo su lenguaje, en definitiva, de naturaleza aedilicia. Por ello las analogías con los lenguajes expresivos de los estilos arquitectónicos son constantes.

Una obra emblemática a este respecto fue la de los salones del Real Casino, particularmente su conocido Salón de Baile. Esta sala tan significativa explica en parte la diferencia formal existente con otros modelos elaborados en otras ciudades como Sevilla, Málaga o Zamora; mientras en estas poblaciones la talla se centra en elementos derivados de la tradición del retablo, así como en su propio carácter discursivo (con la inclusión de cartelas con programas iconográficos del Antiguo y del Nuevo Testamento), en Murcia serán los motivos ornamentales de época, particularmente los vegetales, los que copen la decoración tallada.

Otro hecho que sale a relucir en esta configuración de la renovada tipología es la ausencia de continuidad formal y estética con respecto a sus antecedentes provenientes de las procesiones letíficas y gremiales. Esta cuestión estriba en que la dedicación de sus autores no se basó en la construcción de retablos; no persiguieron continuidad alguna o vacilaron a la hora de retomar patrones clásicos. En suma, se va a constituir un patrón específico que se presume como idóneo para enlazar con la realidad de las imágenes secuenciadas y escenográficas de las cofradías penitenciales.

La importancia del Salón de Baile, por tanto, refiere la profunda relación de la realización de “tronos” con el oficio de los interioristas; este vínculo resalta el protagonismo de lo constructivo, hecho nada casual si se considera el número de piezas coetáneas diseñadas o dirigidas por arquitectos. El papel de esta decoración, presente en guardapolvos, antepechos y otros elementos, se acentúa al compás de la

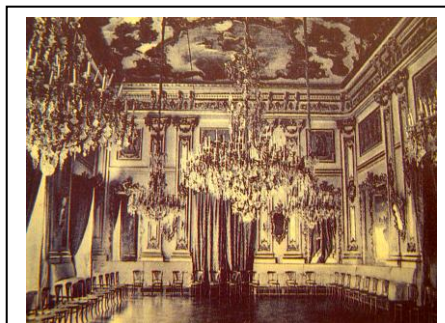


Fig. 45- *Salón de Baile*. José Ramón Berenguer, 1870-75. Real Casino de Murcia.

intervención pictórica de su bóveda, consustancial a los patrones localistas y barrocos usados por José Ramón Berenguer en su traza. Esta relación se reivindica de forma bastante elocuente dentro de sus respectivas orlas donde figuran las glorias históricas de Murcia (Floridablanca, Salzillo, Villacis, Saavedra Fajardo). Además, buena parte de los motivos representados aquí por Manuel Sanmiguel plasman un excelente repertorio de ricas tallas doradas fingidas³⁶ cuyos paños y secciones articulan el prototipo de “trono” procesional autóctono. La sucesión de zonas

³⁶ Tomadas del llamado estilo *Luis XV* popularizado a través de los repertorios de ornamento decimonónicos. Véase el muestrario contenido en AA.VV., *Masterpieces of 19th-Century*, Amsterdam, The Pepin Press, 2001 (Reimpresión).

reticuladas, perfiles quebrados así como la inclusión de elementos vegetales dista, en realidad, muy poco de las peanas análogas para la Oración en el Huerto o la Caída.

Sin abandonar la referencia de este Salón de Baile conviene trazar otros paralelismos entre la “renovada” tipología y la visión localista de la arquitectura. Así, las influencias se evidencian en campos más genuinos; uno de ellos fue el singular uso e importancia de la luz en los “tronos” a la que se otorga un papel definitorio. Aquí, junto al indudable desarrollo de la cultura mediterránea (tan ligada a la luminosidad) parece evidente la persistencia del interiorismo burgués con sus salones cortesanos. De este modo, sus “arañas” de corte dieciochesco, con despampanantes tonos dorados y profusión de cristales de roca, se incorporan con toda naturalidad a los *pasos*.

Al margen de la funcionalidad de estos candelabros en los “tronos”, evidenciada en el atraso horario de las procesiones (con predilección ahora por la nocturnidad), se ha de evocar la simbología cristiana de la luz; en efecto, la cera ardiendo en medio de la oscuridad alude a Cristo en una visión puramente pascual³⁷; por tanto constituyendo, según el propio evangelio de San Juan “*la Luz entre las tinieblas*”³⁸. Aunque pueda parecer endémica tal proliferación lumínica en los *pasos* resulta sugerente comparar su número con las luces correspondientes a los espectáculos dramáticos de los teatros madrileños contemporáneos; así, los resultados ilustran el esfuerzo planteado en estas estructuras murcianas donde la luz cuenta con un desarrollo considerable³⁹.

A efectos puramente estéticos conviene comprender la realidad de esta pretensión tan propia del espíritu festivo mediterráneo⁴⁰ donde se parangona a las imágenes con una suerte de



Fig. 46- Trono del Santísimo Cristo de la Sangre (alrededor de 1887). La luz va a formar parte imprescindible de la puesta en escena de las procesiones debido al nuevo horario nocturno de las mismas (Fot. Archivo Archicofradía de la Sangre).

³⁷ Sobre el sentido de la luz en las ceremonias de la Pascua véase AA.VV., *El misterio pascual según los Padres de la Iglesia*, Madrid, Caparrós Editores, 1994, págs. 50 y 51.

³⁸ De idéntico modo a como sucede en los *tronos* de estilo cartagenero en los que igualmente se pone de manifiesto este valor simbólico. Véase HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Pregón de la Semana Santa*, Cartagena, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, pág. 20.

³⁹ Entiéndase por *luces* las producidas por la combustión de la cera o de lámparas de aceite, ya que en aquella época aún era rara la ciudad que contaba con iluminación urbana eléctrica, mientras el gas quedaba relegado al alumbrado público y sólo durante un periodo de tiempo limitado.

⁴⁰ Este rasgo de identidad propio del *trono* procesional levantino mantiene innumerables concomitancias con elementos semejantes del entorno festivo mediterráneo desde los “*candelore*” de las fiestas de Santa Águeda de Catania a las “*gaiatas*” propias de las celebraciones dedicadas a la Magdalena en Castellón. Tales elementos remiten la práctica del artilugio festivo a la escena dramática de la modernidad puesto que tramoyas cuajadas de luces frecuentaron las representaciones hagiográficas del Renacimiento florentino como, igualmente, las representaciones de la *Sibila* en la Catedral de Valencia. Todo ello evoca una mentalidad artificiosa propia de la

revelación trascendente. En efecto, la teatralidad de la luz busca la trasmisión de la naturaleza sobrenatural de éstas al modo del “*deus ex machina*” de época clásica. No en vano, la escenografía constituye un elemento habitual en el desarrollo de la representación pública de la Semana Santa donde la recreación del “*resplandor de Dios*” adquiere una identidad apoteósica. Visión del hecho religioso que, en el fondo, actúa como preludeo de la Resurrección parafraseando, de modo plástico, los célebres panegíricos pascuales de Proclo de Constantinopla⁴¹. Se establece, así, una delgada introspección estéticamente tangible dentro de un plano manifiestamente espiritualista; conciliando el gusto burgués con las representaciones icónicas trascendentes.

En dicho efectismo continúan abundando las procesiones contemporáneas propiciando un producto sorpresivo dentro de la oscuridad nocturna. Un rasgo característico en el ámbito regional que genera una expresión cultural autóctona; cuestión que en la vecina Cartagena es llevada al paroxismo a través de la inserción de las nuevas experiencias técnicas eléctricas. Se manifiesta de este modo la inserción de los cortejos tradicionales, y aún de las cofradías, dentro de una sociedad inédita.

Sin llegar a tales excesos, el “*trono*” murciano, particularmente el nocturno, evidencia semejantes recursos optando, sin embargo, por un enfoque plástico dispar: los candelabros aquí muestran carnosos tallos trabajados en madera frente a la ostentación floral de aquellos. A esto se suma el protagonismo del dorado, a menudo ejecutado a base de plata corlada, insinuando el papel escénico del “*trono*”; unas calidades técnicas que rememoran los deslumbrantes trabajos habituales en casinos, ateneos, teatros y óperas europeas. La tramoya callejera se inserta en un presente histórico ajeno ya a los valores de la modernidad; se perfila como elemento perdurable, renovado estéticamente para prolongar la naturaleza sagrada del drama hierofánico en la nueva era.

No cabe duda que este despliegue argumental se funda en el empleo de trazas cuya ejecución no es deudora de otros modelos análogos. Es el “*trono*” el condimento que hace genuina la puesta en escena de las cofradías de Semana Santa convirtiendo a Murcia en un referente programático; un espacio que, pese a su idiosincrasia, proyecta un gusto endémico en su tiempo. Quizá por ello es fácil identificar ciertas similitudes con ejemplares de otras latitudes; el “*trono*”

Edad Moderna y su particular “*Mundo-teatro*” esbozado por ARACIL, A. en *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 240-254; al respecto de las tramoyas aéreas de la liturgia dramática europea véase AA.VV., *Práctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, Universidad, 1999, págs. 85-89; sobre el aparato luminiscente descendido desde el cimborrio de la Seo valenciana en las celebraciones teatrales navideñas ver MASSIP BONET, F., *El Misteri de L'Assumpció de la Catedral de València*, Valencia, Universidad, 2013, pág. 25.

⁴¹ AA.VV., *El misterio pascual...* (obr.cit.), pág. 118.

de Antonio López Chacón para la Oración en el Huerto cuenta con inevitables analogías con el que Juan Rossy proyecta para la imagen hispalense de Nuestro Padre Jesús de la Pasión⁴². Sin embargo, no media entre uno y otro emulación alguna sino la articulación de axiomas insertos en un gusto afín; en definitiva, la expresión de un estilo que muestra el espíritu propio del momento en el sentido hegeliano del “*Zeitgeist*”⁴³. Naturalmente, se comprenden dos espacios referenciales que fomentan tipologías duales adecuadas a las fórmulas escénico-dramáticas de cada lugar.

Junto a estas piezas más representativas perduran otras de marcada simplicidad. Aún se simultanea la herencia del pasado junto a las renovaciones delatando un marco económicamente precario. Pese a la magnitud y auge que la burguesía propicia en tales manifestaciones pasionarias perdura el eco de la austeridad de antaño; consecuencia, en no pocos casos, de las destrucciones ocasionadas por la invasión francesa⁴⁴; en estos casos el diseño se pliega a las condiciones y carestía de unas cofradías aquejadas de falta de liquidez. El modelo procesional, definido en torno a discursos cronológicos de la Pasión, supone no pocas veces una traba ante la imposibilidad de adecuar todos los pasos a los nuevos parámetros formales.

Este hecho repercute en la pervivencia de maltrechas “*andas*” antiguas junto a los emergentes “*tronos*”. Esta amalgama revela la confrontación de dos ámbitos antagónicos, una discusión visual entre lo nuevo y lo pretérito. Tal cotejo se hace presente tanto en las manifestaciones locales como, incluso, en el magnífico caso de Sevilla. Pese a la percepción favorable del nuevo modelo, las estructuras de sabor romántico aún habrán de pugnar con el austero sentido de

⁴² Al respecto de estas “*andas*” sevillanas véase MARTÍNEZ ALCALDE, J., “El antiguo paso de Nuestro Padre Jesús de la Pasión” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999, págs. 90 y 91.

⁴³ Para Hegel el sentido del “*Zeitgeist*” viene a expresar “*un aspecto del espíritu universal objetivado y definido en un tiempo y en un espacio. Así, un artista que trabaje y piense en un determinado momento y lugar tiene que hacer su obra conforme a la idea o espíritu de su época. Las obras representan, por tanto, a los pueblos*”. Aplicado a este particular el “*trono*” vertebrado en Murcia un espíritu concreto a través de un lenguaje estilístico, en suma, universal; de la aplicación de estas fórmulas estéticas surgen las concomitancias con otras piezas similares pero siempre constituidas dentro de una estructura formal definida e insertada en el ámbito autóctono. Más precisiones sobre esta particular terminología en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998, pág. 69.

⁴⁴ Dos sucesos destacados merman la capacidad de las cofradías a la hora de generar patrimonio material; las rapiñas o destrucciones ocasionadas por los franceses en esta capital y la posterior incidencia de la Desamortización serán claves para entender este primer eclecticismo formal en las *andas* procesionales. Véase RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de Murcia*, Córdoba, Almuzara, 2008, págs. 301-311; sobre la incidencia de los saqueos en las cofradías murcianas basta revisar el caso de la Preciosísima Sangre que se ve obligada a recurrir a la práctica de la “*demanda*” por los partidos de la huerta limítrofe; aspecto que había sido censurado y prohibido en las décadas anteriores por los políticos ilustrados. La situación llegó a ser alarmante a comienzos de la nueva centuria pues, aún en 1820, el *sacristán* José Portes Miras informa sobre la necesidad de invertir en la factura de enseres para las imágenes y el cortejo pues se había arruinado casi todo. Véase A.A.S., *Acta de Junta directiva*, 7 de mayo de 1829; *Memorial remitido al Sr. Obispo*, 12 de febrero de 1828.

lo heredado; en suma, un apego al acostumbrado producto paupérrimo propio de una economía familiarizada con las constantes carencias materiales de la centuria.

En este ambiente el romanticismo debate con formulismos aún diversos: un caso, el hispalense, inclinado hacia los historicismos goticistas de índole británica; otro, el murciano, traducido tempranamente a unas particularidades mediterráneas que tienen en el Barroco su referencia. Tal discrepancia lingüística prefigura la idiosincrasia de este último fenómeno, desmarcado hacia una elocuente lectura del pasado local; se constituye, en suma, un ideal que sirve para vertebrar las creaciones artísticas de las procesiones intuyendo la vía “*decadentista*” del fin de siglo y su afición por la naturaleza barroca⁴⁵.

Por tanto, resulta imprescindible un enfoque específico para comprender la fenomenología de las “*andas*” de finales del XIX. Existen evidentes puntos en común con otras tierras pero descuellan una condición genuina a la que corresponde una valoración crítica de los aspectos que articularon su factura. Frente al olvido de la historiografía que, en sentido último, ha llevado a la paulatina degeneración de su modelo se impone una revisión contextual que ilumine el significado último de los ejemplares subsistentes; que aprehenda su singularidad como seña de identidad colectiva y patrimonio cultural del pueblo murciano.

El cambio semántico en las procesiones; la visión de la imagen en las calles

La ruptura del antiguo modelo que regía todos los órdenes de la sociedad en la Edad Moderna afectó, como no podía ser de otro modo, a las procesiones de Semana Santa. Ya se ha tratado, al estudiar el icono sacro, el profundo cambio en la percepción y proyección de éste sobre el medio. Esta metamorfosis se plasmó, en lo que respecta a la puesta en escena de los cortejos, en varios aspectos de los cuales, quizá, el más representativo sea el replanteamiento de su teatralidad pública.

Mientras la retórica barroca prefiguraba una simbólica Jerusalén, el siglo XIX dio paso a una nueva concepción en la forma de representar públicamente la muerte de Cristo. El “*locus*” en el nuevo discurso dejó de ser una restitución mental de un espacio concreto (la rememoración

⁴⁵ Pese a ello, este romanticismo “barroco” cuenta en Murcia con un excepcional preámbulo artístico en la figura de Roque López cuyas propuestas artísticas, en cierto modo, constituyen la reacción formal a las “*querellas*” calderonianas de las primeras décadas del XIX. Por medio de esta temprana reacción se constituye una prefiguración del estilo de la centuria anterior como lenguaje local, idealizado a modo de “*leitmotiv*” como se recoge en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. en “Roque López en la invención del eterno murciano: La consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono” en *Imafronte*, nº 19, Murcia, Universidad, 2008, págs. 25-49. Al respecto del incipiente romanticismo hispano a finales del setecientos véase HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 42-50.

explícita de un hecho mítico-trascendente, cosmogónico)⁴⁶, para convertirse en un escenario preferentemente sensitivo; profundamente integrado en el medio donde se llevaba a cabo a través de la inserción de elementos localistas dentro de su puesta en escena.

Los cambios en la teatralidad suponen la secularización formal de la simbiosis imagen-espectador; el papel de este último se revela fundamental al dejar, en términos generales, de interactuar dentro de la representación y desmarcarse como testigo ocular del evento. Así, la pérdida de implantación de los individuos contemporáneos dentro del complejo entramado simbólico de antaño precede a la constitución de una nueva realidad escénica. En efecto, ya la procesión “*tardobarroca*” había facilitado esta constitución a partir de la eliminación de las prefiguraciones evangélicas y simbólicas; valoradas en ese momento dentro del peyorativo grupo de elementos que propiciaba la “*indevoción*”⁴⁷.

Despojada el cortejo del componente teatral la imagen se convirtió en elemento escénico casi único; sublimado progresivamente a través de la nueva conciencia histórico-artística. En efecto, el principal cambio en el “*status*” del rito es la conversión de la procesión en suerte de exposición estética, en proyectado museo itinerante cuya potencialidad no fue ajena, incluso, a los revolucionarios franceses⁴⁸. Esta ruptura, lejos de constituir un episodio anecdótico, constituye la piedra angular de la celebración decimonónica condicionada por la dimensión central de la imagen; auténtico eje sobre el que se conforma el discurso expositivo.

En ese momento, tal dimensión representativa condiciona el devenir de la imagen; progresiva y metafóricamente aislada en un poético fanal discursivo. Se consuma, de hecho, la huída desde la concepción sacro-emotiva, dogmática, aquella que despertaba “*ternura y lágrimas*”, hacia la dimensión de la delectación puramente estética y material. Ya no son fieles interactuando,

⁴⁶ Sobre las cuestiones referidas al planteamiento ritual de estas manifestaciones religiosas se plantea la conveniencia de incidir en los postulados y la terminología expresada en los estudios sobre antropología sagrada. En este sentido véanse los trabajos de ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2003; y VAN GENNEP, A., *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008.

⁴⁷ Véase la acción dedicada a la erradicación de tales comparsas de figurantes dentro de las procesiones dentro del ámbito del campo andaluz, ASENSI DÍAZ, J., “Corporaciones y Figuras Bíblicas en la Semana Santa de Puente Genil” en *Zainak*, nº 26, San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004, pág. 151, así como la plasmación de este proceso en el ámbito murciano BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 131y 132: “... A partir del siglo XVIII desaparecieron dos de los componentes esenciales de la procesión postridentina: su estricta consideración de Vía Crucis urbano y las escenificaciones del llamado paso de los “*mímicos*”. Estos representaban escenas pasionarias en lugares convenientes de la ciudad a modo de teatro espontáneo, cargado de simbolismo, de gestos, mimos y movimientos...”.

⁴⁸ Con anterioridad al criterio museístico de corte decimonónico que se imprime a las procesiones vallisoletanas en los primeros años del siglo XX, la presencia de las autoridades francesas en la ciudad del Pisuerga supuso un primer eslabón en la constitución de la denominada “*procesión general*”; en realidad, una cabalgata cronológica con inevitable sentido artístico. Véase al respecto BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2004, págs. 103-107. Al respecto de la confrontación de la naturaleza icónica con los emergentes planteamientos museísticos véase del mismo autor: “Estudio introductorio” en *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa de Valladolid* de AGAPITO Y REVILLA, J.; Valladolid, MAXTOR, 2007.

proyectando sus estados del alma hacia el icono al modo intrínsecamente barroco⁴⁹, sino perceptores de una realidad tangible, formal y bella. La dimensión trascendente queda trocada en evocación poética, ingenua esencia atemperada bajo el elogio subjetivo del bardo⁵⁰. Realidad, en suma, aprehendida sólo en un ámbito recóndito, ya no colectivo.

De modo que la percepción sufre una transformación definitiva en el tránsito a la contemporaneidad en aquello que Freedberg ha conceptualizado como “*la respuesta*”⁵¹. Se trata, en un sentido amplio, de una secularización del objeto sacro que entraña, pese a todo, una alteración de la aplicación religiosa del idealismo platónico convertido en doctrina artística; no se trata ya de aquella representación legitimadora de la naturaleza teocrática de un estado abolido⁵², sino de la conceptualización de una realidad bella “*per se*”. Una apreciación que, en el fondo, va a permitir la sublimación del discurso procesional al desterrar el sentido utilitario de las “*andas*” concebidas ahora como suntuosos expositores del objeto artístico.

Tal es la naturaleza del “*trono*”, último soporte para lo sublime, postrero retablo de lo sagrado; su marcado sentido estético no puede esconder su filiación con lo divino. Es su poética la que mejor enlaza al esteta con la condición religiosa en una simbiosis cada vez más influida por lo sensitivo. Es a través de esta construcción ideal donde se intuye la trascendencia ahora acotada, delimitada, por el espíritu romántico que la preside. El condimento ideológico abraza, concilia, los antagónicos elementos del cortejo sustentando la nueva realidad callejera.

No en vano, se trata de una representación para proyectarse de forma pública fundamentando en esta naturaleza espectacular el decidido mecenazgo burgués. Y es en la vía urbana donde imperan las cuestiones de gusto, de percepción subjetiva, que definen el novedoso lenguaje retórico de los cortejos que se funde con el sentido religioso prístino; sintetizado en el discurso iconográfico. Uno de las consecuencias de este proceso será, por tanto, la conciliación de este mensaje original dentro de una manifestación estética.

⁴⁹ Uno de los casos más significativos es el conocidísimo episodio del arcediano Vázquez de Leca quien, a la hora de encargar el Cristo de la Clemencia al escultor Martínez Montañés, procuró dejar bien claro su deseo de que el mismo interactuase con los fieles: “*Ha de estar vivo antes de haber expirado, con la cabeza inclinada sobre el lado derecho, mirando a cualquier persona que estuviese orando al pie de él, como que está el mismo Cristo hablándole y como quejándose de que aquello que padece es por él*”. Recogido en MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España. 1600/1770*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 137.

⁵⁰ Como queda de relieve en las narraciones descriptivas del periodista Martínez Tornel, auténtico cronista de este proceso y genuino receptor de la nueva dimensión metafórica de la Semana Santa. Véase, a modo de ejemplo, *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1904.

⁵¹ Al respecto de este posicionamiento historiográfico ante el asunto de la imagería religiosa y el icono en su más amplio sentido véase el volumen de FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁵² Véase al respecto el apartado que dedica a esta particular RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada editores, 2011, págs. 135-233.

La recreación sacra de antaño será trocada por una ensoñación colectiva que permite entender la procesión más allá de la argumentación religiosa⁵³; una nueva propuesta que, por el contrario, restringe el protagonismo del pueblo a sujeto pasivo, limitando su protagonismo activo en la misma. La postura ahora será, más bien, la de contemplador distraído en detalles, efectismos y en la particular profusión ornamental desplegada por las camarerías. Simples espectadores centrados en la apariencia de un singular espectáculo histórico-estético alejado, cada vez más, de la argumentación retórica y trascendente del viejo rito.

Dentro de esta sociedad que testimonia la novedad de los “*tronos*” predomina el favor hacia un estilo cada vez más definido, sin los tanteos y el carácter experimental de comienzos de la centuria. De este modo, la mutación del hiperrealismo barroco al idealismo romántico estuvo en la génesis de este proceso y en el hecho de que se vieran obsoletas las “*tarimas*” para las procesiones. La nueva naturaleza artística de la imagen hacía imprescindible estructuras de mayor altura y riqueza ornamental afines al carácter monumental de los “*marcos*”⁵⁴.

Los dos ejemplos primigenios de esta postulación no pudieron resultar más significativos; las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de Nuestra Señora de los Dolores de la Cofradía de Jesús, constituyeron el primer escalón en la transformación de la retórica teatral colectiva a otra centrada en la espectacularidad operística. Y precisamente, el hecho de que estas obras ejemplifiquen el proceso de manera tan significativa viene determinada por

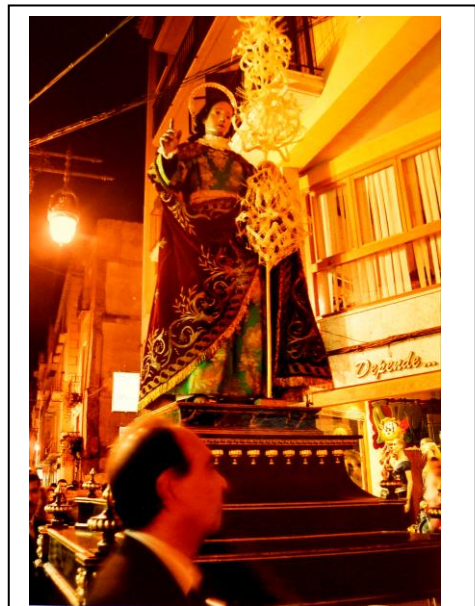


Fig. 47- *Andas San Juan*. Procesión del Santo Entierro. Orihuela. La sencillez y pulcritud de estas *andas* resume la elementalidad de estas estructuras procesionales durante la Modernidad.

la propia naturaleza de ambas imágenes. En efecto, se ha argumentado la pérdida de valor de la representación procesional moderna, trasunto evolucionado de los autos sacramentales, que afectó a la tradición representativa del Camino del Calvario que se venía reproduciendo en la mañana de Viernes Santo. Ciertos elementos de esta representación aún perduraban en los

⁵³ Este fenómeno, que se ha datado desde las culturas primitivas en las cuales se daban ya ciertos ritos de rememoración histórica (como en el caso de la Pasión de Cristo), se deben entender “*no como meras reconstrucciones de acontecimientos que pusieron en orden el mundo durante el sueño, sino como reingresos en el sueño para participar una vez más en los actos únicos que una vez, solo una vez y de una vez para siempre constituyen el orden del mundo*”. Ver RAPPAPORT, R.A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge, 2001, pág. 403.

⁵⁴ Sobre el papel del “*marco*” en el periodo de traslación hacia las vanguardias artísticas véase TIMÓN TIEMBLO, M.P., *El marco en España. Del mundo romano al inicio del Modernismo*, Madrid, PEA-Publicaciones Europeas de Arte, 2002, págs. 313 y stes.

albores del mundo contemporáneo; naturalmente, las imágenes referidas habían jugado un papel fundamental en tales teatralizaciones.

El contexto de aquellas procesiones había estado representado por un pueblo caracterizado, diluido dentro del discurso narrativo; ello llevó a la retórica moderna a ajustar a los iconos sagrados las propias pautas representativas de los figurantes de modo que integrasen una misma realidad ritual. Por ello, el grueso de las efigies vestían, incluso, ropajes naturales⁵⁵ siendo las “*andas*” de discretísimas proporciones para integrarse en un mismo plano; lo suficiente para no invadir el “*status*” sacro con elementos profanos.

De modo que las citadas estructuras constituyen un puente intermedio entre ambas esferas; aspecto que, de hecho, subsiste desde tiempos de las antiguas civilizaciones fluviales⁵⁶. No cabe duda que, salvo unas pocas excepciones, las “*tarimas*” no jugaron sino un papel secundario en las celebraciones pasionarias murcianas. La nueva definición estética del XIX alteró esta situación; el primer paso fue diluir aquella condición metafísica de la procesión trasladando el elemento sacro a un espacio meta-poético. Así, aunque las tallas nunca perdieron la atención preferente, si que fueron adaptadas a una esfera aséptica; la procesión, en definitiva, deja de ser un medio para la cosmogonía centrándose en la valía escénica, el mérito artístico, del conjunto. Esta diferenciación disuelve el plano integrador al resultar ineficaz la interacción de los fieles como activos de la puesta en escena; en consecuencia, el ámbito iconográfico queda restringido a un espacio referencial frente a sus potenciales contempladores. Se trata de una cuestión semántica entre la potencial obra de arte y la contemplación museística.

Un espectáculo singularmente unido a la sociedad burguesa, la ópera, cuenta con unos recursos similares en tanto que el espectador no invade la escena representativa; en suma, resulta representativo para entender estos cambios máxime cuando la procesión resulta invadida por algunos de sus elementos más significativos. El XIX es una centuria netamente melómana y los compositores, particularmente los románticos centroeuropeos, buscan la consecución de un

⁵⁵ De hecho, la primera talla de San Juan que realizó Francisco Salzillo en 1748 para *los nazarenos* era de vestir y permaneció de esta manera hasta que fue “*bárbaramente enlienzado*” por el imaginero Sánchez Tapia quien llevó a cabo esta dudosa intervención en 1896 al objeto de integrar la efigie dentro de la nueva composición del “Calvario” para la nueva procesión de Lunes Santo. Sobre las particularidades de la imagen salzillesca de San Juan véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), pág. 144.

⁵⁶ En el ámbito egipcio la barca constituía este elemento intermediador de un mundo y otro lo que no deja de ser lógico dentro de una cultura absolutamente mediatizada por el río Nilo y su navegación. Véase al respecto GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1993, concretamente el apartado dedicado a “*Las procesiones rituales en Egipto, Mesopotamia y Grecia*” págs. 376 y 380. En la esfera cristiana el protagonismo de esta serie de embarcaciones procesionales no es tan significativo; sin embargo, las “*Rocas*” del cortejo del Corpus Christi de Valencia todavía fueron constituidos a partir de barcas sobre las que se situaban las representaciones iconográficas y las propias dramatizaciones de los “*autos sacramentales*”; sobre este último aspecto CHINER GIMENO, J.J., *La procesión del Corpus en Valencia. 1355-2005. Notas para un visitante*, Valencia, Generalitat, 2006, págs. 26-38.

“Arte” universal y totalizador, en el que se implican de forma efectiva las diversas artes bajo la batuta de la música⁵⁷.

Y en tanto la procesión no deja de ser una manifestación escénica la influencia no iba a dejar de estar presente; máxime cuando la apuesta escénica estaba imbuida de un elitista sentido representativo caracterizado por la majestuosidad de los decorados y aún por el hábil engaño suntuoso de la tramoya. Indudablemente, se trata de una de las manifestaciones genuinas de la nueva clase donde, al igual que acaece con la procesión, se retoma la tradición escenográfica debidamente sujeta a unas pautas sociales aceptables dentro de un “*buen gusto*” oficializado⁵⁸.

Así, la representación operística hereda ciertos aspectos del periodo barroco pero descontextualizándolos, despojándolos de su naturaleza autoritaria y dogmática; reduciéndolos a un simple adorno eficiente por su esplendor. En definitiva, se le resta a la tramoya su sentido trascendente concibiéndolo como un efecto visualmente agradable pero exento de otras connotaciones jerárquicas. De hecho, nos son extrañas que tras la rememoración del boato escénico, incluso del ornamento religioso, se quiera ver una naturaleza de signo orientalista; pese a que las relaciones con lo exótico no dejen de estar presentes tanto en el arte como en la estética, su ligazón a una esfera extra-católica no deja de ser una pura ensoñación retórica, poética en suma.

Por ello se puede concretar como el espíritu del siglo quiso ver en el antiguo “*teatro de grandezas eclesiásticas*” una muestra de un estilo ya ajeno a su propia realidad social; una suerte de pervivencia del pasado acogida con agrado, precisamente, por su condición efectista. Así, la sofisticación y lujo del ritual católico parece tomarse de un mundo oriental, en suma, de una sociedad distinta de la contemporánea. De ahí que buena parte de las manifestaciones y elementos presentes en las procesiones se interpreten en esta clave orientalista pese a su documentada presencia desde siglos atrás.

Este ver nuevo lo antiguo se encuentra presente, como no, en la fastuosa maquinaria de los “*tronos*” cuyos precedentes ya fueron tratados y a los que se remitirá nuevamente al referir otros ejemplares del momento. Constituye su desarrollo una prolongación del pasado en la definitiva conceptualización de la nueva procesión; cada vez más ajena a particularidades devocionales, y más centrada en la conveniencia artística del objeto. La apariencia del oropel, superficie de lo divino

⁵⁷ Cuyo representante fundamental fue el célebre compositor alemán Wagner. Ver EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 30.

⁵⁸ La cuestión del “*buen gusto*” ya alcanza a las procesiones murcianas en la década de los setenta del siglo XIX en relación al adorno de los pasos. Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 12 de abril de 1871. Al respecto de la extensión del sentido del “*gusto*” véase lo que referido al “*Grand goût*” ha escrito BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 277-280.

desde la Antigüedad, queda ahora ligada a la metáfora de lo artístico, a la orla de la nueva sacralización contemporánea; la culminación del Arte.

Tales cambios expresan elocuentemente esta transmutación: los primeros “tronos” para las imágenes de Jesús se dotaron de un relevante alzado enfatizando el espacio sublime de la creación artística. Este recurso, también el del dorado, respondían a la influencia de la estética idealizadora del romanticismo que propició la consecución de unos pedestales suntuosos para realzar las obras maestras de Salzillo. El arquetipo es consustancial a la creciente fama del imaginero, considerado ya en el XIX como un indiscutible genio artístico español; se convierte, por ello, en fundamento de la nueva dimensión de su imaginería⁵⁹.

Dicha idealización de las peanas procesionales denota una mayor profundidad de sus condicionantes. Es conocido que el romanticismo tendió durante el siglo XIX a la mitificación de determinados aspectos de la historia local de los pueblos y, evidentemente, Salzillo constituía la legítima muestra de orgullo murciano. Al respecto de sus imágenes, y aún de otras, la puesta en escena evidencia una clara intencionalidad sublimadora; dicha idealización no sólo repara en los principales personajes pasionistas sino también en las figuras de santos, santas y otros personajes virtuosos. En esta faceta, dicho idealismo romántico se centra en la incorporación de lujosos textiles, otros con recargados bordados en metales nobles, todo tipo de aditamentos suntuosos e, incluso, la propia forma de disponerlos⁶⁰. En este campo el “trono” juega un papel destacado propiciando la debida exaltación de estos valores artísticos y virtuosos de la imagen.

Pero los iconos utilizados por la burguesía en este propósito no son sino ejemplares arrebatados a sus altares sacros, ajenos en su origen al ambiguo paradigma histórico-artístico; elementos concebidos para el culto y definidos ahora según parámetros materialistas. Tal racionalización, como causa última, llevó a la sutil rememoración de la carne hasta una realidad material de madera pasando por alto su contenido y valor religioso; coronando el virtuosismo de la talla o la policromía sobre la retórica dialéctica devocional. En definitiva, se descontextualizó la imagen tratándola de ganar para la creación museística contemporánea; coetáneamente bautizada, en este sentido, como auténtica fosa inerte⁶¹.

⁵⁹ Siglo durante el cual se habían reproducido las leyendas y hechos extraordinarios relacionados con Francisco Salzillo con incuestionables aportaciones de la literatura local. Véanse, de este modo, las recopilaciones orales de DÍAZ CASSOU, P. quien las utiliza como parte del repertorio anecdótico de la obra del maestro dieciochesco. En *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), págs. 168-170 y 198.

⁶⁰ Cabe citar, en este caso, el extraordinario debate suscitado al respecto del modo en que había de colocarse el manto de la Dolorosa; véase *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

⁶¹ Al respecto de la relación del museo con los cementerios de objetos así como las primeras valoraciones al respecto sobre la descontextualización del objeto artístico conviene recordar la figura de Stendhal; la prefiguración de las colecciones artísticas como suerte de “cementerio de arte” le fue sugerida en Florencia al visitar la Iglesia de la Santa Croce. La fusión del arte, los exvotos suspendidos de las vigas de madera, con las tumbas del templo le

En el ámbito de la Semana Santa se hacía imprescindible la presencia de nuevas superficies en las que reverenciar la gloria artística de un artífice alejando, lo más posible, la apariencia vivificante de la modernidad⁶². De esta manera, el papel del icono va a seguir siendo el protagonista pero por motivos diferentes; no ya el drama rememorado del Gólgota, sino el objeto tangible sublimado por el Arte.

Pero el “trono” y sus complementos van a tener, además, otra misión bien precisa: ocultar las deficiencias artísticas de las imágenes menos ponderadas⁶³. Ello reviste un indudable juego estético; condicionar la percepción de la imagen supliendo aquellos aspectos que no resultan del gusto de la época; los “tronos” son, en suma, condicionantes de la óptica procesional mostrando unas veces, ocultando otras; barrera visual entre lo tenido por “respetable” y lo que no se tiene por tal. La riqueza de su adorno se revelará preferente en aquellas imágenes menos consideradas⁶⁴ convirtiéndola, llegado el caso, en elemento que invalida la potencia del icono; lo que expresa el margen de censura socio-cultural impreso en ellos alterando otras realidades anteriores⁶⁵.

Al margen de estas valoraciones, indudablemente significativas, no cabe olvidar la antigua naturaleza de las “andas” cuyo sentido sacro deriva al mundo contemporáneo. Así que, el significado de los “tronos” ha de ser entendido desde una perspectiva dual; en consonancia con la cultura artística y el aderezo operístico, por un lado, como pedestal de la divinidad, por otro⁶⁶.

figuró una realidad desconcertante y macabra. Al respecto BONILLA, J., “El síndrome de Stendhal” en *El Mundo*, nº19, Madrid, El Mundo, 2003. La visión del cementerio como museo también fue un tema predilecto del siglo XIX como ha expuesto BLASCO SALES, M.J., en “El cementerio romano de Campo Verano: del Neoclasicismo al Liberty” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XV, nº 30, Madrid, Fundación Española Universitaria, 2006, págs. 427-448.

⁶² Cuya referencia mítica literaria más palpable es el mito de Pigmalión como refiere FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 383-387. Sin embargo, la literatura también ha recogido esta aspiración vivificadora tanto en el conocido cuento de “Pinocho”, que muestra el afán humano por otorgar vida o apariencia de realidad a lo que no es más que materia inerte, PROPP, V., *Folclore y realidad. Tres ensayos sobre el folclore*, Madrid, Alianza, 2007; como en el ámbito de la novela romántica a través del monstruoso *Frankenstein o el moderno Prometeo*, SHELLEY, M., Madrid, Cátedra, 2005. Capítulo aparte merecen los autómatas y su difusión en el ámbito europeo de la modernidad, ARACIL, A., *Juego y artificio...* (obr.cit.), pág. 297 y stes., donde las efigies de Cristo articuladas juegan un papel determinante: véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo...* (obr.cit.), págs.135 y stes.

⁶³ Sobre lo que ya se expresan algunos comentaristas de la Semana Santa al respecto de la procesión de Miércoles Santo; *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 12 de abril de 1868: “... *Imágenes, en verdad, pobres casi todas por su escultura, necesitadas de adorno que cubra en lo posible los defectos de la mano artística*”.

⁶⁴ Tal es el juicio de valor expuesto por Andrés Baquero en relación al ornato procesional romántico: “...*Se necesita que la parte escultórica sea muy excelente, como ocurre con las efigies de Salzillo, para que el lujo ornamental no le quite importancia, ó casi la anule. Aun en tal caso, siempre resultará la diferencia que va del maniquí á la estatua...*”. En *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

⁶⁵ Al respecto de la censura aplicada a las imágenes véase FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 402-422.

⁶⁶ El hecho de que la familiaridad de los fenómenos o advertencias rituales “divinas” entre el pueblo legitime su vigencia y realidad ha sido puesto de relieve por RAPPAPORT, R.A., *Ritual y religión...* (obr.cit.), pág. 402. De esta manera se entenderá de que dicha cotidianidad con el fenómeno demiúrgico derive de que “*el concepto de lo sagrado, ... es quizá tan antiguo como el lenguaje, lo cual equivale a decir que es tan antiguo como la propia humanidad*”. El origen de estas prácticas constructivas dentro del cristianismo se sustenta en el Antiguo Testamento

Pese a la progresiva pérdida de relevancia de lo sagrado perdura el uso de elementos escénicos, tanto dorados como joyas, que acreditan aún el prestigio residual de las imágenes⁶⁷.

Sin embargo, el hecho de que en el tránsito a la Edad Contemporánea se altere este significado de lo sacro llevó a la pérdida de significado de esas pobres “tarimas” en cuya sencillez radicaba la cotidianidad de la sacralidad precedente; la austeridad escénica pronto quedó en evidencia frente al particular esplendor de aquellos “tronos” que iban haciéndose hueco en las procesiones⁶⁸. No es menos cierto que en este nuevo panorama el componente operístico justificaba por sí mismo el énfasis estético a la hora de acometer los nuevos encargos pues había que identificar estas nuevas obras con el espíritu de sus comitentes; una burguesía que aún en la provinciana capital murciana se veía representada en aquellas manifestaciones escénicas de las principales capitales europeas. Ópera que, en el fondo, venía a mostrar en sus escenografías y apariencias lo que el eclecticismo plasmaba en fachadas y salones arquitectónicos.

Y si la ópera era uno de los cúlmenes de la alta sociedad, compilación de las artes, la Semana Santa se iba a convertir en una traslación callejera de la misma; una rememoración soñada de ese “Arte” por excelencia, más allá de los estruendosos fracasos wagnerianos en su materialización⁶⁹. Un medio por el que, además, se popularizarían los elementos que le daban forma haciéndolos cotidianos para las clases bajas y medias; en suma, permitiendo efímeramente a éstos ser partícipes de este renovado gusto escénico.

Así pues, frente a todo el conjunto de actores el papel central será el del “divo”, personaje de naturaleza decimonónica que encarnará los tópicos de grandeza, perfección e idealismo de la retórica estética⁷⁰. Las imágenes que encarnaban definitivamente estas particularidades eran

cuando Yavhé otorgó una traza e instrucciones precisas para la construcción del Arca de la Alianza; como en el caso de los “tronos” contemporáneos se trataba de una estructura ejecutada para ser portada a hombros y recubierta de oro. Tal uso del metal precioso con efectos “*deslumbrantes y cegadores*” vincula la naturaleza divina con este metal argumento que, de hecho, se vincula también a otras culturas: SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 81-82. Es el propio ELIADE, M., quien vincula el uso religioso de los metales preciosos desde la Antigüedad en *Cosmología y alquimia babilónicas*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 47-62.

⁶⁷ La conducta de adornar con joyas a las imágenes religiosas se ha venido repitiendo a lo largo de toda la Historia del catolicismo, al igual que acaeció en otras culturas y religiones del mundo antiguo. Este hecho respondería a la necesidad de que el icono no pierda sus propiedades sagradas, como un medio de otorgarles prestigio frente a otras efigies y manifestar, por paradójico que parezca, la superioridad de unas por encima de otras. Este aspecto ha sido tratado por FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 177-180.

⁶⁸ Como evoca la cita que alude a esta austera realidad: “...*da vergüenza ver las andas donde van esos prodigios de esculturas que se llaman la Caída y el Ángel de la Oración del Huerto, andas que deberían ser de oro y plata...*”. En *Diario de Murcia*, domingo 28 de marzo de 1880.

⁶⁹ Concepto totalizador de las artes cuyos postulados fueron expuestos por Wagner pese a que no pudo materializarlos dada su complejidad espacio-temporal. Respecto de este episodio fundamental en la concepción romántica del Arte véase el capítulo titulado “Wagner y el drama musical” que PLANTINGA, L. incluye en *La música romántica*, Madrid, Akal, 1992, págs. 281-320.

⁷⁰ Sobre una visión coetánea del divismo aplicado al marco musical operístico véase la evocación de BLASCO IBÁÑEZ, V., que representa a la protagonista, Leonora, como una mujer inaccesible y distante. En *Entre naranjos*, Barcelona, Plaza y Janes, 1977, págs. 102 y 103: “... *Las fotografías representaban siempre los mismos personajes,*

aquellas que anteriormente habían jugado un papel fundamental dentro de la dramaturgia moderna; esto era natural puesto que, en suma, seguía tratándose de los protagonistas del Drama. De este modo, las imágenes del Nazareno, el Crucificado o la Dolorosa, en menor medida todos los demás, ostentarán esta nueva consideración y se alzarán majestuosamente sobre los “tronos”.

Se refiere, concluyentemente, la enérgica aparición luminiscente del clásico concepto “*deus ex machina*” cuyo idealismo prefigura la “*gloria*” mística evocada por los poetas; de ahí la elocuencia expresiva de los dorados que se superponen a sus austeros precedentes. Lo áureo es un medio efectivo para la ensoñación; correspondiente, en suma, con un arte etéreo aprehensible en una esfera plenamente subjetiva. Un explosivo concepto primaveral que será perfectamente distinguido por los escritores como aquel Azorín que, hablando de “*lo bello*” o “*el Arte*”, adjetivó la procesión matinal de Viernes Santo⁷¹.

Una visión cerrada de lo artístico donde se conjuga un binomio esencial, el del barroco como esencia local; elementos que convergen hacia su conversión en tópico procesional. El romanticismo contribuyó en toda Europa a establecer los estilos nacionales; en España, acentuado con la irrupción de los “*regionalismos*”, dio lugar a la expresión de idénticas realidades de sustrato y contexto idealizado⁷². Aquí, pues, no cabía otra respuesta ante tales estímulos que la de una prefiguración de la realidad teatral y exaltada del Barroco cuyo sello quedaba prefigurado dentro de la sugerente construcción del “*trono*”.

Los primeros “tronos románticos” de la Semana Santa: Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Dolorosa

Al margen del sustrato poético, esencial para identificar la naturaleza romántica de la configuración procesional, hay que precisar el origen de la transformación a que dio lugar;

las heroínas de Wagner. Leonora, adoradora rabiosa del genio alemán, hablando de él, con íntima confianza, como si le hubiera conocido, no quería cantar otras óperas que las suyas, y con el afán de abarcar la obra del maestro, no vacilaba en comprometer su prestigio de artista fuerte y vigorosa interpretando los personajes delicados [...] Aquella era Leonora, la walkyria arrogante, la hembra fuerte y valerosa, ... Bajo el casco de acero brillante como un espejo, con sus dos alas de blancas plumas, caían los rubios bucles, brillaban con salvaje fulgor, ... Estaba allí con la majestad de la diosa; era una Palas de la mitología septentrional, hermosa como el heroísmo, terrible como la guerra...

⁷¹ La referencia de Azorín es la siguiente: “*Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia*”. Así se recoge en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

⁷² Sobre el desarrollo del romanticismo en la arquitectura española, así como su deriva regionalista, véase HERNANDO, J., *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 195-278; en lo que respecta exclusivamente al ámbito socio-cultural del mismo autor *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), págs. 129-132.

superado el tránsito de la media centuria comenzaron a aparecer los primeros ejemplares de “tronos”. Sus peculiaridades, ya muy definidas, advierten del uso de un lenguaje particular articulado en torno a los rasgos autóctonos reseñados. Las primeras obras que emergieron fueron destinadas a las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús. Ya se ha advertido como este protagonismo del icono exento sirvió para establecer un tipo peculiar que la enalteciera durante las procesiones.

La peculiaridad que revisten ambos es el de ajustarse a aquel modelo “ochavado” usado en algunos precedentes levantinos y, presumiblemente, en el ejecutado en 1803 para Nuestro Padre Jesús. Al contrario de aquel episodio aislado, estos trabajos vendrán secundados por otros que preludiaron la aplicación del gusto emergente en un gran número de “tarimas”. Tales soluciones compositivas revelan, así, una clara analogía con aquel ejemplar de Rueda y Hernández prestándole ahora un mayor interés a la elevación de la peana. Se observa, por tanto, un inicio determinado por la pervivencia de lo retablistico pero que pronto se amoldará a la nueva variante romántica ligada a la decoración de estancias domésticas.

A través de la mayor proyección vertical se facilita la integración de los trabajos calados que, secuenciados en cada uno de los paños del “trono”, constituyen su fundamento decorativo. Esta configuración se repite en ambos ejemplares pese al distinto signo decorativo; el del Nazareno se supedita a un dominio vegetal de filiación clasicista mientras el de la Dolorosa presenta una imitación de la rocalla neobarroca. Esta diversidad insinúa una procedencia dispar de los motivos: tan sólo este último responde a usos finiseculares caracterizados por un eclecticismo sintomático, inherente a la sociedad que lo concibió.

Por ello no resulta descabellado plantear la pervivencia de los elementos primitivamente ejecutados por Rueda a principios de siglo debiéndose atribuir a Policarpo Marín, únicamente, su reestructuración a mediados de la centuria⁷³. En lo que respecta al de la Dolorosa su decoración,



Fig. 48- Tarima. Santa Mujer Verónica. La instantánea revela la extrema sencillez de las *andas* procesionales empleadas en las procesiones inmediatamente posteriores al Sexenio (Imagen procedente del Centro Fotográfico Villar y del Fondo Documental de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia).

⁷³ LÓPEZ SPREÁFICO, B., “La restauración del trono de Nuestro Padre Jesús Nazareno” en *Nazarenos*, n°4, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2001, pág. 54: “...El trono está dividido en tres pisos. Según fuentes de la

adecuada al gusto burgués, se encuadra temporalmente en torno a 1876; en esa fecha “*el Sr. Vizconde de Rías a cuyo cargo estaba la preciosa obra de Salcillo, la Dolorosa / contrató para la efigie / el manto y vestido tan magníficos que llevaba, como los demás adherentes del trono*”⁷⁴. La disparidad lingüística, sin embargo, no debe desvirtuar la coherente repetición estructural del mismo modelo prefigurando un espacio formal específico dentro del cortejo; las dos imágenes más significativas del mismo contaban con dos “*tronos*” de semejante armadura pese a constituirse en circunstancias históricas bien distintas.

El encargo de las “*andas*” para la imagen salzillesca se circunscribe a un momento significativo encuadrado dentro de la celebración del Santo Jubileo. No cabe duda que se trató de una celebración especial para la cofradía que renovó parte de su aparato procesional; de hecho, estas novedades son destacadas ya que “*la procesion de Nuestro Padre Jesús, ... hacia años que no se le había dado la importancia que en el actual*”⁷⁵. Teniendo en cuenta esto puede determinarse que el citado “*trono*” participó en el evento durante las jornadas de Domingo de Ramos, Lunes y Martes Santo⁷⁶. Es por ello que su estreno se integra en un discurso apologético, la celebración de unos fastos eclesiásticos que, como sucedía desde tiempo atrás, propiciaba la renovación del patrimonio material, ante todo artístico, de estas instituciones⁷⁷. Subyace, como en aquellos casos, un innegable detonante propagandístico, en este caso, la vuelta a la normalidad social tras los episodios del Sexenio.

Aunque ambos “*tronos*” han sufrido modificaciones posteriores, relacionadas principalmente con la ampliación del número de varas, lo cierto es que mantienen con bastante fortuna su impronta primera. Sintetizan un tipo preciso convertido ahora casi en vestigio arqueológico; en efecto, suponen los ejemplares casi exclusivos de un prototipo tardo-barroco.

A nivel formal quedan determinados por una superficie inferior, “*peana de varas*” o “*tarima*”, que evoca estructuralmente las austeras “*andas*” precedentes; sobre ellas se superpone un nuevo

Cofradía, los dos superiores pertenecen al S. XIX, siendo realizados por el maestro Policarpo Marín, y el inferior, ejecutado por José Carrión, data de 1968...”.

⁷⁴ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ No es conocido el contenido de estas anunciadas procesiones aunque, según se desprende del texto, los cofrades pudieron acudir vestidos con sus túnicas ya que al respecto se anunciaba su reparto con anticipación a las mismas. Si se reseña que el día anterior al comienzo de las mismas “*el distinguido orador don Mariano Puyol y Anglada*” ofició una misa “*para la preparación del Santo Jubileo*”. Aunque es de suponer que el destino de las mismas sería la S.I. Catedral se desconoce si participarían o no algunas de las devotas imágenes de la Cofradía de Jesús en las mismas. Ver al respecto *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 24 y martes 28 de marzo de 1876.

⁷⁷ Como es el caso del Jubileo romano de 1650 esencial para el despliegue escénico del nuevo estilo Barroco y fundamental para la trayectoria artística de autores tan significativos como Giovanni Lorenzo Bernini. Véase al respecto WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia. 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 174-184. Cabe recordar el caso de las “*andas*” talladas por Pedro Federico Pérez para la imagen del Cristo de la Sangre cuyo estreno estuvo enmarcado en la inauguración del flamante Imafrente catedralicio: A.A.S., *Cuentas de José Abadía Campos ante Manuel Rubín de Celis*, 15 de septiembre de 1751, folio 4 vto.

cuerpo que caracteriza el estilo. En suma es éste el que ofrece una mayor constitución al “trono” y donde la decoración adquiere carta de naturaleza⁷⁸. Estos suplementos conforman la peana octogonal sobre la que se dispone el icono quedando definida por ocho caras por cada uno de sus lados⁷⁹. Para la elaboración de estas superficies caladas se usan, alternativamente, “ovas”, ráfagas, elementos vegetales, rocalla y figuraciones con los atributos de la Pasión.

Otros distintivos vienen articulados en las llamadas “peanas de varas”; mientras la del Nazareno presenta tallados los cuatro frentes de su rectilínea tarima, la de la Dolorosa bascula ofreciendo sinuosos espacios curvos. Nuevamente se incide en la contraposición del estilo clasicista del primero frente al barroquismo historicista del segundo. El hecho de utilizar esta superficie alabeada como un enriquecimiento formal del modelo precedente no debe ocultar el carácter singular de cada uno de ellos; el de la Dolorosa acogido a un perfil dinámico apropiado para una efigie de naturaleza femenina⁸⁰.

Resulta interesante añadir un aditamento ornamental hoy desaparecido del más antiguo de estos “tronos”: el acompañamiento de ángeles niños portando atributos de la Pasión. Estas pequeñas efigies que en número de cuatro acompañaban al Nazareno contrarrestaban la apariencia monocromamente dorada incorporando un colorista contraste. Este uso rememora trabajos de centurias anteriores ofreciendo un interesante parangón decorativo al acompañamiento angelical de la Dolorosa, magistralmente tallado por Francisco Salzillo en 1756⁸¹. Nuevamente, se constituye una semántica idéntica en ambos “tronos” anticipando, además, las figuras



Fig. 49- Trono. Nuestro Padre Jesús Nazareno. En el año 1803 la Cofradía de Jesús Nazareno concierta con Ginés de Rueda y Julián Hernández la ejecución de un “trono” ricamente tallado y dorado cuyo modelo bien pudo servir para los ejemplares posteriores de fines del siglo XIX.

⁷⁸ Distinguiéndolos, de esta manera, de los otros *tronos* murcianos de siglos anteriores que estaban asociados a las procesiones de imágenes devocionales gloriosas de la Virgen y de algunas otras tallas asociadas a los más prestigiosos gremios.

⁷⁹ Estructuralmente parecen responder a fórmulas esbozadas en la fachada de la propia Catedral donde se ensayan buena parte de los modelos utilizados con posteridad en el ámbito local dedicado a la construcción de retablos. Sobre el particular véase DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la condición... (obr.cit.), pág. 323.

⁸⁰ Cuyo precedente más evidente se encontraría en el *anda-peana* de la Virgen del Socorro de la catedral de Murcia de la que ya se trató con anterioridad. Se ha de reconocer que si bien la ambigüedad es un recurso explotado febrilmente durante el decadentismo (véase REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 208.) el jugar con las connotaciones de lo masculino y lo femenino había sido puesto ya en escena durante el Barroco en relación a la práctica eremítica. A este respecto véase DE LA FLOR, F.R., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 291-297

⁸¹ Los acompañantes angelicales pertenecientes al Nazareno durante el periodo estudiado se encuentran en paradero desconocido habiéndose ejecutado unos de nueva factura, debidos al escultor cordobés Francisco Romero Zafra, que fueron estrenados en el Viernes Santo de 2011.

angelicales que incorporarán los pasos del granadino Luis de Vicente más adelante. Se definen, sin embargo, unos valores estéticos distintos pues se altera la posición sobre la superficie de los ángeles que no participan del plano de la imagen sino que se integran en espacios ajenos a ésta. Se las dota, así, de un protagonismo diferente al observado en las “*canastillas*” barrocas andaluzas del XVII⁸².

De haber continuado esta tipología, teniendo en cuenta la inmediata prodigalidad de obras de este tipo, la hipotética renovación estética de los “*tronos*” hubiera transitado por vías probablemente alternativas. Sin embargo, el protagonismo de la talla calada y las plantas contorneadas pronto dejó de formar parte inherente del modelo; la distancia constitutiva que presenta la producción posterior integrada en la colección de “*andas*” de la cofradía evidencia la presencia de unas inquietudes diferentes. Éstas se adaptan a los criterios propios del diseño de interiores dando paso a unas fórmulas de trabajo diferentes. En las propias sagas de tallistas subyace un gusto que se vincula indubitablemente a la arquitectura modernista desligándose de la práctica genuinamente retablistica. Como se analizó, mientras el tipo “*ochavado*” fue asumido de obras antiguas, ya perdidas, la llegada de las nuevas obras supone la aplicación de un estilo más genérico que, pese a ello, da lugar a una manifestación artística genuina⁸³.



Fig. 50-Trono. Dolorosa. 1876. Cofradía de Jesús Nazareno.

Un tipo que, además, está inserto en corrientes ajenas al ámbito específicamente local; en definitiva que se reconoce dentro de unas pautas extendidas y propagadas a través de repertorios de modelos y de la propia llegada del ferrocarril. La importancia de las comunicaciones vertebró la consumación de unas obras que, pese a conceptuarse en el medio, cuenta con parentescos formales lejanos; singulariza, así, la existencia de una órbita o espacio estético donde se funden tendencias artísticas globales.

⁸² Donde, pese a todo, se insiste en alojar imágenes tanto sobre las superficies talladas como en los dos cuerpos que definen el “*paso*” procesional sevillano; es decir, que usos similares también podían encontrarse en otros lugares ajenos a los usos endémicos en Murcia pese a que en la capital hispalense, y en no pocos casos, estos ángeles tuvieran un desarrollo juvenil y aparecieran debidamente ataviados con túnicas y vestimentas eclesiásticas. Sobre las particularidades de este tipo barroco véase RODA PEÑA, J., “El paso procesional: talla, dorado y escultura” en *Sevilla Penitente*, vol. II, Sevilla, Gever, 1995, págs. 8-35.

⁸³ Peculiaridad que debió ser compartida en el ámbito comarcal de la Vega Baja del Segura puesto que aún persisten en algunas localidades ejemplos innegablemente familiarizados con esta puesta en escena murciana. Sin duda, uno de los más interesantes es el “*trono*” para la venerada efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela que reproduce las particularidades del ejecutado en Murcia para la efigie homónima. Incluso, ambos reproducen la peculiar presencia de los ángeles en las esquinas además de los restantes elementos formales que lo constituyen. Las fechas de ejecución tampoco deben distar en demasía puesto que el ejemplar oriolano se reproduce ya en fotografías de comienzos del siglo XX. Véase *El Eco de Orihuela*, 23 de marzo de 1910.

Se trata, en suma, de la adopción de un eclecticismo formal internacional que, en el caso concreto de Murcia se pone de manifiesto a través de las clases predominantes al servicio de las cofradías penitenciales. Estos primeros ejemplares constituyen un hito específico de la época, una nueva forma de elaborar estas arquitecturas itinerantes más allá de la auténtica naturaleza barroca; una versión subjetivista y renovada convertida en seña de identidad de la creatividad romántica.

LOCALISMOS EN LA CONFORMACIÓN DE UN MODELO AUTÓCTONO; PROBLEMÁTICA Y ACEPTACIÓN DEL “TRONO”

La evolución formal del “trono” en la Cofradía de Jesús Nazareno: el lenguaje localista

El recinto de la Iglesia de Jesús acoge bastante más que el excelente conjunto de pasos tallados por Francisco Salzillo en el siglo XVIII: el repertorio de “tronos” procesionales, que abarca desde el siglo XIX hasta mediados del XX, resulta la colección más completa de esta variante artística. Además, constituye la mejor expresión evolutiva de un tipo local que, hasta alcanzar la gubia del tallista Carrión Valverde, guarda el mayor grupo de ejemplares del periodo decimonónico. Esta compilación, iniciada en aquel 1876, ofrece una valiosa serie de piezas que testimonian la conformación de una tipología presta a impregnarse de los diversos matices estilísticos coetáneos. Además, su singularidad no queda aquí puesto que estas obras estéticas entablan diálogo estrecho con el vibrante episodio artístico protagonizado por Salzillo; en evidente simbiosis de periodos en tantos aspectos antagónicos: modernidad y contemporaneidad⁸⁴.

Dentro del conjunto pueden delimitarse dos tipos suficientemente diferenciados: por un lado los destinados a imágenes individuales (la Verónica y San Juan), por otro los ejecutados para los grandes grupos de la Pasión. De los primeros urge destacar que ofrecen esquemas ajenos a los referidos ejemplares “ochavados”. Con respecto a los segundos, la complejidad de su composición y la ampulosa puesta en escena de los conjuntos influye en las singulares soluciones adoptadas; pese a ello, la gran idea sobre la que basculó su realización se basó en el nuevo panorama histórico-artístico del XIX. En efecto, la conciencia de la gran valía de las tallas salzillescas determinó que estos “tronos” se supeditaran compositivamente a ellas.

⁸⁴ Constituyendo una suerte de “marco” de la obra artística cuya semántica tuvo eco en el estudio estético de LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de...* (obr.cit.); y en el no menos interesante cuaderno escrito al respecto por SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*, Málaga, Agrupación de Cofradías y Ayuntamiento, 1996.

Revisten un particular atractivo estos últimos debido a la originalidad de su lenguaje, codificado según parámetros contextuales; precisamente supeditado al esplendor de las imágenes barrocas. Se trata de un esfuerzo novedoso pues con anterioridad no existen noticias de “*andas*” configuradas con dicha pretensión: de hecho, Salzillo fue requerido para la realización de una de éstas sin que nada haga pensar en tal profusión⁸⁵. Pese a la participación ocasional de algunos tallistas barrocos de las sagas de los Ganga o los Rueda conviene delimitar sus labores dentro de una preceptiva medida dado el corto número de personas requeridas para su traslado⁸⁶. Es por ello que este estudio de “*tronos*” para los grupos barrocos merece una atención preferente por la dimensión que ahora se les confiere.

Siempre se ha argumentado, no sin razón, la raigambre teatral y el origen escénico de todos estos pasos que reproducen escenas de la Pasión de Cristo⁸⁷. Así, el origen de esta tipología procesional bien puede ampararse en aquellas estructuras rodantes utilizadas con frecuencia en los festejos modernos sobre los cuales diferentes actores interactuaban con imágenes reproduciendo argumentos de autos sacramentales. Así, estos “*carros de misterios*” de la Murcia del siglo XV⁸⁸ constituyen el antecedente de la nueva variante contemporánea del “*trono*”. Indudablemente, al modo de los “*tableaux vivant*” sus sucedáneos procesionales se convierten en recordatorio escénico.



Fig. 51- *Rocas*. Procesión del Corpus Christi. Valencia.

Este rasgo reviste particular interés al tratarse de una base para el suceso trascendente lo que muestra una particular simbología inherente a su desarrollo ornamental; las propias “*rocas*” valencianas reflejan la deriva formal de estos carruajes a partir de la adopción simbólica del barco como instrumento de Fe. Son muchas las representaciones recogidas en la modernidad⁸⁹

⁸⁵ Véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), pág. 161.

⁸⁶ Véase A.A.S., *Constituciones de 1728*; en esta fecha se constata como para conducir los *pasos* de la Negación, el Pretorio o el Cristo de la Preciosísima Sangre bastaba con “*diez*” estantes frente a los “*cuatro*” que precisaba la imagen de la Soledad.

⁸⁷ La literatura referida a este particular es bastante extensa. Conviene citar en el ámbito local los estudios de BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 127-132; ALBERO MUÑOZ, M.M. y MARÍN TORRES, M.T., “Ternura y lágrimas. La Pasión dramatizada” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 187-198; o FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº 17, Murcia, Universidad, 2006, págs. 33-39. En lo que se refiere a la trasposición de los elementos de aquellos “*tableaux vivant*” al ámbito de la Semana Santa véase los estudios escenográficos llevados a cabo por GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E., “Cruce de miradas...” (obr.cit.), págs. 81-87.

⁸⁸ Al respecto de los mismos véanse las indicaciones recogidas por RUBIO GARCÍA, L., *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1987, págs. 80-85.

⁸⁹ Una de ellas conservada en un lienzo del Museo de la Catedral de Murcia: “*La nave de la Iglesia o de la Fe*”. Sobre el sentido de este tipo de figuraciones modernas del “*carro*” simbólico en la España de los Austrias véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Era melancólica...* (obr.cit.), págs. 13-27.

que evocan el sentido difusor del catolicismo y el sentido de “*cuero místico*” que posee la Iglesia parangonada, en efecto, como un navío⁹⁰. Tanto aquellos carruajes del Corpus de Valencia⁹¹ como las suntuosas carrozas de las fiestas borbónicas hispalenses evidencian este origen náutico del escenario sacramental⁹²; donde el ornato se incorpora como lenguaje triunfalista de la particular escuadra eclesiástica.

Poco de esta suntuosidad parece adecuarse al panorama murciano previo a la irrupción de los “*tronos*” decimonónicos; en definitiva, la tipología ha de partir sobre una base nueva al no existir tales referentes formales⁹³. Seguramente, a lo más que se llegó en el periodo tardo-barroco fue a la realización de superficies lisas de perfil contorneado incorporando sus paños la acostumbrada decoración jaspeada. Esta fórmula estaba muy extendida en todo el país desde tiempo atrás dando buena cuenta de ella Salzillo en infinidad de ocasiones. El único aporte ornamental que pudo romper su sencillez pudo ser la inclusión en los frentes de fragmentos tallados a base de rocalla o metopas debidamente doradas, unidas a delgadas molduras acotando horizontalmente los espacios. Estas labores son frecuentes y, de hecho, se reproducen en las propias “*andas*” de Nuestra Señora de las Angustias de San Bartolomé aportando un ejemplo genérico del periodo⁹⁴.

A las limitadas referencias documentales hay que añadir la desaparición de muchos de estos ejemplares que no parecen alcanzar la mitad del siglo XIX. Por ello, uno de los rasgos del neobarroco ornamental de los nuevos “*tronos*” será, precisamente, la ausencia de fórmulas heredadas de prototipos auténticamente barrocos. Esta ausencia redundará en la simplicidad de las “*tarimas*” sobre las que se portan los grupos de la procesión de la mañana de Viernes Santo en

⁹⁰ En este sentido, la “*nave de la Iglesia*” cuenta con una réplica jocosa en la “*nave de los locos*” cuyas particularidades se reproducen por gran parte de Europa. Véase AA.VV., *Valencia y los Papas*, Valencia, Generalitat, 2006, pág. 4.

⁹¹ Sobre este particular, su vínculo náutico y su amplio desarrollo en la ciudad del Turia véase PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982, págs. 69-96 y 241-330.

⁹² Modelos que parecen retomar los parámetros de la “celebración barroca” italiana como se recoge en la pictórica representación de la “*Recepción en el Palacio Barberini en honor de la reina Cristina de Suecia*”, o el magnífico “*Bucintoro*” reproducido por Canaletto en la veneciana fiesta de la Ascensión. Véase como estos ejemplares son parangonados en la Murcia del XVIII pues el tallista Nicolás de Rueda llegó a tallar “*una magnífica carroza alegórica que sacaron los Gremios*” con motivo de la Proclamación de Fernando VI; recogido en BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1980; págs. 202 y 203.

⁹³ Caso contrario a lo acaecido en la configuración de la procesión contemporánea sevillana donde, de forma bastante ostensible, existían toda una serie de realizaciones suntuosas de los siglos XVII y XVIII que constituyeron la base para los tallistas de fin de siglo y aún para los de la centuria siguiente. Véase RODA PEÑA, J., “El paso procesional... (obr.cit.)”, págs. 8-41.

⁹⁴ Estas piezas respiran un espíritu refinado y elegante cuya proporción armónica se adecua a las fórmulas propias del último Barroco. Al respecto de estos formulismos incorporados a la impronta de las imágenes salzillescas y su contexto escenográfico véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 103-113; DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la condición escenográfica... (obr.cit.)”, págs. 330-332; y PÉREZ SÁNCHEZ, M., “... todo a moda y... (obr.cit.)”, págs. 309-313.

las que sólo puede referirse una desvirtuada impronta clasicista⁹⁵. Su discreta apariencia conduce al desarrollo de opiniones que enjuician la conveniencia de una mejora ornamental: “*Da vergüenza ver las andas donde van esos prodigios de esculturas que se llaman la Caída y el Angel de la Oración en el Huerto, andas que deberían ser de oro y plata*”⁹⁶. Al igual que sucede en otros aspectos ornamentales de la Semana Santa, la crítica periodística significa el eslabón sobre el que fundamentar el inexorable cambio de tendencia en la estética procesional.

En efecto, los documentos gráficos refieren la sencilla naturaleza de aquellas “*tarimas*” compuestas toscamente a base de paños corridos totalmente lisos en los que no subsisten evidencias de policromía o decoración. Su apariencia, en realidad, hace recordar aquel término de “*urna*” que Verdi Webster extrajo de los documentos hispalenses para evidenciar la relación de las primitivas “*andas*” procesionales con parihuelas funcionales cuya apariencia, en suma, evocaba féretros fúnebres⁹⁷. Cabe suponer que la fragilidad de la propia madera, así como el peso considerable de los grupos de imágenes, propiciaría el carácter efímero de aquellos ejemplares de centurias anteriores; los ejemplares existentes, al menos, parecen referir una carestía de medios que más entronca con la prolongada crisis de la primera mitad del XIX que con la apariencia ostentosa del Barroco. En este sentido, los tallistas arrancan *ex novo* pudiendo desarrollar su labor sin limitaciones formales preexistentes; por ello, los “*tronos*” surgen de una manifiesta libertad creativa que se supedita a las modas decorativas del siglo.

En el caso concreto de la Cofradía de Jesús la labor se circunscribe al espacio temporal referido entre los años 1887 y 1896, es decir, poco menos de una década; en los mismos se procedió a la realización de tres estructuras para sacar en procesión Los Azotes, La Oración en el Huerto y La Caída, respectivamente. Finalmente, se construyeron sendas “*tarimas*” para La Cena y El Prendimiento bajo unos parámetros ya diferentes cuya idiosincrasia se explicará debidamente. Al constituir dos grupos de encargos bien diferenciados habrán de tratarse alternativamente; primero los tres mencionados “*tronos*” que resultan más interesantes para el estudio ornamental. Después las “*tarimas*” y su incorporación en una época en que sus cánones no entroncaban ciertamente con las pautas desplegadas en el periodo. El relato documental permitirá distinguir a través de ellos la dualidad lingüística existente entre los partidarios de la renovación formal y aquellas otras posturas más conservadoras, definitivamente opuestas a la renovación.

⁹⁵ Al respecto del mobiliario y el retablo sacro de índole clasicista en Murcia véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El retablo y el...* (obr.cit.); para una visión referida al ámbito andaluz por HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009, págs. 391-412.

⁹⁶ *Diario de Murcia*, domingo 28 de marzo de 1880.

⁹⁷ VERDI WEBSTER, S., *Art and ritual...* (obr.cit.), pág. 134.

Los tronos de Los Azotes, La Oración en el Huerto y La Caída.

Las lagunas documentales existentes impiden disponer a día de hoy con datos fidedignos al respecto de la autoría de estas obras que, sin embargo, pueden admitirse dentro de un lenguaje semejante. Por ello, los “tronos” destinados a los grupos escultóricos de Los Azotes, La Oración en el Huerto y La Caída proceden de un mismo discurso que deriva de aquella observación crítica que admitía la pobreza material de las “tarimas” observando su desproporción con las magníficas imágenes salzillescas. Desde este punto de arranque se asiste a una paulatina evolución que entronca con la configuración formal de una tipología que marca las líneas maestras para los ejemplares posteriores.

Cabe relacionar con su ejecución al tallista Antonio López Chacón. Su vínculo con la Cofradía de Jesús se encuadra al menos entre 1893, cuando ejecuta el “trono” de la Oración en el Huerto⁹⁸ y 1896, cuando se consignan otras labores ejecutadas por el tallista para la entidad⁹⁹. En esta recopilación se refieren, entre otros, los trabajos de reforma de los retablos así como la ejecución de las “tarimas” de los pasos de La Cena y El Prendimiento; con ello se certifica que López Chacón trabajó asiduamente para la cofradía bajo las órdenes del académico Fuentes y Ponte.

En estos años se asiste a un gradual enaltecimiento del oficio del tallista pues si en 1893 Chacón refería con orgullo su autoría sobre la traza del “trono” de la Oración, tres años más tarde figura Fuentes y Ponte como delineante de las estructuras. Esto pone de manifiesto la incidencia de los argumentos académicos sobre la labor de los artesanos manifestando la fractura existente entre los partidarios de enriquecer las “andas” y los que optaban por una línea continuista. El debate no estuvo sólo prefigurada en estos círculos restringidos de lo artístico sino que incidió en la propia mentalidad de los cofrades donde se advierten reticencias a incorporar “tronos” artísticos: esta divergencia no está restringida a esta parcela puesto que se reproduce en las diversas tipologías artísticas. En ellas se pone sobre la mesa la conveniencia del ornato sobre la pervivencia de su restricción.

Discusiones al margen toca abordar el particular de los nuevos “tronos” tallados y dorados que, en realidad, suponen una de las grandes novedades del periodo. El rechazo que suscitan advierte sobre su carácter novedoso abriendo la citada disputa sobre la conveniencia del lujo y la

⁹⁸En *Diario de Murcia*, martes 4 de abril de 1893, Antonio López Chacón deposita “en la redacción de este periódico el dibujo original hecho por él” para el nuevo “trono” de la Oración en el Huerto, acabando así con el error periodístico que había llevado al periodista a confundir su autoría con la de uno de sus “auxiliares” del taller.

⁹⁹ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

magnificencia en lo procesional. El propio recorrido sobre las piezas que se verán a continuación sugiere un paulatino incremento del ornato que, a la postre, suscitará una reacción purista y restrictiva. Entre los partidarios de la renovación se advierte un marcado carácter conclusivo: se persigue la consecución de un modelo arquetípico que sirva de referente. Y la consecución de tal premisa se advierte con claridad en la transición al siglo XX, cuando en 1902 se alude al “trono” de La Caída como “modelo” para los restantes¹⁰⁰. Es evidente que con la introspección ornamental se pretende una eficacia visual: la constitución de una estética propia que se consolide como específica de lo procesional.

Por ello es conveniente recopilar el proceso de construcción del modelo sobre un prototipo que se va alterando, recomponiendo en busca de un equilibrio formal; pretendiendo que la riqueza del “trono” no interrumpa la contemplación de las imágenes. Así se comprende la complejidad de una factura “chaconiana” que ha de lidiar con ambos estímulos; pese a ello, en estos ejemplares la decoración va abriéndose paso gradualmente hasta alcanzar el límite de lo admisible. Consciente de esta limitación Chacón destacó por su medida compositiva ganándose la estima de sus contemporáneos. Sin duda, este debate entre el ornato y la obra salzillesca se convertirá en un factor determinante para toda la Semana Santa limitando el potencial de los tallistas que no pudieron exceder el conservadurismo estético de los comitentes; ello revela la consideración artesanal de un trabajo en el que rara vez se destaca la condición de los autores del diseño y en el que, asiduamente, se omiten la responsabilidad de la factura. Resulta obvio que los artífices hubieron de plegarse a las exigencias de los cofrades e, incluso, a las recomendaciones dictadas desde otros círculos de opinión.

No en vano, cuando en 1893 López Chacón efectuó el “trono” de la Oración en el Huerto el reconocimiento de su discreción testimonia la orientación ideológica del contexto social. La prensa valora que la visión del nuevo modelo no entorpezca la atención de “lo principal”¹⁰¹: las tallas de Salzillo. Bajo este prisma, el “trono” se tiene como simple marco en el que exhibir las obras del imaginero como si de una pieza pictórica se tratase¹⁰². Sin embargo, el paulatino enriquecimiento de las superficies de las “andas”, en base a motivos vegetales preferentemente (aunque no faltará la rocalla), se va imponer sobre la primigenia retícula que venía constituyendo la base ornamental del conjunto; las composiciones se van a revelar cada vez más complejas hasta consolidar un estilo genuino para el “trono” procesional autóctono.

¹⁰⁰ *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

¹⁰¹ *Diario de Murcia*, sábado 1 de abril de 1893.

¹⁰² LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 77: “...Mientras en Murcia las flores y las luces son un aditamento a unos tronos que están concebidos como simples peanas, en Cartagena los tronos están concebidos, desde un principio, como parte principalísima del cortejo, tan importante o más que las imágenes...”.

En 1887, fecha aproximada de la ejecución del “trono” del *paso* de Los Azotes, se presentaban paños, laterales y frontales, con un evidente crecimiento en altura y una sencilla decoración reticulada esparcida entre contundentes molduras. Tal configuración obedece a parámetros burgueses con un estilo premeditado: aquel que desde los años treinta venía gestándose en el interior de las mansiones y de los salones elegantes europeos. Tal apuesta constituye un claro exponente de la popularización de unas formas que se constituyen en lenguaje arquetípico según fórmulas inspiradas en el mobiliario de finales del siglo XVIII¹⁰³. Por ello no es extraño que su planteamiento formal recuerde usos comunes en esta decoración de interiores lo que resulta evidente incluso en los casos locales, como sucede en los trabajos en yeso para la Casa de Díaz Cassou.



Fig. 52- *Trono. Los Azotes*. Antonio López Chacón ¿?, 1887. Cofradía de Jesús Nazareno. Murcia.

Más tarde, en 1894, se culmina el “trono” de la Caída. Su estilo aparece madurado ofreciendo soluciones nuevas en el ámbito procesional: el reticulado se desplaza a un discreto plano subsidiario mientras la zona superior queda cubierta por un dominio vegetal. La inserción de estos elementos organicistas igualmente renueva el compromiso con el diseño europeo incardinándose con las creaciones coetáneas de William Morris y Owen Jones. Pese a ello el apego al mobiliario francés resulta evidente como demuestra la hábil incorporación de delicadas líneas curvas entre las que se distribuye el adorno¹⁰⁴; todo ello sirve de marco a diversos atributos de la Pasión que dibujan la simbiosis entre los usos civiles y los puramente religiosos. Se constituye el “trono” como un objeto donde se especifica la fusión, el eclecticismo tan característico del periodo.

Esta última fórmula sirve para romper la acusada horizontalidad del primer modelo para Los Azotes ofreciendo una grácil ondulación de perfiles que constituyen una recortada crestería superior; audaz composición que se entromete en el plano exclusivo de las imágenes. Este despliegue evoca el genuino deseo de aportar identidad a la tipología según un gusto

¹⁰³ Que supone una rememoración historicista de los modelos tardo-barrocos de Thomas Chippendale o de los estilos franceses Luis XIV y Luis XV. Al respecto de los mismos NAROTZKY, V., “Las Artes del Vivir Urbano” en *La Conquista de la Libertad. El arte occidental entre 1780 y 1900*, Barcelona, Planeta, 2006, pág. 305.

¹⁰⁴ El mismo tallista del “trono” de La Oración en el Huerto se destaca como artífice de este tipo de mobiliario: “Hemos tenido ocasión de ver un magnífico tocador de lavabo, ejecutado hábilmente por el notable ebanista D. Antonio López Chacón. *El estilo del precioso mueble es de Luis XIII...*”. Véase *Diario de Murcia*, viernes 1 de enero de 1889. Los estilos historicistas franceses, como sucede en el caso del mobiliario europeo, se convierten en motivo fundamental para estas piezas religiosas como se recoge, una década más tarde, en los “tronos” ejecutados al “gusto decorativo de Luis XV” por “el hábil carpintero D. Jesús Coll, y tallado en parte por D. Manuel Pérez...” para la Cofradía del Cristo del Perdón. Véase *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

progresivamente recargado; confirmación de las severas advertencias contemporáneas de Redgrave para quien la económica elaboración de “*lo florido y excesivo*” conduciría inevitablemente a la vulgarización del ornamento¹⁰⁵. Críticas al margen, este despliegue reivindica el papel del “*trono*” en la puesta en escena de la procesión pese a la desazón que, dicho repunte de lo improbable, generará en algunos círculos.

Equidistante entre el fervor hacia el adorno y la austeridad paupérrima irrumpe el ejemplar destinado a La Oración en el Huerto donde el equilibrio compositivo juega un papel primordial. Las trazas de este conjunto revelan una mayor horizontalidad, unas líneas rectilíneas que suplen los contorneados perfiles anteriores. Aún así, se aprecia en el extremo inferior (donde confluyen “*tarima*” y cuerpo superior) una ondulación que genera espacios huecos que ofrecen un efecto claroscuro. Además, el reticulado consume su predominio articulando estilísticamente la apariencia superficial; la introducción de la decoración vegetal se limita a las bandas inferiores distanciándose de la escenografía del “*paso*”¹⁰⁶. Este ejemplar ocupa el plano intermedio entre el primer “*trono*” de Los Azotes y la particular profusión del La Caída.

Idéntica evolución ofrece uno de los elementos que se repite en cada uno de los modelos; el uso de medallones centrales, metopas, sirve para articular la severa apariencia del espacio reticulado. Dentro de las mismas se suceden motivos pasionistas junto al anagrama de Cristo.

En el caso de Los Azotes supone el ejemplo más

ornamentado inscribiéndose en los límites dictados por los pesados moldurones perimetrales; su dibujo presenta elementos vegetales en torno a un medallón central generado a base de ces



Fig. 53- *Trono. Oración en el Huerto.* Antonio López Chacón, 1893. Cofradía de Jesús Nazareno. Murcia.

¹⁰⁵ Como expone al respecto de la proliferación de estos elementos recargados dentro de la producción mobiliaria cuyo repertorio gozó de un despliegue extraordinario en la “*Great Exhibition of Products of Industry of All Nation*” celebrada en Londres en 1851; véase NAROTZKY, V., “Las Artes del... (obr.cit.), pág. 309.

¹⁰⁶ Compositivamente el “*trono*” de la Oración en el Huerto (y en menor medida el de los Azotes) recordaría un modelo de “*canastilla*” sevillana, poco fructífera, ejecutada en 1865 por el tallista Juan Rossy para la portentosa imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión. En efecto, la semejanza en la distribución de los motivos ornamentales es más que evidente; mientras la superficie de la mayor parte del conjunto está realizada en base al “*reticulado*” (algo más elaborado que el de Chacón) la decoración se establece sola en cartelas centrales en cada uno de los cuatro paños de la canastilla. Por su parte, las esquinas presentan igualmente la mayor parte de la decoración empleando una contundente moldura para enmarcar el conjunto rectilíneamente a los pies de las imágenes. La mayor novedad se debe al abombamiento de la superficie de los paños que quizá lo entronque con el mobiliario neobarroco (de posible influencia del estilo “colonial” británico) en una fase aún temprana. El hecho de que un grabado del citado “*paso*” elaborado por el conocido Gustavo Doré pocos años antes de la realización del “*trono*” de Chacón llevó a establecer una hipotética vinculación entre los mismos. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional... (obr.cit.)” y MARTÍNEZ ALCALDE, J., “El antiguo paso de Nuestro Padre Jesús de la Pasión” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 482, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 1999, págs. 90 y 91.

superpuestas. El eclecticismo de esta propuesta, en la que se suman elementos de diferentes épocas estilísticas dieciochescas, va a caracterizar las restantes piezas análogas.

Así ocurre en La Oración en el Huerto donde reduce sus dimensiones internas para propiciar un mayor despliegue ornamental. Igualmente, su relieve presenta un volumen ajustado a una profundidad mayor de la talla; sus motivos resultan delicados contrastando con el ejemplar precedente. Este sentido propicia una sugestiva alternancia de brillos y airosos espacios diáfanos cuyo efecto se acentúa al incorporar silueteadas palmetas a modo de ráfaga. Con todo, la principal novedad se aprecia en la interacción de



Fig. 54- Trono. *Detalle. Oración en el Huerto.* Antonio López Chacón, 1893. Cofradía de Jesús Nazareno. Murcia.

este elemento sobre los lindes que acotan perimetralmente el conjunto; se transgrede este espacio acotado de los paños permitiendo una leve incorporación del ornato a la zona de las imágenes.

Finalmente, en el caso de La Caída la profusa decoración anula el desarrollo que las metopas tenían con anterioridad¹⁰⁷; éstas constituyen tan sólo un elemento que articula simétricamente el espacio decorativo, una suerte de eje visual dentro de un recargado conjunto. Su protagonismo es más destacado en los paños laterales donde adopta una preponderancia volumétrica desmedida; con todo, su composición formal es más sencilla que en el anterior revelando un intento de monumentalizar la pieza. Propósito invalidado al integrar una tosca decoración con anagramas.

A través de la colección fotográfica asignada a Juan López (alrededor de 1899¹⁰⁸) pueden observarse ciertos pormenores de estas obras al poco tiempo de haberse concluido. Así, se percibe la incidencia sobre la obra original de reformas, adiciones y amputaciones cometidas posteriormente; entre las que conviene reseñar la eliminación de ánforas en las esquinas de los “tronos” de Oración en el Huerto y Caída. Tales utensilios servían para la colocación del arreglo floral otorgando, a nivel formal, un apéndice visual de las estructuras inferiores.



Fig. 55- Trono. *La Caída.* Antonio López Chacón ¿?, 1894. Cofradía de Jesús Nazareno. Murcia.

¹⁰⁷ Conviene notar que este “trono” fue alterado y enriquecido con posteridad a su ejecución en 1894; esta modificación aumentó su ornato sobre todo en las esquinas por lo que el efecto que hoy ofrece dista del que tuvo originalmente. Así, frente a la apariencia tronco-piramidal invertida de su origen, semejante ciertamente a diseños contemporáneos de jardineras francesas, ahora presenta un aspecto desparramado en tales espacios formulando un modelo más acorde con lo recogido en los otros dos ejemplares. En suma, mediante esta última remodelación, se permitió igualar este “trono” de La Caída con los anteriormente comentados.

¹⁰⁸ VÁZQUEZ CASILLAS, F., “Salzillo en... (obr.cit.), págs. 64-72.

Estas transformaciones modifican aspectos mucho más significativos como las peculiares esquinas retraídas de La Caída que ofrecían una apariencia bien distinta a la vigente; además, en su extremo inferior la factura de talla se limita a una sencillísima moldura jalonada por parejas de incisiones con un carácter regular. De este modo, representa una obra de espíritu diametralmente opuesto al que actualmente exhibe. Por tanto si, como refiere la prensa decimonónica, se trataba del modelo arquetípico que debían seguir los posteriores “tronos”¹⁰⁹ debe precisarse que se sugería una traza comedida; ceñida al desarrollo de una retícula plana recortada perimetralmente a través de tallos contorneados, pequeñas metopas y suaves ondulaciones de rocalla.

El estilo de los nuevos tronos

Antonio López Chacón, con su estilo de talla neobarroca ligada al gusto decadentista, obtuvo los plácemes de la sociedad burguesa que le confió sus trabajos más significativos. Su labor supone la base a la nueva generación de constructores de “tronos” que se desarrolla en la ciudad durante aquellos años. Éstos, conforman una tipología peculiar cuyo fundamento se nutre de los elementos usados por este conocido tallista, cuya inspiración tanto debe a los repertorios publicados desde las décadas centrales del siglo.

En este sentido, Chacón es uno de los autores más prolíficos del momento y desarrolló una personal tipología que será retomada asiduamente con posteridad¹¹⁰. Su modelo, en suma, resulta de la proyección de aquellos modelos interioristas de cuño europeísta pese a que su originalidad radique, precisamente, en su adecuación para la práctica procesional. Es por ello que su temperamento estético ocupe un lugar de relevancia en unas y otras labores. Junto a él otros tallistas aprovecharon los frecuentes encargos para las mansiones burguesas consolidando un

¹⁰⁹ Argumento ciertamente significativo al respecto del espíritu que se quería imprimir a la tipología; *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902: “...*Todo lo que se ha hecho nuevo en los <<pasos>> de esta procesión, especialmente sus tronos, algunas andas y el elegante y soberbio adorno con que se ha sustituido mucho de lo que antes impedía apreciar bien las magníficas esculturas es de nuestro agrado. Solo hemos de decir, para los que se hagan después y para cualquier paso que sea, nuevo ó restaurado, que hay que contener las tarimas en sus justos límites y no aspirando á que sean lo mejor de los <<pasos>> pues al fin y al cabo, son ellos cosa accidental en estos. Bajo este punto de vista puede ponerse como modelos la tarima y andas del Señor de la Caída de la procesión de ayer...*”.

¹¹⁰ Buena parte de los trabajos ejecutados por el artesano Juan Cascales durante los últimos años del siglo XX remiten inequívocamente al estilo de las piezas “chaconianas” mostrando semejantes criterios a la hora de articular los paños de los “tronos” a base de espacio reticulados, recortados y contorneados a base de tallos alargados y metopas. Véase al respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional... (obr.cit.), págs. 33-51.

núcleo artístico que dio forma a los encargos de la ciudad y su entorno¹¹¹. Sin embargo, tal simbiosis sacro-cívica no es del todo genuina pues se percibe en diferentes puntos geográficos del país; el resultado es un estilo no del todo homogéneo pero sí adepto a unos patrones decorativos concretos. Dichas concomitancias evidenciaron la consolidación de Murcia dentro de los núcleos urbanos en los que se desarrollaron las artesanías al amparo de las cofradías y de otros encargos privados¹¹².

Conviene precisar ahora el significado que se otorga a esta decoración a nivel local. En efecto, la forma en que es aprehendida constituye una evocación de valores ideológicos de cuño regional y localista en cuyo desarrollo se circunscribe su éxito formal; los motivos ornamentales que centraron parte de este discurso acabaron caracterizando cada una de las celebraciones procesionales de Semana Santa independientemente del lugar de su desarrollo.

Así, es la semántica la que aporta el condimento para la consolidación de lenguajes arquetípicos, particularmente constituidos como señas de identidad de diferentes localidades¹¹³. Este proceso es genuino de los años finales del XIX, en menor medida de las décadas siguientes, apareciendo indisolublemente ligado a las corrientes literarias coetáneas; así, se trata de generar naturalezas ensoñadas de aire suntuoso y exótico al modo de las construcciones poéticas del decadentismo¹¹⁴. El objetivo de estas propuestas es ofrecer un diálogo sensorial entre la materia

¹¹¹ Los encargos de las cofradías, aunque importantes, no suponen la única fuente de ingresos para los tallistas. De este modo, la realización de obras muy diversas para los interiores constituyen la principal fuente de financiación para esta labor de la talla y el dorado; se trata de auténticos especialistas en decoración que beben de repertorios internacionales y llevan a cabo piezas acordes al gusto internacional. Ya se ha aludido, precisamente, a la simultaneidad de estas labores religiosas con otros encargos civiles en los que debieron prodigarse los tallistas y doradores murcianos. A este respecto conviene recordar lo publicado en *Diario de Murcia*, viernes 1 de enero de 1889 donde se explicita el uso de los modelos historicistas “*exuberantes*” popularizados en el adorno del “*hogar burgués*” y que revisa desde los modelos de Thomas Chippendale como los de los estilos franceses “*Luis XIV y Luis XV*”: NARTOTZKY, V., “Las Artes del... (obr.cit.), pág. 305. La alusión que la cita periodística hace al “*Luis XIII*” retrotrae a usos anteriores relacionados en Francia con el periodo del reinado de Luis Felipe de Orleans; véase LEGRAND, G., *El arte romántico*, Barcelona, Larousse, 2007, pág. 102.

¹¹² No obstante, las artesanías se desarrollaron con más vitalidad en otras zonas que si se definieron por poseer una auténtica burguesía industrial, caso que en Murcia no es del todo válido, consolidando talleres en lo que se elaboraron los interiores de las nuevas viviendas urbanas burguesas. Hay que destacar el caso de Barcelona, Valencia, Madrid o Cartagena, aunque la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1928 generó una revitalización artesanal ejemplar en la capital hispalense cuyos frutos aún se encuentran activos en la actualidad, siendo de nuevo las cofradías uno de sus principales clientes.

¹¹³ Sevilla, Antequera o Málaga constituyendo, en este sentido, diferentes lugares en los que, a partir del historicismo barroco, se consiguen modelos específicos y, en cierto modo, distantes. De este modo, el contexto de la Semana Santa otorga al estilo común un determinado matiz que constituye el “*leitmotiv*” de cada lugar.

¹¹⁴ Al respecto de estas naturalezas ensoñadas y exóticas del mundo romántico conviene evocar la certera “*reflexión de los mundos abolidos, o recientemente descubiertos y todavía lejanos*” que se sintetizan como un “*componente esencial del romanticismo*” según LEGRAND, G., *El arte...* (obr.cit.), pág. 116.

tangible y la trascendente respondiendo el ornato, precisamente, a la generación de aquella atmósfera sobrenatural¹¹⁵.

La herencia de estos idearios en las procesiones es sutil pero revela un profundo calado esteticista. La apropiación de lenguajes históricos se liga en algunos casos a una revisión del pasado. De este modo, mientras en Sevilla se redescubrió el Barroco de las canastillas de Francisco Antonio Gijón y otros¹¹⁶, en Málaga se recurrió a una exaltación de los cánones antequeranos y de las formas de los recurrentes “*tronos de carrete*”. En el Levante español (donde se han de incluir tanto Murcia como Cartagena y sus respectivas áreas de influencia) se interpretó la luz como elemento de identidad mediterráneo; unido a nivel religioso a la visión plástica idealizada de Cristo, la Virgen y sus santos.

Dentro de este panorama el caso murciano, que ocupa el presente estudio, presenta una visión nostálgica de marcada identidad local; diferente, por ello, a la cercana versión cartagenera. Obviamente, se comparten elementos semánticos pero articulados según fórmulas diferentes; en la materialización de este “*trono*” juega un protagonismo destacado la labor de José Ramón Berenguer en el Salón de Baile del Real Casino de la capital (1875). Es aquí donde se codifica el lenguaje que se utiliza para la realización de las “*andas*”, reivindicadas como metáfora plástica del Siglo de Oro de la ciudad, el XVIII. Ello fue posible en gran medida al talento del arquitecto gracias al cual “*el barroco que con tanto esfuerzo había tratado de desterrar la Academia, volvía a ser apreciado*”; haciéndolo, además, de forma inusitadamente temprana poniéndose a la vanguardia en la revalorización del estilo¹¹⁷.

Su obra se convierte, por tanto, en catálogo de excelencias patrias; fuente y contexto artístico para el “*trono*” característico de las procesiones murcianas. Pero lo hace de un modo muy peculiar, puesto que las referencias no acaban en las evocaciones historicistas de los trabajos de talla o forja, sino en la constitución de un discurso que glosa el espíritu de aquel tiempo mítico. En efecto, las pinturas que Manuel Picolo López y Manuel Sanmiguel adhirieron a la bóveda constituyen toda una muestra de esta pretensión reivindicativa al convertirse en particular “*Parnaso*” de las glorias históricas y culturales murcianas: Francisco Salzillo, el Conde de Floridablanca, Diego Saavedra Fajardo, etc...

¹¹⁵ Aspecto desarrollado en los apartados dedicados a las artes ornamentales y al efímero en el interior de los templos en los cultos de las cofradías. Sobre el sustrato literario de esta visión ver ECO, U., *Historia de la Belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, págs. 341 y 342.

¹¹⁶ VERDI WEBSTER, S., *Art and ritual...* (obr.cit.), págs. 133-142.

¹¹⁷ PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y urbanismo” en *Historia de la Región Murciana*, vol. VIII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, pág. 199; esta reivindicación del estilo, particularmente de la arquitectura, del Barroco surge en Murcia ya en la primera mitad del siglo a partir de los escritos del arquitecto Juan José Belmonte y se consumará en las décadas siguientes.

Sin embargo, lo que mayor interés tiene para la constitución del repertorio ornamental son la serie de elementos de arquitecturas fingidas que evocan superficies talladas y doradas; éstas definen la apariencia de los perfiles y las superficies de los “tronos”: caracterizadas por los paños reticulados, las cenefas quebradas, los penachos con guirnalda vegetales y florales, los calados,..., en definitiva aquellos motivos que se reprodujeron en las renovadas piezas de la Cofradía del Nazareno¹¹⁸. Tanto estas pinturas, emparentadas sólo discursivamente a la raíz histórica, como la restante decoración de la suntuosa estancia prefiguran un repertorio ingente para articular la inventiva de los tallistas.

Esta serie decorativa que se retoma en la bóveda del Real Casino identifica a los motivos de talla dorada de este tipo en relación al siglo XVIII murciano; la elección es coherente con la identificación que Berenguer hace del Barroco como seña de identidad. Sin embargo, los pintores escogen un repertorio internacional extraído de los consabidos manuales decorativos. Es la cercanía a la exaltación de las personalidades barrocas la que dota al conjunto de un interés intrínseco; convierte los usos genéricos en bandera de un mensaje destinado, inequívocamente, el ambiente local. Su utilización en los “pasos” redunda, naturalmente, en la consideración lingüística de la procesión como seña de identidad genuina; muestrario peculiar de una idea de “lo barroco” totalmente contaminada por lo romántico. El sentido, en suma, es el que hace novedosas las formas antiguas.

En este sentido la procesión se autentifica con elementos que no constituyen un sustrato real, sino figurado; en efecto, la idea del barroquismo decadente que se proyecta en las calles poco tiene que ver con la realidad artística del siglo XVIII. Pese a ello la invención resulta válida por cuanto exalta unos valores decorativos que se conciben oportunamente para el sentido discursivo de la puesta en escena del cortejo. Poco importa que los perfiles de Picolo y Sanmiguel se nutran del catálogo ornamental internacional¹¹⁹ pues lo determinante es la asignación que se les da de una pretendida naturaleza autóctona. Es por ello que la nueva realidad alude a un periodo deconstruido; en suma, reinterpretado y matizado. Esto se refleja elocuentemente en las orlas del referido Salón donde se recogen las “glorias” históricas: el funcionamiento del ornato se limita a

¹¹⁸ Las fechas que se han asignado a las referidas pinturas de la bóveda del Salón de Baile abarcan el lapso temporal existente entre 1870 y 1901; sin embargo, dos décadas resultan un espacio demasiado largo para autores escénicos que, como Picolo o Sanmiguel, estaban acostumbrados a realizar grandes telones en pocas semanas. Así que, en el presente trabajo, se prefiere valorar esta labor en torno a la década de los setenta lo que, desde luego, sirve para argumentar las concomitancias con los “tronos” referidos. Los datos apuntados fueron hechos públicos por AA.VV., *Real Casino de Murcia. Apertura tras su restauración*, Murcia, Real Casino, 2009.

¹¹⁹ Manuales ciertamente populares en la época como pone de manifiesto NAROTZKY, V., “Las Artes del...” (obr.cit.), pág. 308. Entre los más conocidos conviene reseñar el publicado por Owen Jones bajo el título “*Grammar of Ornament*” en 1851 donde se expone buena parte del repertorio de diseños correspondiente al movimiento de los “*Arts and Crafts*”.

rodearlas y obtienen su validez, precisamente, al estar en contacto con aquellas. Por ello poco va a importar que en la interpretación del “trono” no se refieran prototipos artísticos anteriores, las “andas” y peanas de los Ganga por ejemplo, puesto que el interés recae en la lectura que se les asigna a las nuevas formas.

En la Murcia de fin de siglo aún existían modelos originarios del XVIII; algunos de ellos, como el de la Cofradía de San José de los carpinteros, habían sido restaurados a mediados del XIX facilitando su pervivencia. Además, los antiguos “tronos” de camarín o peanas de los retablos mostraban con cierta profusión toda una serie de referentes idóneos para reconstruir la naturaleza histórica de las “andas”. Pese a ello, la elección responde a estímulos nuevos propiciando un producto original. La continuidad estilística con el Barroco local, por tanto, es interrumpida; se antoja relativa, difusa, adherida a una suerte de concepto etéreo, poético en suma.

Además, el “trono” contemporáneo acoge bajo su ambigua terminología una aspiración emblemática; la de constituirse en arquetipo de la remozada Semana Santa. Propósito que subyace bajo su naturaleza suntuosa pese a los limitados recursos que no pocas veces restringen su magnificencia; razón de la presencia de talla ruda, escasamente refinada y dorados oropescos. Incluso ello revela el estricto carácter decadentista donde, nuevamente, lo interesante es la integración de la pieza en un conjunto sensitivo al margen de la calidad artística; ésta es secundaria, ligada primordialmente a la imagen religiosa.

Por contra la talla, como acaece con el bordado, sólo pretende evocar realidades mayores; justificando el empleo de técnicas aparentes, nunca tan refinadas como las de los retablos barrocos. En aquellos se seguía escrupulosamente una valoración exigente del trabajo de talla al que se añadía un no menos depurado dorado con materiales de gran calidad¹²⁰. La realidad del “trono” es bien diferente; mientras la talla resulta escasamente pulcra en no pocas ocasiones se superpone, además, unos dorados de discretas calidades; de ahí que abunde la plata con la protección de “corlas” o barnices cromáticos. Por ello cabe circunscribir estos trabajos a la esfera de lo escénico, de lo teatral, predominando un sentido aparente de la puesta en escena. Se trata de una visión puramente escénica, de fingidas cualidades, donde el efecto ocular, el engaño, cobra carta de naturaleza; un valor sensitivo que sólo se percibe a través de una debida ensoñación dramática que, en consecuencia, debe ser colectiva.

¹²⁰ Sobre las cuestiones contractuales y financieras referidas al trabajo de los retablos en el ámbito murciano, así como sus materiales y la mano de obra, véase el estudio de la profesora DE LA PEÑA VELASCO, C., *Retablos Barrocos Murcianos. Financiación y Contratación*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993, págs. 43-50.

En el particular del “trono” vuelve a señalarse con propiedad la consideración escenográfica de una Semana Santa eminentemente ligada a recursos operísticos y sensoriales; ello indica que a la hora de aproximarse a nivel artístico a sus trabajos conviene tener en cuenta dicha condición pues, de lo contrario, se confundirá el deseo decimonónico que se plasma en las procesiones con unos criterios artísticos exhaustivos con los que, desde luego, no contaron sus promotores. No hay aspiración de alcanzar cotas elevadas sino el de constituir un producto colectivo que sólo puede valorarse en función de la configuración procesional del momento. No pueden valer por ello las simples comparativas y analogías con otras realidades que pretendieron piezas aquilatadas; se precisa de unos condicionantes específicos que indiquen como su valor relativo se condiciona a su funcionamiento dentro del contexto.

Es aquí donde radica su grandeza y su significado, más allá de una mera simplificación racional del Arte. En suma, la procesión configurada como un producto sensitivo, un espectáculo aparente y teatralizado. Una tramoya donde cuentan todos los ingredientes y no sólo la relevancia puntual de una concreta obra artística; una consumación en cuyo trasfondo resplandece la “esencia”, la idea conceptual de una realidad recreada¹²¹.

La reacción frente a los “tronos”: las tarimas de la Santa Cena y el Beso de Judas

La persistencia del clasicismo es una seña de identidad del Arte del siglo XIX. La pujanza de la racionalización en la formación académica supone la instauración de una línea oficializada que facilitará la pervivencia de su espíritu a lo largo de la centuria. Este hecho es evidente tanto en la arquitectura oficial como en la pintura histórica donde, con mayor pujanza, se gesta la oposición al romanticismo. Se trata, en suma, de una tarea institucionalizada cuyos ecos aún alcanzarán la centuria siguiente y que proyecta la estela de un estilo riguroso y hermético poco dado a las introspecciones subjetivistas.

En el ambiente local esta pervivencia se hace patente en unas pocas obras arquitectónicas pese a que los eclecticismos contarán pronto con una notoria aceptación. En el campo de las labores escultóricas y de talla la figura de Francisco Javier Fuentes y Ponte representa la proyección de

¹²¹ Sobre el sentido de la esencia dentro de la valoración artística romántica conviene valorar las consideraciones de Schlegel para quien “*El talento romántico está aún por ser, y es su propia esencia el solo poder devenir eternamente*”. En este sentido, la condición pretendidamente barroca de la procesión tardo-decimonónica debe entenderse como la plasmación de un ideario barroquizante que se convierte en emblema del cortejo local; en suma, una idea constituida en programa de dimensión temporal constante, imperecedera. A este respecto LEGRAND, G., *El arte...* (obr.cit.), pág. 133.

esos límites oficialistas frente a la oleada romántica que se estaba consumando; en este sentido un campo de actuación fundamental será, naturalmente, el debate en torno al contexto ritual de la procesión de la mañana de Viernes Santo.

Se ha visto con detalle como el gusto romántico, precursor de los historicismos barroquizantes en el seno de la práctica procesional, se había desarrollado dentro de la Cofradía de Jesús. Su patrimonio mueble se había incrementado notoriamente con las labores barroquizantes de López Chacón y otros artífices; en suma, el gusto ornamental de sus realizaciones se creía apropiado para acompañar a las efigies tardo-barrocas. Sin embargo, esta postura no ofrecía el único punto de vista.

Se desconoce el punto de arranque de esta oposición frente a lo romántico pero lo cierto es que el protagonismo que va a tener Fuentes y Ponte en la conservación del patrimonio escultórico salzillesco propiciará el cambio de rumbo en la gestación de nuevas “*andas*”. Quizá esta regresión tenga como punto de partida el cansancio de las recargadas formas de historicismo Barroco que desde hacía décadas recorría Europa: Richard Redgrave ya había tratado esta cuestión aludiendo, precisamente, al gran despliegue de estas formas en todo el continente. Siguiendo sus propias valoraciones, se había llegado a “*producir lo florido y excesivo tan económicamente como lo simple, y de este modo satisfacer un mercado más amplio para las multitudes, que desean cantidad antes que calidad, y valoran un objeto cuanto más ornamento tiene*”¹²². En otros términos, lo antaño reservado para estancias suntuosas se había popularizado llevando la producción de elementos semejantes a su vulgarización.

Naturalmente, estos condicionantes se reproducen en Murcia donde se ha observado una inclinación localista hacia estas formas; la necesidad de llevar a cabo las nuevas “*andas*” para los pasos de La Cena y El Prendimiento, propiciará una reacción contra este espíritu. Así, cuando en 1896 se firma el memorial de obras dirigidas por el citado erudito, la mayor parte de los pasos acababa de tomar fórmulas grandilocuentes y recargadas que ya formaban parte del propio lenguaje de las procesiones. Se aludió, incluso, al deseo de establecer un prototipo que limitara la elaboración de obras similares de modo que el “*trono*” para La Caída fuera tomado como el límite que no se debería sobrepasar.

Sin embargo, el programa ideado por Javier Fuentes y Ponte, de cuyo gusto academicista y antibarroco se trata en otros capítulos, debe encuadrarse como de un carácter totalmente reaccionario. En efecto, no duda en atacar la decoración de los siglos XVII y XVIII llegando a insinuar la irreverencia decorativa de templos como el de La Merced. En principio, esta actitud

¹²² NAROTZKY, V., “Las Artes del... (obr.cit.), pág. 309.

es contraria a la serie de obras que, lideradas por Enrique Fuster, venía llevando a cabo la Cofradías desde años atrás.

Paradójicamente, recibe poderes del propio presidente, el “*Ilustrísimo Sr. Conde de Roche*”, para usar la herencia otorgada por el mayordomo José Elgueta y Ruiz a fin de restaurar las imágenes y terminar de remozar las “*andas*” restantes. Se ignora la causa de esta dirección de las obras, incluyendo una probable intervención académica en el mismo, pero es seguro que contaba con el beneplácito de parte de la dirección de la institución. La causa que justifica estas intervenciones es la de paliar los daños existentes en las “*andas*” existentes, pues la “*difícil operación de sacar y entrar el paso*” en su capilla “*ha destrozado dos tarimas*”.

Debe valorarse como probable causa de este giro en la perspectiva estética de las nuevas estructuras procesionales el ingreso del propio Conde de Roche en el seno de la “*Real Academia*” como parece desprenderse del citado memorial¹²³. La labor de dirección de tales trabajos recayó, por tanto, en un partidario del severo academicismo pese a lo anacrónico que resultaban estas posturas a estas alturas del siglo¹²⁴. Así, cada una de ellas tenía que tener un “*perfil...severo, sin resaltos abultados, pues con los ensayos hechos en otros pasos, enriqueciendo las peanas con fastuosas tallas doradas, estas distraen la atención de lo principal, que son los grupos, á costa del efecto de la obra de arte*”. De este modo, “*la nueva tarima está imitada á maderas finas en labra mate, á saber, morera, caoba, y palo santo, con ligeras molduras*”¹²⁵. Prácticamente este texto resulta un manifiesto en contra de los “*tronos*” que con anterioridad se habían realizado.

¹²³ Este hecho justifica la afinidad estilística entre el gusto del mencionado Conde de Roche y el de Javier Fuentes y Ponte.

¹²⁴ La figura histórica de Fuentes y Ponte resulta, de todos modos, sumamente controvertida. Pese a aplicar este rígido ideario dentro del patrimonio de la procesión de Viernes Santo sin embargo lleva a cabo la dirección de otra serie de obras caracterizadas, precisamente, por un fuerte romanticismo estético (retablo mayor del templo de Santo Domingo) o por un historicismo militante (vestuario historiado para la cohorte romana de la procesión de Miércoles Santo). Esta dualidad bien puede corresponderse con los rasgos eclécticos que presiden toda la sociedad tardo-decimonónica.

¹²⁵ Todos los detalles de dicho “*memorial*” aparecen recogidos en *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

Las austeras “*tarimas*” son todo un referente del pensamiento que propicia la reacción frente al estilo “*neobarroco*” cuya prefiguración como lenguaje arquetípico de lo procesional estaba lejos de materializarse aún¹²⁶. No cabe duda que López Chacón, quien ejecutó también estas labores, hubo de plegarse a las exigencias impuestas por este inflexible ideario. Por ello las formas resultantes en este caso nada tienen que ver con el estilo movido y decorativista efectuado con anterioridad.



Fig. 56- *Tarima. La Cena*. Antonio López Chacón, 1896. Cofradía de Jesús Nazareno. Murcia (Imagen procedente del Centro Fotográfico Villar y del Fondo Documental de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno).

Igualmente ambigua es la actitud del Conde de Roche quien, conviene recordar, había financiado en 1876 el “*trono*” de la Verónica inscrito en unas pautas ornamentales en todo opuestas a esta horizontalidad

académica. Ya como responsable máximo de la Cofradía, dos décadas después de aquel primer encargo, evita cerrar el capítulo renovador de las “*andas*” decantándose por unas fórmulas ajenas al gusto imperante entonces. Tal vez el acercamiento del aristócrata al erudito academicista en esos años marcara tal inclinación hacia la influencia de la ideología normativista. No sería descabellado pensar que el antaño atrevido Conde se amilanara ante un dogmático Fuentes y Ponte, ya anciano, cuyo deseo de influir en la impronta estética de la obra salzillesca acabó imponiéndose al gusto generalizado en la época; hay en ello, notoriamente, un innegable deseo de evitar la vulgaridad que, a juicio de algunos historiadores europeos, suponía la incidencia en estas fórmulas recargadas.

No cabe duda que el proyecto se nutre de su ideario; así, resume la iniciativa en los siguientes caracteres: “... *sin resaltos abultados, pues con los ensayos hechos en otros pasos, enriqueciendo las peanas con fastuosas tallas doradas, estas distraen la atención de lo principal, que son los grupos, á costa del efecto de la obra de arte: la nueva tarima está imitada á maderas finas en labra mate, á saber, morera, caoba y palo santo, con ligeras molduras*”.

¹²⁶ La actitud de Fuentes y Ponte pone en cubierto la temática de la no materializada tarea de realizar “*andas*” procesionales al gusto “*neoclasicista*” durante el extenso margen de tiempo que perduró el dominio académico sobre las artes aplicadas en España. De este modo, frente a otras localidades en las que la traza basada en motivos ornamentales clasicistas si se hizo presente, como Sevilla, en Murcia no ocurrió así. De este modo, los elementos de índole netamente arquitectónica y de una rigidez compositiva evidente no ejercieron su influencia en las “*andas*” murcianas. Frente a la raíz arquitectónica (a través del retablo que constituye una arquitectura de interior) de la tradición sevillana de la talla, o las composiciones piramidales cartageneras, la labra de “*tronos*” propios de la tierra surge en el XIX libre de tales condicionamientos, desarrollándose en torno a la decoración, de manera libre y sin demasiado apego a la normativa. Véase a este respecto RODA PEÑA, J., “El paso procesional sevillano durante el siglo XIX” en *Actas del III Congreso Nacional de cofradías de Semana Santa*, Córdoba, Cajasur, 1996, vol. II, págs. 79 y 80; y ORTIZ MARTÍNEZ, D., “El trono de estilo cartagenero: historia y evolución. Carlos Mancha y Francisco Requena, sus creadores” en *Ecce Homo*, Cartagena, Tolosa y Belmonte, 2001, págs. 13-36.

Todos los argumentos expresados habían aparecido previamente en la prensa por lo que, no cabe duda, parten de la crítica vertida frente a los “tronos” que considera como poco apropiados para la práctica procesional al ocultar visualmente a las imágenes. Subyace en estos comentarios, por tanto, un espíritu erudito propenso a la valoración histórico-artística despreciando el contexto procesional innegablemente asociado a las tallas religiosas; visión cuyo objetivo, no se olvide, consiste en convertir el acto religioso en una versión de “*Museo Religioso*”¹²⁷.

Este ímpetu conservador de los responsables de la obra de Salzillo prefirió unas piezas notoriamente austeras caracterizadas por líneas estrictamente horizontales donde la decoración no contó con lugar alguno; hecho que, naturalmente, contrasta con la propia naturaleza estética de las peanas barrocas. Es significativo que en dicha pretensión se opte por tallistas formados lejos de Murcia al objeto, quizá, de garantizar un resultado lo más aséptico posible; por ello, una vez que López Chacón concluyó la talla de ambas “*tarimas*” se encargó su policromía y dorado al pintor “*perfeccionado en Barcelona*” Antonio Ramón quien, al efecto, “*ha pintado y dorado las dos tarimas nuevas*”¹²⁸.

Cuestión meramente especulativa es la de valorar la posible evolución del “*trono*” si López Chacón hubiera seguido gozando de la confianza de la Cofradía. Es probable que el ingenio del tallista hubiera continuado bebiendo de los patrones barroquizantes tomados del Salón de Baile del Casino o que, incluso, hubiera abrazado líneas más acordes con los estilismos eclécticos del fin de siglo. Se ha de recordar en este punto la continuidad formal de estos trabajos anteriores, particularmente en el caso de La Caída, con respecto a los ejemplares que poco después realizarán tallistas como Luis de Vicente para Cartagena.

Sin embargo se trataba de dos visiones antagónicas cuyos debates en relación a la conveniencia o no del ornato en las procesiones perdurará en las décadas siguientes.

VISIÓN Y SENTIDO DEL “TRONO NOCTURNO”

El trono en la nueva procesión nocturna

La procesión concebida como un todo escénico adquiere carta de naturaleza en las décadas finales del XIX cuando comienzan a destacarse singulares cambios en su configuración. Uno de

¹²⁷ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

¹²⁸ Además de intervenir los murales pictóricos de Pablo Sístori en las capillas de la Iglesia; *Ibidem*.

los aspectos que, en este sentido, mayor incidencia tienen en la construcción del “trono” será el de la nocturnidad de las procesiones.

Murcia no contaba con una sólida tradición de procesiones nocturnas; es más, durante el siglo XVIII habitualmente estuvieron recogidas antes del “*toque de ánimas*” señalando su desarrollo durante las horas de la tarde¹²⁹. Ya en la segunda mitad del XIX se encuentran datos concretos al respecto: a mediados de la centuria tanto las procesiones de Domingo de Ramos como la de Miércoles Santo programaban su salida en torno a las cuatro de la tarde. Incluso, la de la Preciosísima Sangre llegó a salir una hora antes durante esos años lo que significa que su desarrollo tenía lugar con luz solar. Las crónicas abundan en este carácter vespertino que comienza a variar en las últimas décadas del siglo; el retraso en la hora de salida supone que la salida será a las seis, primero, para posteriormente avanzar hasta las siete de la tarde con la consiguiente alteración en las condiciones lumínicas¹³⁰.

Parece probable que las mejoras en el alumbrado urbano, primero con farolas a gas y después eléctricas, facilitara dicha transición. El atractivo de las procesiones nocturnas es creciente y redundante, incluso, en el adorno de las fachadas del recorrido donde se insta a la población para que incluyan elementos lumínicos¹³¹. Por tanto, la carrera procesional se configura como un espacio alterado, adornado y especial para el transcurso de los cortejos; la inclusión de la luz entre estos aditamentos indica un doble motivo: funcional y estético-simbólico.

¹²⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 132: “...habiendo de sonar en la Catedral el *toque de oraciones cuando la procesión, de regreso, pasara por el Puente...*”.

¹³⁰ A comienzos del periodo estudiado las “*procesiones extraordinarias*” organizadas por la Cofradía de Jesús para ganar el Jubileo durante los días de Domingo de Ramos, Lunes y Martes se iniciaron “*á las 3 en punto de la tarde*”: *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 24 de marzo de 1876. Unos años después, se insta a la Cofradía de la Preciosísima Sangre para “*que adelanten la hora de salida de la procesión á las 3 de la tarde en lugar de a las 4 para que se recoja antes de que anochezca*” (*Diario de Murcia*, miércoles 2 de abril de 1879); pese a ello la tendencia indica un cambio bien diferente puesto que, ya en la década de los noventa, presenta como “*hora acostumbrada*” la de las cinco de la tarde (*Diario de Murcia*, lunes 18 de marzo de 1894). Ya en la década de los veinte del nuevo siglo se cita su salida para “*las siete*” habiéndose completado el traslado del carácter vespertino a nocturno, como acaece igualmente con la Concordia que hace su salida a la misma hora (*Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 3 de abril de 1922), al igual que la de los Servitas (*Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 20 de marzo de 1923) y la del Cristo del Perdón que oscila entre “*las siete de la tarde*” (*Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 10 de abril de 1919) y las “*seis y media de la tarde*” de cuatro años más tarde.

¹³¹ Tal como recoge el *Diario de Murcia*, miércoles 1 de abril de 1885: “*Los comisarios de la procesión que saldrá esta tarde de la Iglesia del Carmen, suplican por nuestra mediación, y así lo hacemos, en nombre de ellos y en el nuestro, á los vecinos de las calles por donde pase la procesión, cuando ya fuese oscurecido, que pongan luces en sus balcones, para mayor lucimiento del acto religioso*”. Cinco años más tarde se repite el aviso en el mismo diario, miércoles 2 de abril de 1890: “*Por encargo de los mayordomos de la procesión de esta tarde suplicamos á los vecinos por cuyas calles pase la procesión después de oscurecer, que ponga iluminación en los balcones*”. Igualmente, vuelve a reiterarse la sugerencia el miércoles 25 de marzo de 1891 en los mismos términos. Se trataba, en suma, de una cuestión de tipo funcional entonces, dadas las carencias lumínicas de las ciudades, que en la actualidad aún se mantiene en algunas localidades murcianas, caso de Jumilla, en numerosas poblaciones andaluzas, así como en el exorno de fachadas frecuentes en Valencia durante las vísperas de las procesiones de Nuestra Señora de los Desamparados y del Corpus Christi. De este modo, puede señalarse que constituyó una costumbre arraigada en diferentes puntos geográficos del país.

Sin embargo, el principal efecto sobre el carácter procesional lo constituye la configuración de los “tronos” que, en definitiva, se prefiguran para adaptarse a este horario; adecuándose, por tanto, a las condiciones del urbanismo de la época. De ahí que la necesidad de elementos para la iluminación de las efigies se acentúe superando el sentido simbólico de antaño¹³²; frente a las cuatro “luces” del paso de la Soledad de la Sangre del siglo anterior, ahora dejan de tener una presencia anecdótica para constituirse en elemento primordial. Se entiende ahora como elemento que propicia una cualidad estética que singulariza al “trono”; su profusión, a base de cera en la mayor parte de los casos, va a ser compartida con Cartagena pero conserva en Murcia unas particularidades definitorias.

La preponderancia del candelabro como elemento invasivo, que enmaraña el “trono”, no oculta su valor como tramoya escénica que proyecta sus señas de identidad heredadas. Se constituyen a base de talla dorada sobre la que se disponen las “bombas” de vidrio ornamental; esta preferencia, ajena al desarrollo de la tipología en Cartagena, se vincula a una pervivencia de los usos del retablo¹³³. Las superficies doradas continúan así implicando la consideración sagrada de la iconografía y de los objetos que la circundan. Abundando en estas discrepancias con aquel modelo, conviene ensalzar el carácter orgánico de tallos y flores que fundamentan una creatividad artística asumida por la pieza y que progresivamente suple la recargada adición de los arreglos florales contrahechos.

El protagonismo de los candelabros es, por tanto, definitorio para el “trono” articulando todo su perímetro y constituyendo la fisonomía de su superficie. El objeto es obtener una iluminación armónica huyendo de focalizar lo lumínico en un espacio concreto. Se persigue primar una luz perimetral que afecte difusamente a las imágenes creando cresterías incandescentes que rodean todo el conjunto. Esto ofrece una fisonomía concreta del paso que se proyecta en la oscuridad rememorando apariciones trascendentes: el “carro flamígero” del profeta Elías o el episodio milagroso atribuido a San Francisco de Asís¹³⁴.

¹³² Al respecto del simbolismo de la cera véase MARTÍNEZ ALCALDE, J., “La Virgen Dolorosa y el paso de palio” en *Sevilla Penitente*, Sevilla, Gever, 1995, vol. II, págs. 408-411.

¹³³ La iglesia de San Francisco de Cádiz conserva el sistema de iluminación barroco para los retablos y las peanas de las imágenes. Se trata de una práctica frecuente también en los ejemplares realizados en el entorno murciano pese a que aquí han sido, en general, eliminados.

¹³⁴ Sobre estas cuestiones referidas a los “carros” de las celebraciones de la modernidad así como a las cuestiones simbólicas de los mismos conviene recordar las citas de RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Era melancólica...* (obr.cit.); y PEDRAZA, P., *Barroco efímero en...* (obr.cit.); así como ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad, 1994, págs. 23-25. Para el caso concreto del “carro de fuego” conviene rememorar las célebres representaciones murales de Giotto en la basílica superior de Asís, BANGO TORVISSO, I., “Intentando comprender a Giotto” en *Giotto*, Milán, Rizzoli/Skira, 2003, pág. 92, o la representación escultórica del “carro de Elías” presente en el retablo lateral del presbiterio de la Iglesia del Carmen de Antequera.

Por encima de esta luz estructural, lo sorprendente es la propia visión de las imágenes iluminadas que proyectan el efecto resplandeciente y dorado de la cera; así, el “trono” genera un aura, una orla intangible que invade la efigie transformándola en un ente sobrenatural. Esta visión redonda en la pretérita condición de lo sagrado y en la materialización de la luz, particularmente de aquella que emana del fuego, como aproximada a la visión trascendente desde tiempos de la Antigüedad¹³⁵.

Necesariamente, la alteración del objeto icónico a través de estas llamas le confiere una esfera misteriosa acentuada por la deficiente iluminación urbana que, paradójicamente, contribuía a favorecer la interacción de los pábilos encendidos sobre los objetos circundantes. La Murcia de las décadas finales del ochocientos era aún un espacio mal alumbrado¹³⁶ en el que el “trono” fácilmente constituye una novedad visual en la atonía nocturna. Es ahí donde goza de una innegable condición intermedia, una suerte de pedestal de la divinidad que fácilmente se distingue en la oscuridad de la noche. Así, se articula como vehículo sacro que prefigura la “Luz entre las tinieblas”¹³⁷.

En este extremo conviene alertar sobre las condiciones esteticistas de esta propuesta romántica puesto que tal transfiguración del espacio constituye una alusión a lo “inefable”; un inteligente efectismo que, a través de sus particularidades lumínicas, traslada



Fig. 57- Candelabro. Retablos S. XVIII. Iglesia de San Francisco. Cádiz.

al ámbito ciudadano la poética de lo intangible de Balzac¹³⁸. Se constituye, por tanto, un espacio para la fascinación y para la dispersión metafórica de la procesión: no extraña que el “trono” de López Chacón para la Concordia fuese referido como “Carro del Cielo” en una construcción idealizada que lo parangona con las propias constelaciones. Se reivindica su naturaleza intermedia, la de elemento de interacción entre lo sacro y lo profano¹³⁹.

Pero estas circunstancias no revelan únicamente formulaciones poéticas de raigambre romántica¹⁴⁰ sino una cuestión material y tangible: el alto número de “bombas” de vidrio que

¹³⁵ Sobre el papel purificador y transformador del fuego en Mesopotamia ver ELIADE, M., *Cosmología y alquimia babilónicas*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 84.

¹³⁶ PÉREZ PICAZO, M.T., “Historia” en *Historia de la...* (obr.cit.), vol. VIII, pág. 131: “...El alumbrado es ahora de gas, no de aceite, pero el número de faroles sigue siendo exiguo y las reglas sobre el horario de encendido muy parecidas a las antiguas...”.

¹³⁷ Sobre este sentido simbólico del “trono” procesional ver HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Pregón de Semana Santa*, Cartagena, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, pág. 20.

¹³⁸ LEGRAND, G., *El arte...* (obr.cit.), pág.134.

¹³⁹ Véase *Diario de Murcia*, domingo 13 de abril de 1884.

¹⁴⁰ La preferencia por las evocaciones celestes nocturnas se constata perfectamente en el romanticismo europeo de mediados de la centuria, decorados de Karl Friedrich Schinkel para “La flauta mágica” de Mozart, en las propias

iluminan los pasos¹⁴¹. Este es un ingrediente fundamental para el “trono” que remite nuevamente al mecenazgo ideológico burgués que confiere su gusto a la tipología. En efecto, la revisión plástica del Salón de Baile del Real Casino evidencia tales concomitancias: el aparato ornamental de las arañas evidencia la fascinación por la cultura del cristal. Aplicado al “paso” no sólo se evidencia esta preferencia en las tulipas sino en las piezas que penden de sus tallos evocando lágrimas de cera convertidas en adorno vítreo tallado. A nivel social, se prolonga la estética intimista de las mansiones elitistas hacia un espacio público donde el pueblo llano toma conciencia del esplendor visual de unas estancias que, por norma, le estaban vetadas.

Pero además, los candelabros constituyen unos elementos flexibles que le otorgan gracilidad y movimiento; se expresan sonoramente al golpear tales lágrimas sobre los tallos de madera como efecto del movimiento propiciado por los nazarenos estantes. En última instancia este nuevo recurso muestra aquella prefigurada presencia de lo divino evocando con su golpeo las campanillas de la consagración eucarística o al propio transitar de la Custodia del Corpus por las calles. Esta sonoridad precede al “trono”, avisa de su presencia, genera expectación en el público consciente de la inminencia de las imágenes; alerta, insinúa la reverencia, la veneración de lo que es sagrado dentro del cortejo. Se trata de la proyección de una religiosidad sensitiva, no silente como la protestante; un recurso sensorial que pregona un catolicismo mediterráneo, pleno de “alegría” frente a la “tristeza” y frialdad rigorista. El discurso de la Pasión es aprehendido a través de lo sensitivo, de lo visual, de lo sonoro, . . . , trascendiendo la concepción de una religión sólo apta para actitudes intelectualmente elitistas y filosóficas¹⁴².

realizaciones bordadas para las imágenes de los talleres españoles o en los propios telones usados para los “monumentos” eucarísticos de Jueves Santo. GRASSI, E., *Arte en el Siglo XIX*, Florencia, Scala, 2011, pág. 57.

¹⁴¹ Este exceso que, en realidad, forma parte de la constitución del nuevo trono se ratifica al verificar como el número de luces de los pasos, 99 en el caso del de la Dolorosa de la Cofradía de la Sangre o 96 en el de la Virgen de las Angustias de los Servitas, supera con holgura la iluminación habitual en las escenas de los teatros más relevantes como puedan ser los madrileños “de la Cruz” o el “del Príncipe”. Véase CATALÁN MARÍN, M.S., *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Universidad, 2003, pág. 78.

¹⁴² CARO BAROJA, J. ha tratado estas cuestiones de la religiosidad específica del catolicismo hispánico distinguiendo las cualidades flexibles de la religión tradicional o popular, conceptuadas como “la religión del campesino” frente a la consideración intelectual e interiorista del cristianismo propio de la religión protestante y que vincula a la comprensión de un élite. Véase *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Volumen I, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1995, pág. 201: “...El culto cristiano permite, sin embargo, ciertas alegrías piadosas, como las de las fiestas de Navidad, Epifanía, las festividades patronales. Son los campesinos los que se han librado más de la tristeza que los otros cristianos.

En ello los filósofos de raíz protestante verían un elemento pagano o de mundanización, de descristianización. Como es sabido, Kierkegaard sostenía que cuando, dentro del cristianismo, se establecieron diferentes clases de cristianos, vino a faltar el <<instinto>> del cristianismo mismo, porque se abrió el camino para escapar del ideal, y para que entrara demasiada gente en las filas de fieles.

Pero ¿puede pensarse que una religión de élite teológica, ascética o mística puede ser una religión universal? No, sin duda. La <<solución>> católica fue una solución mucho más <<sociológica>> que otra cosa; pero acaso en esto estuvo su virtud en unos siglos y su fracaso en otros. Acaso, también, el considerar realidades como la de las clases sociales, los intereses dominantes en cada una de ellas, las variaciones que se dan en la personalidad

En esta contemplación sensitiva entronca el gusto de la burguesía con el popular que acepta la tramoya sin entrar a valorar su carga retórica o la propia emulación del lujo de salón. Pero se percibe en esta actitud una cierta complacencia que refiere la consumación de un rito que, pese a todo, se constituye en emblema local. Algunos elementos que figuran en el “trono” vuelven a enfocar esta cuestión retomando el *leitmotiv* localista del Casino; en efecto, los penachos que suelen cerrar sus frentes constituyen mallas talladas que ofrecen un cierre contundente en base a una muestra de exuberancia barroquizante. El estilo que expresan es semejante a los “guardapolvos” del arquetípico Salón evidenciando, nuevamente, el conocimiento que los tracistas tuvieron de esta obra.

Más complejo es el tema de las peanas circunscritas a los “tronos” destinados a una sola efigie; en estos casos el interés por lo vertical responde a la necesidad de exponer las imágenes por encima del perímetro que conforman los candelabros: las “andas” reviven así su condición de expositor de objetos sagrados. La evidente similitud con los ejemplares cartageneros vincula esta dimensión ascendente al deseo de pugnar con las fachadas de las edificaciones burguesas cuya altura solía exceder la de las viviendas precedentes. Debido al vínculo arquitectónico de la tipología, contrastado tanto en Murcia como en Cartagena, no debe olvidarse su configuración en proporción a sus nuevas prácticas constructivas¹⁴³.

La peana es la superficie con precedentes artísticos más precisos contando con una serie de referentes en templos de la capital a lo largo de todo el XVIII. Éstas suelen articularse a partir de elementos sustentantes, balaustres centrales y aletones en las esquinas, sobre los que se dispone la base en la que se asientan las efigies. En no pocos casos, de sus extremos cuelgan figuradas guirnaldas que enriquecen el conjunto ofreciendo un espacio consagrado al ornato. Su origen presenta una inequívoca matriz italiana aunque temporalmente no antecedan en demasía los primeros ejemplares hispánicos; los prototipos surgen en Roma e, inmediatamente, se reproducen en diferentes lugares de la península. En uno y otro lugar son empleados dentro de la configuración de las “andas” por lo que es natural encontrar similitudes formales y estéticas.

Su disposición se articula a partir de elementos netamente arquitectónicos que pasan a enriquecer pronto el campo del ornato mobiliario. Igualmente, influye en la concreción de una serie de piezas para retablo erigidas a semejanza del célebre baldaquino levantado por Giovanni Lorenzo Bernini en la Basílica de San Pedro¹⁴⁴. No obstante, el empleo de aletones, “*ménsulas*

humana, sus contradicciones, la fuerza de la tradición, etc., fueron fuente de vida. Causa de decadencia, por otro lado. Fuerza de los contrarios.”

¹⁴³ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de...* (obr.cit.), pág. 90.

¹⁴⁴ Fechado entre 1624 y 1633, mientras que el templo romano de San Andrea del Quirinal, también de Bernini conjugaría, con posteridad (1658-70), iguales elementos en su exterior. Véanse tanto la obras divulgativas de

invertidas”, retoma la no menos conocida fachada de Giacomo Della Porta para el templo romano del Gesú, fuente “*de inspiración de numerosas obras barrocas*”¹⁴⁵.

La magnífica colección de retablos del templo murciano de San Miguel ejemplifica la asimilación de los formulismos romanos: los remates de las máquinas erigidas por los Ganga en dicha iglesia muestran la variedad de soluciones que pudo inspirar la célebre obra



Fig. 58. Peana. Retablo Ntra. Sra. de los Dolores y Santos Pasos. Iglesia de San Miguel, Murcia.

bernesca. El gusto particular por ensalzar y otorgar volumen a las volutas como elemento visual preferente de cada una de estas alas sobre las que se asientan las figuradas peanas es propio de esta herencia. Elocuentemente, la propia superficie sobre la que se asienta la imagen de Nuestra Señora de los Dolores y Santos Pasos evidencia un uso semejante pese a la simplicidad de su formato, en este caso limitado a una visión frontal, propia del camarín.

Semejante estructura conservada en el retablo de San Rafael de la Iglesia Hospitalaria de Santa María de Gracia muestra uno de los ejemplares más depurados y bellos: el balaustre central, que representa una fuente vertiendo copiosa cascada, sustenta el volumen mientras los aletones se reducen a delicado y airoso ornato perimetral. Su elegante volumen se acentúa por medio de una base de sinuosa ondulación que presta gran belleza al conjunto y sobre la que se apea la imagen del arcángel.

Acentuando los valores italianizantes debe abundarse en la influencia decisiva de las “*machinas*” de los fastos procesionales romanos; se trata de un magnífico repertorio cuyas fórmulas debieron ejercer un peso definitivo en las construcciones dieciochescas más sofisticadas. En ellas se observa, precisamente, un decidido empeño por definir una proporcionada y versátil verticalidad. Estos precedentes, así como toda una gama de piezas líneas destinadas al mobiliario eclesiástico, debe ilustrar la importancia de la raíz berninesca de tales construcciones como se desprende de la propia ejecución de una peana para la escultura de San Lorenzo esculpida por éste y conservada en la Galería Uffizi¹⁴⁶.

En este sentido la serie de grabados, correspondientes a las citadas “*machinas*”, aportan una información valiosísima; particularmente destacan los casos correspondientes al patrimonio

MARÍAS, F., *Gianlorenzo Bernini*, Madrid, Historia 16, 1993, págs. 132 y 133; y FERNÁNDEZ, A., BARNECHEA, E. y HARO, J., *Historia del Arte*, Barcelona, Vicens Vives, 1997, pág. 280; como la más amplia recopilación del Barroco italiano de WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia. 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 183-184.

¹⁴⁵Sobre la influencia de la obra de la fachada del Gesú en el desarrollo del estilo Barroco y la aplicación fundamental de estas volutas arquitectónicas en la obra de Richino y Longhena véase WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura...* (obr.cit.), págs. 120 y 292-300.

¹⁴⁶Compuesta a base de antorchas que aparecen en el color de la madera de la que surgen llamas doradas. Véase COLLE, E., *Il mobile in Italia; del Cinquecento all'Ottocento*, Milán, Electa, 2009, págs. 15 y 51.

mueble de San Marcelo “Al Corso” o la Iglesia de los Siervos de María. Se trata de catafalcos portátiles fechados en el siglo XVIII que comparten algunos de los elementos clásicos del lenguaje de los “tronos”. Al recordado carácter vertical, vía ascendente preconizada entonces desde el Lacio, hay que añadir la inclusión de formas clásicas en el lenguaje artístico de su contexto: las ménsulas invertidas y curvadas que modulan las peanas así como los dorados que se distribuyen en todo su perímetro. Ya entonces estas “andas” plantean el uso de airosos candelabros para iluminar las imágenes.

Todos estos rasgos se resumen en el ejemplar conservado para la efigie de la Piedad, atribuida a Bernini; pese a tratarse de una obra posterior evidencia la existencia de prototipos que conforman una lingüística definida. De este modo, comparte múltiples aspectos con otro modelo procedente de Santa María in Vía y aún con otro correspondiente al “*milagroso Crucificado venerado en la Iglesia de San Marcelo*”¹⁴⁷.

En ellos se observa por vez primera la consumación de una tipología procesional determinada; con la poderosa jerarquización del plano ascendente de unas peanas que, en su movimiento curvilíneo, evidencia las concomitancias entre ambos ámbitos geográficos. La disposición escalonada de los candelabros, rodeando la peana central, recuerda desde luego los “tronos” que caracterizaron la Semana Santa decimonónica. También su aliteración, secuenciada en alturas, evoca los peculiares cartageneros donde, en efecto, los candelabros se incorporan con un ritmo semejante.

En la referencia perimetral a la iluminación se comprende, quizá mejor que en otros aspectos, como el modelo ideado en Murcia responde a estos tipos; cierto, que los prototipos romanos utilizan la luz sin la profusión generalizada de este caso pero refleja una perfecta sincronía formal. Obviamente, el “trono” responde a un modelo último, concienzudamente configurado, por lo que difícilmente puede olvidarse su heredado carácter italiano.

Como acertadamente propone Lanzafame, existe una correspondencia entre estos prototipos de Roma y las peanas procesionales hispanas que, en el ámbito andaluz, se expresa particularmente en el ámbito geográfico malagueño. Esta propuesta no es banal, pues responde a la lógica relación comercial que mantiene el puerto de esta capital con los puertos de Italia de donde, forzosamente, hubieron de llegar los característicos aletones.



Fig. 59- *Machina Milagroso Crucificado de San Marcelo “Al Corso”*. Roma (Sevilla, Colección G. Lanzafame).

¹⁴⁷ Sus reproducciones en grabados se encuentran en LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica*, Córdoba, Almuzara, 2005, págs. 313-315.

Por idéntico motivo estas fórmulas se repiten en el caso murciano donde el puerto de Cartagena juega un papel significativo; que determina el distintivo clasicismo de sus ejemplares. Asume, pues, una línea depurada distante, desde luego, de los abigarradas soluciones experimentadas en Antequera; por citar un caso significativo de adopción de estas propuestas. Además, se opta por una mimesis caligráfica de lo romano que dista también de los ejemplares más imaginativos ideados en Valencia donde se prefieren soluciones vaporosas con profusión de nubes y querubines¹⁴⁸.

Como sucede en los prototipos romanos, en el ámbito murciano se opta por un marcado carácter arquitectónico de las piezas frente a las propuestas ornamentales y escénicas de los lugares señalados. Esta pureza ayuda a entender la presencia de prototipos definidos que evocan la linealidad desde lo puramente italiano y Barroco hasta la consumación de la variante renovada de finales del XIX. Sin estos precedentes, en efecto, resulta dificultoso explicar el carácter consecuente de esta última variante con respecto a los ejemplos itálicos; así, tan sólo las disparidades más evidentes responden a la influencia de un contexto, en suma, diferente. En efecto, la predilección por soluciones plásticas renovadas que inspiran la personalidad ecléctica de los “tronos” se superpone sobre la previa armadura de la centuria anterior. Ello otorga contemporaneidad a unas piezas que, en lo fundamental, se nutren directamente de modelos modernos; fruto de la desbordante revolución técnica del siglo se añaden circunstanciales propuestas tales como la proliferación exuberante de los candelabros que rompe con la medida impuesta en los arquetipos romanos del XVIII.

En las novedades es fundamental la aplicación de la técnica contemporánea: el papel del hierro no se limita a su esporádica utilización a fin de reforzar estructuras (particularmente la de los candelabros) sino que se usa con fines estéticos; a partir de esta visión se nutre el ideario romántico que incluye brazos y cestas forjadas en el “trono” del Cristo de la Preciosísima Sangre¹⁴⁹. No se trata de ejemplares ajenos a las corrientes estilísticas que circulan por el país pues idénticos alardes se suceden en Cartagena (donde el hierro juega un papel destacado en la

¹⁴⁸ Ligados a las labores académicas de un José Esteve Bonet cuya faceta estética es clave en la configuración de las tipologías procesionales valencianas. Al respecto de sus peanas y tronos véase el ejemplo recogido por IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet...* (obr.cit.), pág. 31: “Un trono de Nubes Grandes con 5 Serafines 2 Niños y Rayos para el Sto. Christo de Chilches” fechado en 18 de noviembre de 1766.

¹⁴⁹ La presencia de estos elementos de forja se aprecia desde las reformas hechas en las “andas” en los primeros años de la década de los ochenta: “... siendo de ver el nuevo adorno de flores y candelabros de... el trono de la piadosa imagen de Jesús en la Cruz, llamado El Cristo de la Sangre...”. En *Diario de Murcia*, jueves 14 de abril de 1881. No se trata de un raro ejemplar sino de un signo de los tiempos que evoca la influencia de planteamientos decorativos modernistas y que estéticamente se reproduce en el propio “risco” procesional de Nuestra Señora del Carmen donde igualmente se prefiere el dejar a la vista los bellos trabajos férreos de forja imitando formas vegetales. Véase la fotografía perteneciente al patrimonio gráfico de la Hermandad de Benditas Ánimas de Patiño referida en LÓPEZ GARCÍA, M., “La Virgen del Carmen, de Murcia: entre la Historia y la leyenda” en *Salve reina del Carmen*, Murcia, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2009, pág. 29.

evolución formal de la tipología¹⁵⁰) o en Sevilla donde, consecuentemente, se utiliza en la ejecución de candelabros¹⁵¹.

Por tanto, el “*trono*” que se configura en la Murcia del fin de siglo supone una simbiosis de elementos heredados y readaptados a la nueva mentalidad estética donde se propicia la inclusión de elementos pertenecientes a corrientes artísticas contemporáneas. La relación entre éstos se toma como argumento para configurar un modelo dotado de marcada simbología y con una dimensión estilística precisa. El resultado supone, pues, la consumación sobre los modelos seculares de un paradigma nuevo, inserto dentro de las señas de identidad historicistas de la ciudad y, en definitiva, articulado según un gusto barroquizante. El estudio de ellos permitirá profundizar en cada uno de tales rasgos.

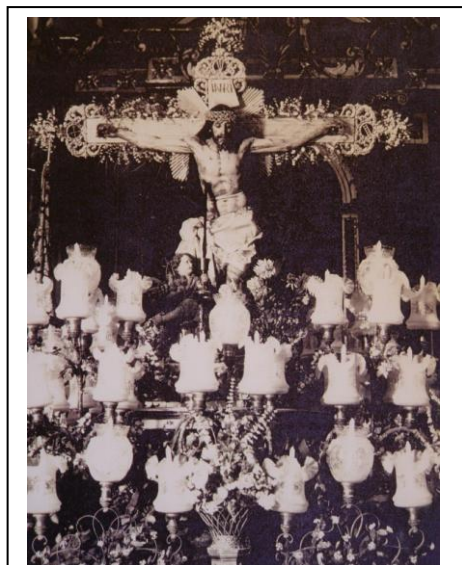


Fig. 60- *Trono procesional. Cristo de la Sangre*. Diseño: Joaquín García. Talla: José Martínez, 1899. Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia (Fot. Archivo Archicofradía).

“...iluminar un mudo y negro cielo...”

La condición nocturna de la procesión implica una visión novedosa de su puesta en escena; se viene abundando precisamente en la condición que ello tiene sobre la construcción del “*trono*”. Ahora conviene profundizar en la significación romántica de la presentación de tales estructuras en la atmósfera del ocaso. Indudablemente, esta disposición es la que facilita la comprensión de la procesión contemporánea, aún de la vigente, como producto metafórico de este periodo tan fecundo para la construcción poética.

El fuego forma parte indispensable de la civilización mediterránea, de sus manifestaciones artísticas y de sus fiestas; su empleo lumínico en la Semana Santa plantea una significación mayor con respecto a la modernidad. En efecto, en aquel momento tuvo un innegable sentido

¹⁵⁰ Estas “*nuevas técnicas*” conllevan la actualización de las formas del barroco efímero a una práctica procesional novedosa donde, además, la electricidad juega un papel predominante; además, la singular presencia de la flor las equipara con otras estructuras festivas como las destinadas a las “*batallas florales*”. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), págs. 85-90.

¹⁵¹ Como es el caso de los bellos tallos vegetales realizados íntegramente en hierro para el conjunto procesional del Cristo de las Tres Necesidades de la llamada Cofradía de la Carretería. En este caso la simbiosis ornamental logra alcanzar con piezas de idéntica inspiración vegetal los bordados coetáneos de las propias imágenes. Sobre la constitución de algunos de estos enseres pertenecientes a esta institución sevillana véase RODA PEÑA, J., “Las hermanas Antúnez y sus bordados para la Hermandad de la carretería” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 566, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2006, pág. 213.

sacralizador, suponiendo una muestra evidente de aquello que se dio en llamar “*hierofanía*”. No parece que este sentido pierda vigencia durante su trasposición a la nueva sociedad liberal-burguesa. En lo que respecta a su carácter funcional, lo será mientras no se desarrollen otras prácticas lumínicas. Se intuye un marcado carácter estético al revelar la apariencia artística de las imágenes, señalando la traslación urbana del carácter museístico de la procesión local.

Sin embargo, esta faceta ha de ser matizada puesto que reviste una intencionalidad prioritariamente evocadora; ya se ha aludido a la aparición del “*trono*” en las calles como auténtico “*Carro del Cielo*”. Esta alusión es suficiente para marcar su condición romántica; en efecto, oscuridad y fuego, noche y luz, constituyen un binomio presente en la versión literaria, la más fecunda para evocar el trasfondo cultural de las procesiones murcianas. Jara Carrillo ya acierta a relacionar este protagonismo ambivalente al confrontar luna y noche en relación al plenilunio del Jueves Santo; en este sentido, el poeta se entrelaza con esta visión ligándose fraternalmente con su proyección simbólica en dicha jornada¹⁵².

Es por ello que la estética aparece fuertemente imbuida por el carácter sensitivo de la poética coetánea; frente a estos casos conviene referir las alusiones a la figura de Baudelaire quien evoca precisamente esta dualidad entre la luminiscencia y la oscuridad. El poeta vincula tempranamente este carácter a la iconografía de sesgo hispánico prefigurada dentro de un ambiente semejante; así, su “*Exvoto a la manera española*” se constituye “*en el rincón más negro*” del que se destaca la visión religiosa al estar rodeado por un ambiente bien concreto: “*...una hornacina de azul y oro esmaltada*” con una “*damasquino..., sabiamente incrustado de estrellas de cristal*”¹⁵³. Parece evidente que tal relación está asumida dentro del ambiente

¹⁵² Diario “*El Liberal*”, Murcia, jueves 13 de abril de 1911:

*¡Noche de Jueves Santo, hermana mía!
Es tu luna tan clara y tan serena,
que hace sentir caricias de verbena
el beso de su luz, que es alegría.*

*Alguna vez tu resplandor sería
beso de amor, perfume de azucena:
hoy es risa de luz que al mundo llena
de una triste ideal melancolía.*

*Tu, como yo, sonríes; pero engañas,
porque tu luz con el dolor empaña;
y eso que de ti un Dios sudario ha hecho.*

*Fueran mi alma y tu luna alegres luces,
al no tener como pesadas cruces,
Calvario tú, ni corazón mi pecho”.*

¹⁵³ BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal* (título original: *Les fleurs du mal*), Madrid, Unidad Editorial, 1999, pág. 90.

literario con antelación a su versión procesional; incluso, como en este caso, convertida ya en estereotipo icónico.

Dentro de la propia constitución del “trono” juega un papel determinante su constitución como arquitecturas monumentales constituidas tanto por los referidos candelabros como por el propio adorno floral. Ya se advertirá el sesgo “*decadentista*” de este exorno llevado al paroxismo en este momento a través de la prodigalidad de su apariencia; sin embargo, las “bombas” inciden en este carácter organicista del paso, constituido en auténtica recreación simbolista de lo vegetal. La intensificación de este lenguaje supone una exaltación de lo luminiscente: “*¡Bendito sea el fuego!*” diríase en palabras del referido poeta francés, ávido de la contemplación del “trono *translúcido*”; aquel caracterizado por una “*...lumbre pura, sagrada hoguera de milagrosos reflejos*”. Por tanto, dichas evocaciones constituyen un procedimiento efectivo para referir su naturaleza escénica, la constitución de un contexto fantasmagórico en torno a la imagen. Así, se gesta no tanto persiguiendo una buena visión de las efigies sino obteniendo realidades poéticas: “*...Igual que largos ecos lejanos, confundidos / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y cual la claridad...*”¹⁵⁴.

El aspecto sensorial busca la consecución de una suerte de ensoñación por medio de la descripción de una realidad etérea; el interior de los salones burgueses favorecía esta comprensión por cuanto abundaba en los rasgos estilísticos de una sociedad ya caduca. En fin, propiciaba un exótico episodio al traer a la contemporaneidad atmósferas del pasado moderno. Así, la obra del citado José Ramón Berenguer en el Salón de Baile del Real Casino concretaba tales premisas sintetizándolas en un marco pretendidamente “*localista*”¹⁵⁵. Las arañas doradas, con multitud de detalles extraídos de la tradición palaciega dieciochesca, se convirtieron en uno de los elementos inspiradores de las construcciones mentales del periodo. De este modo, se logró el anhelo de constituir auténticas ascuas de luz distribuyendo una ingente cantidad de brazos para la cera en conjunción con elementos de cristal que, de hecho, acentuaba el pretendido “*temblor de oro*”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Ibidem, págs. 18, 19 y 22:

¹⁵⁵ Anteriormente ya se trató de la vinculación establecida entre el *neobarroco* historicista y el ideal ciudadano de Murcia estrechamente ligado en cultura y arte al Barroco. La extracción de estos motivos dieciochescos a la hora de recrear un estilo *regional* definitorio, que tendrá su amplia repercusión en el caso de la Semana Santa murciana, está plenamente justificada en esta obra del Salón de Baile del Casino de Murcia. Además, los trabajos del citado arquitecto aparecen inscritos dentro de unas señas de identidad murciana que trata de modo personal revelando la temprana adscripción de su estilo a los historicismos; PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y urbanismo” en *Historia de la Región Murciana*, volumen VIII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980, pág. 199.

¹⁵⁶ BAUDELAIRE, C., *Las flores del...* (obr.cit.), pág. 56.

Pueden citarse infinidad de ejemplos de esta constitución ígnea: el “Carro” del Sepulcro, o los “tronos” de la Samaritana, la Dolorosa de la Sangre o la Virgen de las Angustias¹⁵⁷. Todos ellos comparten ese delirio por la luz que, ateniéndose a Marín-Baldo, combate “La noche, oscura y fría” ofreciendo su “llama tembladora”, “inesperada aurora”, “cegando como vivo / relámpago en el viento”¹⁵⁸. Así, se prescinde del tono mortecino de la celebración pasionista dotándola de un sentido eminentemente triunfalista, “Pascual”. Es comprensible, pues, la admiración del pueblo al comprobar la aparición callejera en plena oscuridad contrastando el sentido maléfico que el romanticismo europeo presta a lo nocturno.

Ensoñación a través de la cual, incluso, Bécquer accede a alcanzar la materialidad de lo indefinido: “Cuando miro de noche en el fondo / oscuro del cielo / las estrellas temblar como ardientes / pupilas de fuego, / me parece posible a do brillan / subir en un vuelo, / y anegarme en su luz, y con ellas / en lumbre encendido...”¹⁵⁹. Y, en efecto, el “trono” se constituye en elemento ascensional, la tipología adquiere un desarrollo monumental con un número ingente de “bombas” que, distribuidas en pisos superpuestos, permite conformar un escalonado efecto piramidal; una auténtico elemento intermediario entre lo terreno y lo celeste¹⁶⁰.

Con todo, la propia forma de colocar los candelabros hace bascular su interpretación dentro de unos recursos escénicos ligados tanto a lo teatral como a lo operístico; así, parece natural señalar la presencia de las imágenes como auténticos seres sobrenaturales e inalcanzables. A nivel social dicha práctica no tiene parangón salvo con el caso de la ópera, como si de una representación se tratase; apeadas en su pedestal flamígero se constituye el “trono” como proto-modelo al que se encarama inaccesible el icono como si un “divo” fuera¹⁶¹.

¹⁵⁷ No tratándose, ni mucho menos, de los únicos ejemplos ya que constituyó la tónica general de la mayor parte de los “tronos” murcianos destinados a las procesiones nocturnas.

¹⁵⁸ MARÍN-BALDO, J.M., “Visión íntima” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.

¹⁵⁹ BÉCQUER, G.A., *Leyendas y rimas*, Barcelona, Vicens Vives. 2009, pág. 184.

¹⁶⁰ Resulta elocuente al respecto la visión que de las estructuras áureas presenta Quevedo en el siglo XVII que, pese a su lejanía cronológica, sirven para ilustrar el objeto, Así, en su *Aguja de navegar cultos* dice: “Anocheceres: lutos de sombras y bayetas de la noche, cadáver de oro y tumbas de ocaso en ataúd de fuego, exequias de la luz, y despavilos; capuces turquesados y Argos de oro; mundo viudo, huérfanas estrellas; triforme diosa, carros del silencio, soñolienta deidad, émula de Febo”. En RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Era melancólica...* (obr.cit.), pág. 22.

¹⁶¹ La idea de que la imagen sagrada debe permanecer al margen de los fieles tiene unos precedentes remotamente anclados en la Antigüedad; dentro del ámbito de la religiosidad hispánica debe referirse el ejemplo de la escolta sacra de la imagen milagrosa de Nuestra Señora de la Cabeza cuyo cometido era impedir el acceso de los devotos a las “andas” de la imagen durante sus procesiones. Se trata, por tanto, de un modo rudimentario de evitar la profanación del espacio sagrado. Véase al respecto GÓMEZ MARTÍNEZ, E. “Historia de la fiesta” en *La Fomería de la Virgen de la Cabeza en una pintura del siglo XVII*, Córdoba, Cajasur, 1997, págs. 40 y 41: “...Esta protección a la Virgen era necesaria para evitar que los romeros, en su anhelo de tocarla, las estropearan y a la vez causarían lesiones a los niños y minusválidos que colocados a su alrededor iban... peculiaridad de ir dando golpes en la cabeza a quienes se acercaban desordenadamente a Ntra. Sra...”.

La cuestión de la iluminación eléctrica

El interés por la iluminación de los pasos no se limitó a una cuestión únicamente estética y decadente. Otros factores entraron a figurar en una tendencia progresiva por incorporar el alumbrado eléctrico a las procesiones. Este hecho, evidentemente, supone la traslación al “trono” nocturno de la cuestión de la visibilidad que anteriormente se había centrado en las imágenes salzillescas. La aplicación de esta luminotecnia al servicio de lo procesional no deja de tener un interés escenográfico suponiendo una traducción *sui generis* de los pormenores relacionados con la puesta en escena teatral; en este sentido, los intentos de mejora en la iluminación así como la aplicación de técnicas renovadas debe entenderse dentro de un contexto más amplio en el que cabe reseñar las ideas que el propio Mariano Fortuny aplicó con éxito al teatro y a la ópera.

En una Murcia que arrastraba el atraso socio-económico propio de la España agraria, esta cuestión adquiere unas proporciones determinantes ofreciendo la luz una manifestación de lujo difícilmente comprensible en una sociedad técnicamente atrasada. Así pues, la incorporación de la electricidad propicia su adopción no sólo como mejora de la visibilidad nocturna sino, ante todo, como adorno, como expresión de gusto; así se reivindicaba el papel de la técnica en un periodo en el que este tipo de energía aún no había llegado a la mayoría de los hogares y donde las calles se iluminaban, siempre que no hubiese luna llena, a través de farolas de gas. No es de extrañar que la presencia de la electricidad en los pasos constituyera un auténtico aliciente; una variedad de pabellón ferial itinerante en el que la luz se constituía en signo de opulencia, en propaganda para unos visitantes que podrían contentarse ante el muestrario de anticipos tecnológicos.

Es significativo que esta utilización se significara en poco tiempo en seña de identidad procesional; sin llegar nunca al alarde de las cartageneras y unionenses¹⁶². No extraña que la acogida fuese unánimemente ensalzada, transmutada en componente imprescindible; prueba de ello, su uso se generalizará décadas más tarde haciendo prácticamente testimonial los resortes de la tradicional luminiscencia de los cirios¹⁶³. Esta natural recepción evidencia un hecho palmario: donde primero percibieron los habitantes de la ciudad la utilización de este avance fue en las propias procesiones. De manera que, durante años, irán íntimamente ligadas a ellas.

¹⁶² Donde cabe referir algunos ejemplos como la célebre “góndola” procesionada primeramente en Cartagena por los “*Californios*” y posteriormente por el Cristo de los Mineros de La Unión. Véase RÓDENAS ROZAS, F.J. y MOUZO PAGÁN, R., *La Semana Santa Minera. Historia de los desfiles pasionales en La Unión*, Murcia, Asociación Belenista Cartagena-La Unión, 1998, págs. 167-169.

¹⁶³ Sobre la adopción de estos usos en el ámbito murciano y sus connotaciones socio-culturales véase PÉREZ PICAZO, M.T., “Historia... (obr.cit.), pág. 131.

No obstante, esta incorporación aconteció en la práctica totalidad de las procesiones españolas pues, hasta en la tradicionalísima Sevilla llegó a emplearse en los conocidos “*pasos de palio*”¹⁶⁴. Aunque el interés por esta iluminación cuenta con antecedentes a comienzos de la década de los ochenta, en unas procesiones aún vespertinas, ciertamente la electricidad no hizo acto de presencia hasta 1897. En efecto, la nueva Cofradía del Cristo del Perdón empleó “*luz eléctrica*” para el paso de su Titular desde su primera salida; su aceptación fue positiva pues, a tenor de la prensa, “*estaba esplendente*”¹⁶⁵. A buen seguro, esta respuesta concienció a los dirigentes de la institución en la conveniencia de hacer lo propio en los restantes pasos; sin embargo, la persistencia de la cera en el paso de Jesús a la columna, por ejemplo, ilustra las dudas existentes al respecto.

El nexos con la cuestión de la “*visibilidad*” de las imágenes se establece precisamente en el paso Titular en el que, desde su composición (a base de imágenes independientes preexistentes), se valoró el carácter artístico de sus componentes. Díaz Cassou acentúa este rasgo atribuyendo las tallas a Nicolás Salzillo (San Juan) y a Roque López (Dolorosa)¹⁶⁶. Una década más tarde se redonda en esta circunstancia incluyendo “*focos de luz de gas acetileno enfocando cuantos puntos pudieran quedar oscuros*” para admirar las “*preciosas imágenes de la extensa tarima...*”¹⁶⁷. Igual que había acontecido con las imágenes de la Cofradía del Nazareno, se incidía en una estima formalista y artística de las imágenes.

Sin embargo, deben valorarse también los éxitos relativos de estas iniciativas dado que se siguió experimentando con otros efectos lumínicos antes de consagrar el sistema eléctrico. Quizá estos titubeos propiciaron que las restantes cofradías, más conservadoras en cuestiones estéticas, optaran por continuar con el alumbrado tradicional.

Nuevamente hay que recordar la influencia arquitectónica que, como en otros casos, afectó a la configuración de los pasos; fue “*el arquitecto D. José Antonio Rodríguez*” el encargado de dirigir “*la formación del paso*” así como su conveniente puesta en escena¹⁶⁸. Además, otro personaje indudablemente relacionado con estos trabajos fue “*el hábil decorador murciano D. José Huertas*” quien contó con cierto protagonismo en la incorporación de tales iluminaciones en otros “*tronos*” posteriores: en 1899 proyectó y dirigió “*un rico juego de candelabros y bombas*” que vinieron a sustituir a los de dos años antes¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Entre los que cabe citar el caso de varios de los pasos marianos emblemáticos de aquella ciudad. Véase MARTÍNEZ ALCALDE, J. “La Virgen Dolorosa y el paso de palio” en *Sevilla...* (obr.cit.), vol. II, págs. 405 y 406.

¹⁶⁵ *Diario de Murcia*, martes 13 de abril de 1897.

¹⁶⁶ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 272 y 273.

¹⁶⁷ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 6 de abril de 1909.

¹⁶⁸ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 273.

¹⁶⁹ *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

A estas innovaciones del Perdón responden tímidamente las restantes cofradías aunque con una perspectiva diferente; así, en 1904 se proyectan “*notables reformas en el alumbrado*” del paso del Sepulcro incidiendo en el habitual uso de la cera¹⁷⁰. Este hecho es considerado a nivel público como parte de las mejoras en las que se pone un “*gran esmero*”; también los restantes “*tronos*” del Entierro de Cristo “*ostentarán profusas iluminaciones*”¹⁷¹. La confrontación de preferencias lumínicas por parte de las instituciones penitenciales se acentúa insistiendo cada una en aquellos recursos que considera más oportunos.

El diálogo de la iluminación tradicional con la eléctrica, patente en la propia procesión de Lunes Santo, se incorpora también a la de la Sangre. Así, en 1909 el paso del Lavatorio, renovado íntegramente cinco años antes, adapta su alumbrado a “*la profusa iluminación de gas acetileno*”¹⁷²; su correspondencia con el estreno de un equipo análogo en la Cofradía del Perdón presenta un indudable interés: sanciona el despliegue de una “*rivalidad*” que exhibe los alardes lumínicos de la época mostrando la pervivencia del espíritu renovador de ambas instituciones. Este hecho, a fin de cuentas, resulta lógico dada la semejante naturaleza de ambas; esta última había nacido de una escisión en el seno de la Sangre.

Dicho grupo ideológico propició las innovaciones en ésta hasta que, ya en la década de los noventa, decidió conformar su propia vertiente penitencial; hecho que, tal vez, guarde relación con la figura emergente de Joaquín García y García que, a buen seguro, hizo valer su personalidad imponiendo sus criterios en la renovación de la procesión de Miércoles Santo. La adopción de una postura más conservadora pudo facilitar la salida de aquellas personas que postulaban aspectos más novedosos. Fue entonces cuando el grupo liderado por Campillo, Dubois o López Chacón, emprendió un camino correspondiente con un gusto, en cierto modo, rupturista. Este espíritu se percibe en los distintos elementos de corte estético y, particularmente, en el particular de la iluminación.

La implicación de la Sangre en esta competencia responde a la implicación del referido “*decorador*” José Huertas como artífice de sus nuevos “*tronos*”. En 1910 participa en la realización de “*la tarima*” para el nuevo paso de “*La Magdalena en casa de Simón el Leproso*”¹⁷³ proyecto que, oportunamente, la institución carmelitana toma de una iniciativa de la Cofradía del Perdón. En suma, los cofrades de la procesión de Miércoles Santo ejercieron una polémica puja por el grupo quizá tratando de medrar en el empuje de la emergente cofradía. Sin embargo, el alineamiento de la Sangre junto a José Huertas, su tallista de referencia a partir de

¹⁷⁰Diario “*El Liberal*”, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1904.

¹⁷¹Diario “*El Liberal*”, Murcia, miércoles 19 de abril de 1905.

¹⁷²Diario “*El Tiempo*”, Murcia, miércoles 7 de abril de 1909.

¹⁷³Diario “*El Liberal*”, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1910.

entonces, parece originarse con anterioridad; en efecto, se le relaciona con la ejecución, en 1904, de unas “*andas*” semejantes para el Lavatorio. En este trabajo coincide con la figura del escultor Juan Dorado del que Huertas se considerará, en los años siguientes, seguidor con la popularización del llamado “*trono egipcio*” ideado por el valenciano en 1897.

Fruto de esta relación profesional se reafirma en el tallista la pretensión de aplicar la iluminación eléctrica a los pasos. Este hecho se ratifica en la segunda década del XX con la construcción de un “*trono*” para el Pretorio que, aunque debido a Anastasio Martínez, bebe del estímulo lumínico propuesto por Huertas¹⁷⁴. No cabe duda que este trabajo, al igual que el destinado al Lavatorio, reivindican el nuevo sello aprehendido de Dorado; renunciando deliberadamente a los tradicionales candelabros cuajados de “*bombas*” de cristal y apostando por motivos exóticos. Indudablemente, se trata de una apuesta arriesgada en la que se hace patente la confianza que estos individuos depositaron en la nueva tecnología luminiscente.

Esta acentuación de la luz, ya fuera mediante una fuente eléctrica o de gas, se introduce en el seno de una procesión, como la de la Preciosísima Sangre, constituida alrededor de una serie de “*tronos*” de corte tradicional. Por ello, se constituyeron en avanzadilla o “*islotes*” emergidos frente a una variante unánimemente regida por la luz de cera. El resultado no es homogéneo sino que enfatiza el eclecticismo estilístico de la época. Un matiz estético que perdurará en los años siguientes puesto que, aunque se modificaron los restantes “*tronos*”, no llegarán a plantear una propuesta tan ambiciosa en su alumbrado; se asumirá, por tanto, una luz “*a lo sacro*” frente a los ejemplares del Lavatorio y el Pretorio que habían optado por la vía renovada. Este énfasis será identificado en lo sucesivo con ambos pasos pues, ya en 1930, en contra de la voluntad de los cofrades, no pueden estrenarse “*las nuevas iluminaciones por no haber llegado a tiempo los aparatos pedidos a Valencia*”¹⁷⁵. La denominación usada no puede resultar más elocuente al aludir a la incorporación de incipientes generadores eléctricos o baterías. Al año siguiente se materializó tal anhelo como testimonian los fotogramas pertenecientes a la película filmada por el granadino Val de Omar, tan sólo unos años más tarde; donde se percibe la fugaz impronta lumínica de alguno de ellos.

De modo que, lo que comenzó siendo una arriesgada puesta en escena en la procesión del Cristo del Perdón acabó teniendo consecuencias en otras mucho más antiguas. En 1932 la imagen salzillesca de Nuestra Señora de las Angustias fue provista de “*potentes reflectores que*

¹⁷⁴PUJANTE GILABERT, P.R., *Anastasio Martínez Hernández (1874-1933), Escultor. Biografía y producción artística* (Tesis de Licenciatura), Murcia, Universidad de Murcia, 2013, págs. 80 y 81.

¹⁷⁵ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 17 de abril de 1930.

iluminaban perfectamente la escultura”¹⁷⁶. En suma, la electricidad se constituía en opción válida para configurar escenográficamente las imágenes; particularmente, obviando cualquier consideración al respecto de la naturaleza simbólica del fuego, las efigies más apreciadas por su valía artística también contaron con recursos lumínicos similares.

Evitando ahora cuestiones relativas al “*gusto*” o a la propiedad de tales artilugios, conviene matizar la consideración funcional de lo que, en un primer momento, constituyó un elemento ornamental para el “*trono*” nocturno. Se trata, pues, de un avance en la percepción que los personajes de la época tuvieron a cerca de las imágenes. No en vano, se abandona la visión sacro-esteticista y poética del fin de siglo para ahondar en un terreno propio de la valoración museística. Este rango expositivo del icono traslada al ámbito nocturno aquel ideal de “*museo callejero*” dibujado originariamente en torno al cortejo de la mañana de Viernes Santo.

Pese a ser una cuestión especialmente significativa en la constitución de las procesiones contemporáneas este episodio lumínico aún fue una cuestión marginal dentro de las procesiones en la tercera década del siglo. De los nueve pasos de la Sangre entonces tan solo dos contaban con luz artificial mientras que, en el caso del Perdón, aún quedaban “*tronos*” iluminados con cera. Tanto los cortejos de Servitas como el del Santo Entierro se mantuvieron fieles al alumbrado tradicional pese a la puntual aparición de los referidos “*reflectores*” en el paso de las Angustias.

Por todo ello conviene concluir certificando la pervivencia de los elementos estéticos adoptados en las décadas finales del XIX entre los que el uso, y hasta abuso, de la cera continuaba siendo un aliciente para la contemplación urbana de los pasos. El empleo de la luz eléctrica, eso sí, suponía la introducción de un argumento para el posterior debate y práctica estética de las procesiones; años más tarde, durante el “*desarrollismo*”, llegará a su eclosión con el arrinconamiento de la cera. Para entonces poco o nada restaba del contexto ideológico en el que habían surgido dichos cambios.

El trono templete

Una de las variantes menos conocidas de “*andas*” procesionales en Murcia viene referida a la utilización de templetes, doseles y baldaquinos para ostentar las imágenes en espacios públicos. Se trata de una tipología desplegada en todo el espacio católico desde la Edad Media que refiere

¹⁷⁶ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1932.

la importancia de la exposición de los objetos sacros en el medio profano; especialmente aquellas que implicaban una mayor significación y cierto prestigio devocional.

Su utilización viene precedida por usos arcaicos extraídos de la tradición representativa imperial en Roma y Bizancio. Desde los primeros tiempos del cristianismo se buscó una especial asociación con tales prácticas que referían lo trascendente dentro de la cultura clásica. Dentro de este proceso, paralelamente, se organizó la gestualidad protocolaria en torno a las representaciones imperiales que se parangonaron con el culto icónico. Esta circunstancia no es en absoluto excepcional refiriendo la trasposición de elementos del servicio protocolario de la autoridad a la esfera de la liturgia cristiana; esta idiosincrasia se traslada especialmente al apartado procesional, a la manifestación pública de la naturaleza sacra. De hecho, la custodia de lo sagrado, aún durante su exhibición pública, deriva de su naturaleza misteriosa; así lo refieren las fuentes gráficas bizantinas al respecto del traslado de reliquias¹⁷⁷: el objeto religioso de culto y veneración precisa, por tanto, de signos tangibles que refieran su relevancia trascendente.

La vinculación de solios y doseles aparece especialmente referida a la imitación del protocolo cortesano; las imágenes de santos aparecen orladas desde finales del siglo VI por arcos triunfales constituidos por columnas a las que se superponen orlas con motivos vegetales¹⁷⁸. Esta circunstancia incide en aquella apariencia del servicio divino de la monarquía incorporada a lo sagrado. De forma análoga, aún en esta centuria, se representa a la emperatriz Ariadna bajo un templete; en este caso las cortinas que velaban su efigie aparecen recogidas a ambos extremos.

Se trata, en estos casos, de una dualidad muy oportuna por medio de la cual se opera una simbiosis de lo sacro con la autoridad terrena. No se trata, en suma, de simples adornos sino de una particular visión de lo trascendente; una esfera intangible que se actualiza sensitivamente a través de rasgos y posturas específicos. Por ejemplo, el estatismo, el rigor, la lejana frialdad de las escenografías de las cortes se trasladan a la imaginería que se mimetiza ofreciendo resultados en los cuales difícilmente cabe distinguir un monarca de un santo¹⁷⁹.

Como es manifiesto, las representaciones plásticas del cristianismo pronto optaron por estas fórmulas imbuyéndose de la propia gestualidad litúrgica. En el plano iconográfico no debe extrañar, por tanto, la pesada rigidez de las manifestaciones plásticas paleocristianas y bizantinas que aún se trasladará a las obras románicas; en todo caso, estos rasgos asumen la condición sobrenatural de lo representado a través de una concepción anti-naturalista. Lo sacro prefigura un

¹⁷⁷BECKWITH; J., *Arte Paleocristiano y Bizantino*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 101 y 102: en una conocida talla de marfil conservada en Tréveris se representa un traslado de reliquias en Constantinopla en el que las mismas se portan sobre un carruaje al modo de los que posteriormente se utilizarían en las celebraciones católicas europeas.

¹⁷⁸ Ibidem, pág. 73.

¹⁷⁹ Rasgos que, en cierto modo, aparecen ya caracterizados en las primitivas civilizaciones fluviales y que se trasladan, siglos más tarde, a los ritos y costumbres palaciegas del Imperio Romano.

espacio propio, ajeno a la cotidianidad mundana, recurriendo a elementos que reflejan su carácter especial y la misteriosa condición de su “*status*” trascendente¹⁸⁰.

Dichas características se trasladan a las procesiones donde entrañan la instauración de lo santo en el mundo material; es decir, la contextualización de lo sacro en lo profano. Este carácter de espacio compartido, de objetos especiales que interactúan entre los mortales, identifica el carácter ritual que envuelve a estas manifestaciones. Mircea Eliade señala esta necesaria participación de “*signos*” que hagan diferir el espacio y el tiempo de lo cotidiano hacia una esfera trascendente; en este marco se hace presente, tangible, la trascendencia (hierofanía) a través de elementos singulares¹⁸¹. Es precisamente en la gestualidad de estos elementos materiales donde se hace aprehensible lo divino; se refuerza así la delimitación de dos planos distintos: el de los fieles que participan en el rito y el propio de los objetos trascendentes. Este papel es el que representa el uso de palios, templetos y baldaquinos; identifica esa dualidad estratificada, condicionada por medio de elementos que preservan la naturaleza inmortal y mortal de cada una de las esferas¹⁸².

Tales recursos, usados desde la Antigüedad con imágenes de santos o reliquias, se suman en los albores de la modernidad en torno al culto a lo eucarístico. Este hecho se antoja fundamental puesto que servirá de modelo para las imágenes de cofradías y hermandades dispuestas a imbuirse de la naturaleza fastuosa de los ritos dedicados al Santísimo Sacramento¹⁸³. En efecto, como en otros tantos aspectos, los elementos formales de la procesión del Corpus Christi, especialmente desarrollada en los siglos XV y XVI¹⁸⁴, se tomarán ya en el XVII como referenciales para constituir la base de otros cortejos sacros.

¹⁸⁰ Aún en la Modernidad se evidencian los residuos de esta gestualidad fosilizadas en las distintas monarquías europeas. El propio Shakespeare señala, en su obra teatral *Enrique V*, la importancia de que el ceremonial evidencie el distinto rango de rey y ciudadano ordinario: “... ¿Y qué tienen los reyes que los corrientes no tengan, / salvo la ceremonia, la constante ceremonia? /.../ Ah, ceremonia, muéstrame lo que vales. / ¿Cuál es la esencia de tu adoración? / ¿Eres otra cosa que, lugar, grado o forma / que causan temor reverencial y miedo / en otros hombres?...”. Véase SHAKESPEARE, W., *Obra completa III. Dramas históricos*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012, pág. 921.

¹⁸¹ Idea planteada por ELIADE, M., *Lo sagrado y...* (obr.cit.), págs. 14-18.

¹⁸² La utilización de estructuras semejantes para custodiar las estatuas de los dioses aparece plenamente insertada en la sociedad y las costumbres del pueblo egipcio. Por medio de estos elementos se preserva, se conserva, la sustancia sacra evitando que se haga consustancial a lo profano. Este aislamiento se manifiesta allí, además, por medio de los diversos templos estacionales dedicados exclusivamente al descanso de los dioses durante sus traslados. Véase para más información el capítulo denominado “Ritual y viaje” incluido por GIEDION, S. en su obra: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 374-377.

¹⁸³ Al respecto del sentido del culto a la Eucaristía, así como su trayectoria histórica, véase CASTELLANO CERVERA, J., *El misterio de la Eucaristía*, Valencia, Edicep, 2004.

¹⁸⁴ Sobre los orígenes y la idiosincrasia de la procesión del Corpus Christi ver DE LA CAMPA CARMONA, R., “Origen de la Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo en la Iglesia Católica” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 496, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2000, págs. 54-58.

La traslación de la Eucaristía bajo palio es una práctica litúrgica universalmente extendida en la cristiandad católica; su relevancia será acentuada mediante la inclusión de elementos ejecutados con metales nobles. Así, las custodias procesionales se convierten en prototipo procesional que revelan la centralidad de su culto. Igualmente, la ostentación de reliquias precisaba la existencia de receptáculos preciosos que realzaran su presencia durante las distintas ceremonias¹⁸⁵. Ambas circunstancias confluyen como base de la puesta en escena de las imágenes durante la Semana Santa.

En Murcia la imagen patronal de Nuestra Señora de la Arrixaca contó, al menos desde 1606, con un tabernáculo de plata para sus procesiones¹⁸⁶. Naturalmente, esta variante de “*andas*” venía a significar la relevante condición de esta efigie, principal protectora de la urbe; así, su uso aparece ligado ante todo con las frecuentes rogativas en las que participaba¹⁸⁷. La importancia y crecimiento de otras devociones a lo largo del XVII lleva a la incorporación de estructuras análogas para éstas; así, en 1696, se conciertan unas “*andas*”, de plata, con un templete para la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se veneraba en el templo dominico de la capital. La obra fue asignada a Nicolás de Bussy quien, tras un cotoso pleito, hubo de dirigir al platero Gabriel Pérez de Mena en su hechura¹⁸⁸.

Espín Rael cita otra obra de este tipo dentro del antiguo Reino; se trata de la construcción en 1716 de un “*tabernáculo y trono, para la Virgen de las Huertas*” de Lorca. Esta pieza se asignó al escultor Laurenciano de Villanueva quien la haría bajo el patrocinio del Concejo de esta población que, a la sazón, hubo de librar la cantidad de 1200 reales. Este autor refiere su

¹⁸⁵Aspecto estudiado por la profesora MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad, 1990, pág. 72-82: “...Pero la apariencia espectacular que cobra el desfile de las reliquias..., el esplendor de las imágenes, el adorno y embellecimiento de todo el marco urbano entran dentro del concepto de la belleza como vehículo para conocer a Dios. El catolicismo combativo de la Contrarreforma asume la defensa de los sentidos y, por lo tanto, la validez del mundo visible que es a imagen y semejanza del reino invisible...”. Igualmente, en el caso de la revisión contrarreformista del tema de las reliquias a cargo del Patriarca Juan de Ribera, así como su incardinación en la liturgia: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La capilla del Colegio del Corpus Christi, trasposición al lenguaje plástico de los principios de la reforma católica” en *Restauración de las...* (obr.cit.), págs. 48-52.

¹⁸⁶ A.G.R.M., Protocolo 980, año 1606, folio 244 vto.

¹⁸⁷ Al respecto de las mismas: LEMEUNIER, G., “Murcia en el siglo XVII: una sociedad en crisis” en *Historia de la Región murciana...* (obr.cit.), vol. VI, págs. 159-161.

¹⁸⁸ Todos los pormenores de este trabajo y sus vicisitudes han sido recogidos por INIESTA MAGÁN, J. y BELDA NAVARRO, C.: *Nicolás de Bussy y...* (obr.cit.); además resulta conveniente la lectura de la anterior publicación de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Universidad, 1982, pág. 83.

conservación “*hasta hace unos pocos años*” ilustrando algunos de sus pormenores: “*eran dos alhajas barrocas de hermosa talla, especialmente el tabernáculo, provisto de cristales de Venecia en sus facetas; todo dorado y policromado*”¹⁸⁹. La significativa documentación de estas “*andas*” revela una sugerente información al respecto de la postrera constitución de los “*tronos*” decimonónicos correspondientes a este tipo.

Aún en 1738 cabe incorporar un último ejemplar correspondiente a la reliquia de la Santísima Cruz venerada en la ermita cartagenera de San Roque. Se trata de un “*trono*” del tallista Blas Santos que, sobre las “*andas*”, disponía una “*custodia*” en la que depositar este *Lignum crucis* para su veneración¹⁹⁰. Si se recurre a la tipología esencial en estos modelos conviene plantear la ejecución de un templete al uso según los dictados estilísticos del ámbito castellano. En efecto, en multitud de piezas citadas hasta ahora hubieron de continuarse las interpretaciones del orfebre Juan de Arfe quien, en 1585, había conformado un buen repertorio de modelos para templetos y “*andas*”¹⁹¹.



Fig. 61- *Templete. Nuestra Señora de los Remedios. Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios. Antequera.*

Estas piezas inciden en las prácticas genéricas diseminadas en el panorama artístico nacional. Pese a no tener constancia de ello, también en esta época estuvieron vigentes los modelos de “*andas*” con cubiertas textiles y doseles presentes en muchas capitales del entorno. Para esta variante conviene diferenciar aquellos doseles curvos pertenecientes a la Virgen de las Aguas del templo del Salvador de Sevilla, el templete arquitectónico de Nuestra Señora de Regla de Chipiona o los palios frecuentes en Sevilla o Granada. La utilización en todos ellos de materiales suntuosos, ya fuera plata, costosísimos textiles o madera dorada, refiere la traslación al espacio público de la riqueza que estas efigies mostraban en sus “*camarines*”; ello evidencia la utilización de su potencial valor sacralizador más allá de los templos. En cierto modo, los “*espacios para la distinción*” llevan su protagonismo a las calles a través de este tipo de “*andas*”.

La serie más interesante para este estudio se refiere al tipo de templete procesional, basado en superficies recurvadas, frecuentes en el área del campo cordobés y malagueño. Estos casos reproducen un modelo presente en tierras murcianas; quizá el empleado en alguno de los

¹⁸⁹ ESPÍN RAE, *Artistas y artífices levantinos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1986, pág. 194.

¹⁹⁰ DE LA PEÑA VELASCO, C., *El retablo barroco en...* (obr.cit.), pág. 482.

¹⁹¹ DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y la...” (obr.cit.), pág. 330.

ejemplares antes citados. Esta coincidencia formal sólo puede deberse a la existencia de centros difusores externos cuyas fórmulas son repetidas en la península.

Durante la época barroca el centro neurálgico desde el que se dictan patrones estilísticos para estas ceremonias es, naturalmente, Roma. La difusión de esta serie de piezas procesionales coincide con el de la aplicación de los decretos del Concilio de Trento razón que fundamenta la existencia de formas triunfales en la religiosidad. Ello incide en la aplicación de unas evidentes coordenadas estéticas para la consecución de elementos que, además, revistieran “*decoro y decencia*” de acuerdo con el espíritu conciliar.

En el caso de los templeteos arquitectónicos, del que la Arrixaca poseía uno, tenía en los “*gonfaloni*” o “*fercoli*” procesionales su origen más plausible. Modelos de este tipo se documentan en las primeras décadas del XV y hasta la centuria siguiente¹⁹². Como se observa en la pieza tallada por Marco Lo Cascio para el grupo “*dell’Annunciazione*” de San Francisco de Castronovo en Sicilia (1580-1583)¹⁹³, su constitución se asemeja a los templeteos hispánicos del siglo siguiente. El tipo se constituye en base a cuatro columnas, ocupando los ángulos de las “*andas*”, que forman la base; sobre éstas se dispone el techo con el remate que lo culmina. El espacio interno resultante es destinado al grupo procesional o, como en los casos murcianos, a las imágenes exentas.

Otro referente distinto, el tallado por los hermanos Li Volsi para el martirio de San Sebastián de la localidad de Mistretta, revela notorias similitudes con modelos desplegados coetáneamente en tierras andaluzas. De modo que, inequívocamente, los ejecutados en el país se inspiraron en propuestas italianas; la singularidad que algunas de ellas debieron presentar revela la personalidad de la literatura de Arfe así como el auge de los motivos escurialenses. Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, el ejemplar ejecutado en 1606 para la Arrixaca hubo de mostrar la idiosincrasia de estos precedentes; en suma, un producto artístico de la época.

¹⁹² RUSSO, P., *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia. Continuità e rinnovamento*, Palermo, Kalós, 2009, pág. 56.

¹⁹³ *Ibidem*, págs. 62 y 63.

Mayor singularidad hubo de ofrecer el configurado para la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Desgraciadamente, poco puede aventurarse sobre su morfología al no haber perdurado ni conservarse referencias gráficas o literarias al respecto; si se sabe con certeza que en el mismo figuraban imágenes de ángeles ejecutados en plata que hubieron de tener un peso destacado en el conjunto. Este rasgo rememora los ejemplares conservados en Antequera donde, ciertamente, el protagonismo de estos personajes es incuestionable.

La cronología de esta pieza murciana, 1696, coincide con los de esta población andaluza acentuando el conveniente despliegue de modelos similares; se trataría, en suma, de la constitución de cuatro aletones recurvados, a base de grandes motivos en forma de C, que culminarían en un remate central con coronamiento. Este es el tipo repetido en Antequera y otras capitales como Málaga o Córdoba; la hipótesis de su implantación en Murcia a partir de las “*andas*” del



Fig. 62- *Templete. Nuestra Señora del Rosario.* Iglesia de San Pablo, Córdoba.

Rosario reside en la identificación de obras conservadas aquí, aunque de época posterior, que emulan aquellos otros andaluces.

El interés, pues, que tiene esta traza reside en la utilización de un modelo probablemente trazado por Nicolás de Bussy cuyo precedente en absoluto se limita a los anteriores casos. En efecto, Roma se constituye en referencia para estas formas. Aquí, desde la centuria anterior, existían tipos idénticos usados como “*machinas*” procesionales; indudablemente, se trata de las fuentes empleadas en las obras hispanas.

Entre la diversidad de modelos ubicados en la capital del catolicismo debe destacarse el destinado para la Virgen del Carmen y conocido a través de un grabado que, en 1686, llevó a estampa el propio Camarlengo, Cardenal Paluzzo Altteri¹⁹⁴. Su composición es deudora de la impronta berninesca, concretamente del propio remate del *Baldaqino* de la Basílica de San Pedro. No es el único caso puesto que esta construcción arquitectónica se constituyó en *leitmotiv* para el aparato festivo barroco. La originalidad de esta aplicación de la arquitectura estable a los usos efímeros no es ajena al propio Bernini al que se relaciona con no pocos ejemplos de “*machinas*” ligadas a las celebraciones romanas¹⁹⁵. Esta variante, por tanto, bien pudo llegar a

¹⁹⁴ LANZAFFAME, G., *Caminando por la tierra de María. Meditaciones marianas*, Córdoba, Almuzara, 2005, pág. 250.

¹⁹⁵ La propia construcción del *Baldaqino* juega con el carácter de las estructuras efímeras al incorporar, como sugerencia de un palio procesional, cortinajes semejando textiles y otros elementos decorativos similares; véase al respecto WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura...* (obr.cit.), págs. 175 y 176.

Murcia en estos años finales del XVII tratándose, ya en el XIX, de un modelo asimilado y reproducido.

Una evolución singular del templete lo constituye el tipo de “*arco triunfal*” destinado a cobijar imágenes sagradas en las procesiones. Se trata de una versión con orígenes remotos cuyos precedentes se aludieron en relación a casos bizantinos del siglo VI. Dentro del ámbito hispánico esta concepción se desarrolla especialmente en el entorno toledano. Precisamente en su capital su arquetipo aparece ligado al referente de su iconografía mariana, la imagen patronal de Nuestra Señora del Sagrario; desde éste su despliegue acaba abarcando la inmensa mayoría de advocaciones de la propia ciudad. Aún se conservan magníficos ejemplares en plata y madera tallada realizados en el XVII.

La variante resulta singular por su adopción en el ambiente murciano pese a ignorarse su inclusión en las procesiones. Los dos ejemplares más conocidos revelan sus concomitancias con las piezas toledanas: sendas agrupaciones columnarias, con preferente utilización del orden salomónico, sobre las que se dispone un arco superior de medio punto; en su clave, un resplandor expande rayos con profusión de ángeles y querubines. Uno de estos modelos se conserva en el eremitorio de la Luz, cercano a la capital; otro se relaciona con la desaparecida efigie de Nuestra Señora del Socorro, perteneciente al desamortizado templo jesuita de San Esteban, contando con una similar apariencia formal, así como el característico acabado dorado¹⁹⁶.

El prototipo se reproduce, por último, en un lienzo conservado en la Iglesia de la Merced correspondiente a la advocación de Nuestra Señora de los Dolores; se trata de una curiosa recreación de la clásica iconografía salzillesca encuadrada dentro de uno de estos arcos completamente guarnecido y constituido a base de flores. Constituye, en suma, un espacio intermedio entre la tipología más conocida y las decoraciones de ámbito monástico que tanta predilección tuvieron en estos aderezos.

¹⁹⁶ Este último conservado actualmente en las instalaciones del Conjunto Monumental San Juan de Dios perteneciente a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Menos aceptación tuvo la aplicación sobre las “*andas*” de palios rígidos pese a su desarrollo en otros territorios; su utilización está documentada, ya en el siglo XVII, en ciudades distantes como Zamora o Sevilla, habiéndose encontrado referencias análogas en Hispanoamérica. Su constitución material, es decir la incorporación del palio sobre las “*andas*”, parece el resultado de las complicadas relaciones socio-festivas características de la Modernidad; las discrepancias de clero y concejos, al objeto de las costumbres asociadas con la festividad del Corpus Christi, se encuentra en su origen.

Así, los desacuerdos referidos a la obligación de los segundos de portar el palio durante estas procesiones originaron variopintas soluciones que, en sentido práctico, llevó a la invención del conocido “*paso de palio*”: en 1629 sucedió en la Custodia de la Catedral zamorana a la que se aplicaron los “*cuatro varales o columnas para sostener el palio del carro triunfante*”. Se trata de piezas de orfebrería debidas al platero Antonio Rodríguez de Carbajar quien la ejecutó durante la última década del siglo XVI¹⁹⁷. Esta solución permitía al cabildo de esta Catedral disponer de todos los elementos esenciales para la procesión del Corpus sin la enojosa y a menudo desafortunada participación cívica.

Estos problemas debían de estar presentes en otras ciudades puesto que, como relata Messía de la Cerda en 1592, algunos pasos del Corpus de Sevilla también ofrecían una apariencia similar¹⁹⁸. Se trata, en suma, de una solución funcional sin apenas incidencia de cuestiones estéticas; en este caso, los puntuales pleitos entre cabildos catedralicios y concejos permitieron la aparición de una tipología absolutamente novedosa, sin precedentes directos del ámbito romano. Según el Abad Gordillo también los capitulares hispalenses estudiaron disponer el palio sobre las “*andas*” de la Custodia a comienzos del siglo XVII; esta fórmula, siguiendo su testimonio, era ya utilizada entonces por algunas de las cofradías penitenciales pese a la frontal oposición de parte del clero y del propio cronista¹⁹⁹.

Pese a estas discrepancias lo cierto es que la fórmula parece extendida hasta el punto que a las imágenes de la Virgen procesionadas en Sevilla se suman, incluso, las de algún Crucificado también portado de este modo; así ocurre en la localidad de Antequera donde, además, será frecuente incorporar este elemento sobre cualquier imagen pasionista de Cristo. Esta aceptación evidencia que, al margen de los motivos de tipo conflictivo que dieron pie a su inclusión en los

¹⁹⁷ RIVERA DE LAS HERAS, J.A., *La Catedral de Zamora*, Salamanca, Durus Cultural, 2001, pág. 161.

¹⁹⁸ VERDI WEBSTER, S., *Art and ritual in...* (obr.cit.), pág. 138.

¹⁹⁹ AA.VV., *Sevilla penitente...* (obr.cit.), vol.III, pág. 198.

pasos de la Custodia, también jugaron a su favor la gran vistosidad y realce que sumaban a las procesiones. Quizá éstas constituyan el principal agente para su difusión al condicionar el deseo de ostentación de los cofrades fomentando una creciente rivalidad entre instituciones.

Nada de ello puede verse en la capital murciana pese a que la cercana Lorca si opte por incorporar este modelo a sus cortejos. La utilización última del palio para exornar las imágenes titulares de los rivales “*Pasos Blanco y Azul*” bien puede entenderse como una conmemoración del antiguo tabernáculo procesional, ya tratado, de la Virgen de las Huertas. A este uso se llegó, sin embargo, por caminos diferentes; en el caso del “*Paso Azul*” por la propia evolución de un anterior “*doselete*” que cubría a la Virgen de los Dolores; en el del “*Paso Blanco*” al incorporar el primitivo “*palio de respeto*” o “*de mano*” que cerraba la procesión sobre las “*andas*” de la Virgen de la Amargura²⁰⁰.

Sea como fuere, la utilización en Murcia de este último “*palio de mano*”, documentado ampliamente en las procesiones de la Sangre y del Santo Sepulcro²⁰¹, no llevó a soluciones de este tipo. Su uso atiende aún a razones de tipo litúrgico, a la mimética incorporación de elementos propios de las procesiones sacramentales en las de la Semana Santa.

El empleo de “*tronos*” procesionales con baldaquinos y templete es un aspecto aún poco conocido. Sin embargo, a través de diversas referencias documentales, así como de algún ejemplar conservado, puede abordarse su estudio como uno de los tipos más interesantes y peculiares de cuantos caracterizaron los cortejos durante este espacio temporal de la “*Restauración*”. Pese a ello las referencias no son abundantes obligando a incidir en la interpretación de distintas fotografías y ciertos textos poético-estéticos que evidencian su sentido y el efectismo que aportaron en las procesiones.

De los dos ejemplares conocidos en el ámbito de la Semana Santa local conviene comenzar con el destinado al paso del Santo Sepulcro pues el otro, bajo el que se expuso la efigie de la

²⁰⁰ Las referencias documentales a este estado previo de los actuales pasos con palio de los cortejos lorquinos la encontramos en LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*, Lorca, Librería Félix Montiel, 2008, págs. 54 y 289, para el caso de la Virgen de la Amargura; AA.VV., *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001, pág. 142.

²⁰¹ El palio negro tras el paso del Santo Sepulcro comienza a usarse en Murcia en la primera década del novecientos: *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1910.

Virgen Gloriosa ya en el siglo XX, no supuso sino un oportuno préstamo de una cofradía letífica al nuevo cortejo de la mañana de Domingo de Pascua.

Se empezará, por ello, con el “trono” que en 1892 ejecutó el tallista Antonio López Chacón para el Santo Sepulcro destinado a la procesión de la tarde-noche de Viernes Santo. Esta pieza vino a sustituir a una “urna” anterior de tipología tradicional donde se depositaba la efigie de Cristo Yacente que había sido adquirida a la Arciprestal de Nuestra Señora del Carmen en 1884²⁰². El objeto del cambio pudo deberse, primeramente, a razones puramente materiales puesto que la citada “urna” contaba con algunas décadas de uso al haber pertenecido al antiguo monumento de Jueves Santo de dicho templo; pese a ello no conviene olvidar cuestiones puramente estéticas puesto que se encuentra en clara relación con el cambio de hora sufrido por la procesión en estas décadas finales del XIX. Este hecho dio pie a un debate público puesto que, en opinión de algunos, “no era lícito celebrar ningún entierro durante la noche”; sin embargo, Díaz Cassou ya señalaba en 1897 como “Sale al oscurecer” evidenciando su carácter nocturno²⁰³.

Los congregantes del Santo Sepulcro, como ocurría con los cofrades de otras entidades, vieron en la mejora del alumbrado público la posibilidad de realzar la magnificencia de los cortejos dado que permitía incorporar grandes candelabros para la iluminación con cera. Ello dotaba a los pasos de un efectismo y una belleza acorde con los postulados románticos de la época. Este aspecto ya ha sido desarrollado antes pero resulta acorde a la referida sustitución de aquella “urna” permitiendo realzar el cortejo con un “trono” novedoso cuya estructura se adecuara a conjugar los elementos estilísticos propios de las celebraciones decimonónicas²⁰⁴.

A falta de referencias gráficas que permitan acercar el debate historiográfico a esta pieza conviene revisar las descripciones y comentarios recogidos al respecto en la prensa; éstos aprecian una obra imbuida del espíritu ornamental de la época. Los candelabros jugaban al efecto un protagonismo decisivo, como sucedía en tantos “tronos” coetáneos, siendo sus múltiples brazos fruto de la acumulación de fuentes lumínicas. La originalidad del ejemplar residía, sin embargo, en que todos ellos confluían en el extremo superior del paso constituyendo una figurada “urna” sobre el cuerpo inerte de Cristo. Se trata no ya de la clásica caja acristalada sino de un espacio diáfano, una sugerida apariencia elaborada a partir del dibujo de los tallos

²⁰² MELENDRERAS GIMENO, J.L., *La escultura en Murcia...* (obr.cit.), pág. 46.

²⁰³ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 203.

²⁰⁴ Anteriormente, en 1873, ya había quedado constancia de la existencia de una “fuente” a modo de remate sobre la “urna” de Cristo Yacente. Desde este punto de partida se irá trabajando en la consecución de un paso de mayor efectismo; ello lleva a la progresiva incorporación de elementos y a la provisionalidad efímera del resultado. Esta situación continuará más allá de 1896 cuando se decida dar un paso definitivo en este proceso con el encargo del nuevo “trono” al escultor valenciano Juan Dorado Brisa: *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 12 de abril de 1873.

principales, los candelabros mayores, que confluían en su cúspide. Ello llevaba a la utilización semántica de “*cama*” para referirse a este paso²⁰⁵.

La adecuación a otros modelos en los que abundaban igualmente las “*bombas*” junto a los prismas geométricos, ambos de cristal, describe por si misma la proyección artística de López Chacón quien constituye un eslabón fundamental en la constitución del “*trono*” procesional nocturno. Se aspira en ellos a alcanzar la evocación de auténticas ascuas iluminadas que resalten en “*mudo y negro cielo*” al modo puramente poético y romanticista²⁰⁶.

Este aspecto no pasó desapercibido a los contemporáneos quienes llegaron a tratar de este “*trono*” como una mimesis de las constelaciones: así, se utiliza la expresión de “*Carro del cielo*” jugando con la circunstancia de que el paso fuera durante años llevado sobre un chasis a semejanza de la antiquísima carroza del Corpus Christi²⁰⁷. Esta versión poética reverdece el clásico tema artístico de los “*carros celestes*” tan populares en las versiones carmelitas de San Elías o en la hagiografía franciscana²⁰⁸. En este paso se consuman, en definitiva, diferentes lecturas poético-simbólicas que resultan eficaces para la implantación de este tipo de tramoyas itinerantes.

Su enriquecimiento formal es consustancial a la serie de reformas y mejoras que conduce a una significativa evocación del Sepulcro; concebido como auténtico relicario suntuoso en el que se custodia la efigie tallada, la rememoración escultórica del cuerpo de Cristo. Huelga aludir a las referencias sacramentales puestas de relieve a lo largo de la trayectoria iconográfica de Cristo Yacente²⁰⁹; idéntica senda a la marcada por el propio monumento de Jueves Santo que igualmente sugería al Sepulcro en el que, tras la rememoración litúrgica de la Pasión en la misa

²⁰⁵ *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

²⁰⁶ Ya se ha tratado anteriormente sobre las construcciones poéticas románticas ligadas a la visión nocturna en las que destacan las evocaciones de las pupilas como elemento ígneo tanto en la poesía de Baudelaire como en Bécquer. Conviene ahora referir sólo las referencias al respecto del primero en tanto que “...*pupilas como un temblor de oro*” (*Flores del...*, obr.cit., pág. 56) y del segundo como “*pupilas de fuego*” que brillan “... *de noche en el fondo / oscuro del cielo...*” (*Leyendas y...*, obr.cit.; pág. 184).

²⁰⁷ Ver al respecto PÉREZ SÁNCHEZ, M., “La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2002, págs. 355 y 356; aquí se alude al respecto del modo de portar la custodia del Corpus Christi en Murcia a partir del siglo XVII; este uso se contrasta en este paso del Sepulcro a partir del año 1863 cuando se utilizan ruedas para portarla en procesión constituyendo un evidente paralelismo con la citada custodia del Corpus. Al respecto de esto último véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El paso del Santo Sepulcro en Murcia durante el siglo XIX” en *Tertulia*, nº5, Murcia, La Familia Nazarena; 2006, págs. 46-49.

²⁰⁸ Al respecto de la visión de San Francisco sobre el “*carro de fuego*”, reflejada en los frescos de la Basílica superior de Asís, véase BANGO TORVISO, I., *Giotto*, Milán, Rizzoli/Skira-Corriere della Sera, 2003, pág. 92.

²⁰⁹ Como salta a la vista desde la propia realización del famoso Cristo Yacente perteneciente al Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid, debido al escultor Gaspar Becerra, en el cual se convierte la imagen en expositor y reserva de la Hostia consagrada. Véase sobre el mismo GARCÍA SANZ, A. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L., *Monasterios de Las Descalzas y La Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2007, pág. 18: “...*Esta imagen es llevada en procesión la tarde del Viernes Santo, con el Santísimo expuesto en el sagrario situado en su pecho, por un especial privilegio que data desde la fundación del monasterio...*”.

“*In Coena Domini*”, quedaba depositada la Comunión²¹⁰. De modo que el “*trono*” se convierte en suerte de “*arqueta eucarística*” concebida de forma suntuosa a través de la compilación tintineante, aurea, de infinidad de velas encendidas. Tal profusión, compartida por los restantes ejemplares del momento, dificultaba la propia visión de la imagen que, en cierto modo, quedaba reservada²¹¹.

Este hecho es apreciable también en otros ejemplos de idéntica temática como los correspondientes a Cartagena y La Unión; éstos son conocidos a través de fotografías que permiten contrastar la ausencia de diafanidad con respecto al icono. La propia acumulación de “*bombas*” impide la contemplación actuando a modo de velo etéreo y luminiscente. Este rasgo en común permite evidenciar la existencia de un lenguaje simbólico corriente en ellos que requiere la insinuación de lo sagrado por encima de la evidencia física del bulto tallado. Además, la dimensión regional del modelo se percibe con mayor precisión al contrastar la ausencia de elementos goticistas que, como norma general, se utilizaron en casi todo el país. Esto lleva a plantear la existencia de un “*sepulcro levantino*” cuyo carácter romántico se opone a la versión historicista europea que reserva al modelo medieval las circunstancias del lenguaje fúnebre.

La forma envolvente de estos “*tronos*” del Sepulcro constituyen una prefiguración bien definida; sus formas beben del arquetipo de los carruajes fúnebres coetáneos a la Restauración monárquica europea. Esta analogía no resulta casual puesto que, con matices, se reproduce en la “*urna*” del Santo Sepulcro de un lugar distante como Mosta (Malta). Si bien esta interesantísima pieza es posterior, ya de 1924²¹², sus analogías con aquellos carros funerales y con los “*tronos*” del Levante hispano son innegables. La sustanciosa utilización de referentes profanos no debe entenderse como un deseo de profanizar el espacio sacro de la procesión; existen claras resonancias sacramentales materializadas en los carruajes del viático conservados por diversas

²¹⁰ Al respecto de la misma conviene ver RÍVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 493-527; más detalles sobre este particular litúrgico del Jueves Santo y su relación con dichas arquitecturas efímeras LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2006, pág. 379: “...*La primera noticia que tenemos sobre esta última [la reserva eucarística en el monumento], es que, después de la ceremonia del Jueves Santo, se hacía en la sacristía, trasladando la Sagrada Forma los diáconos,...* Poco a poco, sobre todo desde finales del S.XI, se introdujo la costumbre de dar especial relevancia y con aire festivo al traslado del Santísimo Sacramento a su lugar de reserva en la tarde de Jueves Santo, en lo que se ha querido ver la primera manifestación de procesión en la recientemente instaurada festividad del Corpus Christi. Paralelamente los cluniacenses introdujeron especial interés por subrayar el lugar de la reserva ordinaria, trasladándola desde la sacristía hasta el altar mayor...”.

²¹¹ Oculación evidente, además, en la propia disposición de los paños mortuorios sobre el cuerpo de Cristo Yacente que imposibilitaba su visión y aportaba, además, una simbología clara al reunir sobre el mismo gran cantidad de bordados y encajes. Al respecto de la “*oculación*” de imágenes sagradas véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009, pág. 153.

²¹² Sobre este ejemplar de Sepulcro de tierras maltesas véase LANZAFFAME, G., *La Mater Dolorosa...* (obr.cit.), pág. 167.

cofradías sacramentales andaluzas para trasladar el viático²¹³. De modo que se trata de una actualización de este tema incorporando el lenguaje estético propio de la Semana Santa del fin de siglo.

La nueva mentalidad burguesa había operado un cambio sustancial en el marco retórico de las procesiones dejando de lado el antiguo y austero entierro ritualizado de antaño, donde parece evidente la impronta franciscana²¹⁴, a favor de la visión sofisticada de naturaleza elitista. Se percibe, por tanto, un deseo creciente de pompa y ornato que se corresponde con la progresiva incorporación de bordados para el ajuar de Cristo Yacente o la propia profusión floral “*de plata*” para el adorno del mismo²¹⁵.

Los referentes estéticos, sin embargo, no concluyen aquí puesto que, en sentido estricto, la estructura de este “*trono*” revela ecos de la modernidad; la correspondencia con un modelo de templete procesional destinado a una efigie inerte de la Virgen evoca la raigambre barroca de la tipología empleada. Así, la pieza destinada a Nuestra Señora del Tránsito, Iglesia de los Remedios de Antequera, persuade al respecto del grado de dependencia de prototipos lejanos. Nuevamente gravita en este tema la asimilación de arquetipos italianos incorporados en las diversas regiones receptoras donde se las adoptó a la óptica local.



Fig. 63- Andas-templete. Nuestra Señora del Tránsito. S. XVIII. Iglesia de los Remedios. Antequera.

Las referencias restringen la constitución del “*trono*” a este preciso modelo: “*Hemos oído hacer elogios del nuevo adorno que llevará La Cama o Urna que en el Entierro de Cristo contiene el cuerpo de Jesús. Especialmente, de unos candelabros, que figuran una*

²¹³ Tal es el caso de la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla o la homónima de la granadina parroquia de San Ildefonso; en ambos casos se conservan tanto carruajes barrocos suntuosamente decorados como sillas de mano destinadas a usos similares. Sobre la particular retórica escenográfica referida a las cofradías eucarísticas andaluzas véase VENTURA GRACIA, M., *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*, Córdoba, Cajasur, 2010, págs. 41-54. Sobre el particular de las “*andas*” destinadas a las imágenes de Cristo Yacente en España durante el Barroco conviene citar los ejemplares conservados en Palencia, Sahagún o los bocetos ideados por el escultor Dionisio de Ribas para Córdoba. Véase DABRIO GONZÁLEZ, M.T., *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, pág. 441; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 18.

²¹⁴ Sobre la naturaleza primitiva de las “*andas*” del Sepulcro de Murcia véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El paso del... (obr.cit.), págs. 46-49.

²¹⁵ Aspecto que es tratado con detalle en otro apartado del presente estudio. Sobre el uso del citado adorno floral argénteo en el Sepulcro de Murcia véase *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 16 de abril de 1876.

pasionaria...”²¹⁶. Es decir, la forma que se otorga a los candelabros se circunscribe al perfil de una flor; elementos que, además, con sus tallos y tulipas constituirían la cubierta sobre el cuerpo inerte de Cristo conformando la “*pasionaria*” o “*rosa de la Pasión*”. Tal alarde estructural, dadas las dificultades técnicas que conlleva una pieza itinerante como ésta, conllevaría la fragilidad del paso como asevera Díaz Cassou: “... *es una insignia hermosa, que gustaría más si no pareciera que va a deshacerse de uno a otro momento: tales son sus chasquidos y balanceos, al moverla*”²¹⁷. Dicha endeblez se ratifica por medio de la continua presencia de su autor reparándola de cara a figurar en la procesión²¹⁸ lo que conllevaría, en poco margen de tiempo, su inevitable sustitución.

Indudablemente, esta configuración formal relaciona “*La Cama*” con la serie de “*tronos-templete*” que formaron parte de las distintas procesiones de la ciudad; el más conocido de todos ellos actualmente corresponde a la imagen de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Ana. Es el único ejemplar superviviente y presenta diferentes características que lo asemejan con la pieza del Sepulcro; la principal discrepancia surgiría en su dimensión vertical puesto que iría destinado a una efigie erguida lo que lleva a una lógica tendencia elevada de los candelabros. Pese a ello debieron compartir tanto la presencia de cuatro esbeltos tallos de madera dorada, que se ensamblarían en el remate, como la endémica abundancia de brazos con tulipas de cristal para la iluminación de todo su perímetro. Por tanto, consagra aquellos valores que singularizaban la nueva tipología procesional en las décadas últimas del siglo XIX.

Del mismo tipo singular de los anteriores fue el utilizado, ya en la segunda década del XX, por la nueva Cofradía del Resucitado para sacar en procesión a la imagen de la Virgen Gloriosa. Se trata de un airoso y barroquizante templete de autor desconocido cedido por la Archicofradía de Nuestra Señora de las Mercedes; dicha institución, radicada también en la Merced, utilizaba habitualmente estas “*andas*”, prestándolas para un mayor realce de último de los cortejos de la Semana Santa.

²¹⁶ *Diario de Murcia*, miércoles 13 de abril de 1892.

²¹⁷ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 204.

²¹⁸ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

Se da la circunstancia de que, entonces, hacía alrededor de veinte años que había dejado de participar en el Santo Entierro la referida “Cama” de López Chacón por lo que la tipología del “trono-templete” había dejado de formar parte de la idiosincrasia procesional. Está debidamente contrastado que el Resucitado no contó con este templete hasta antes de 1916 puesto que no figura dentro del repertorio fotográfico correspondiente a este año donde la Virgen Gloriosa aparece en unas sencillas “andas” sobre esbelta peana²¹⁹. La prensa no ofrece más detalles sobre este particular constatándose la utilización del baldaquino a partir de testimonios gráficos correspondientes a la propia Cofradía.

La pieza, de la que tampoco quedan vestigios materiales, quizá fuera coetánea del ejemplar anterior con el que hubo de compartir evidentes rasgos morfológicos. Se constituyen ambos a partir de la instalación de cuatro brazos de perfil quebrado que se proyectan desde sus bases en cada una de las esquinas del paso. Todos ellos confluyen en la cúspide en una suerte de clave central que ocupa una “bomba” acristalada que remata la constitución fusiforme de su estructura. La adaptación para sacar en procesión en él la imagen de la Virgen Gloriosa debió limitarse a la eliminación de las tulipas acogiendo sus huecos pomos florales de pequeño volumen a los que se adhirieron lazos de color blanco; la menudez de estos elementos vegetales redundan en la típica decoración floral de la época, seguramente a base de elementos contrahechos.

La peana para la efigie mariana responde a una nube plateada de considerable volumen ignorándose si se trataba de la correspondiente a la imagen de las Mercedes o de una adición específica para el cortejo

del Resucitado. En cualquier caso, el tamaño de la imagen resultaba proporcionado al conjunto constituyendo una visión realmente sugerente para el epílogo de las procesiones; no en vano, el templete otorgaba suntuosidad y magnificencia así como un carácter genuino, acorde con aquellos particulares distintivos que los cofrades habían querido imprimir al cuerpo del desfile.



Fig. 64- *Templete. Virgen Gloriosa.* La imagen mariana de la Cofradía del Resucitado utilizó en sus procesiones el “trono-templete” perteneciente a la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes que radicaba, como aquella, en el templo de La Merced. Archicofradía del Resucitado, Murcia (Fot. Alejandro Romero Cabrera).

²¹⁹ Hallado en el Archivo de la Biblioteca Nacional por el historiador INIESTA MAGÁN, J. y publicado recientemente en “Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado, fundamentos históricos” en *Resucitó*, nº 3, Murcia, Archicofradía del Resucitado, 2003, págs. 36 y 37.

Se ha observado a través de estas líneas como la serie de “tronos” con este carácter añadido de constituir templete o baldaquinos dentro de cuya superficie cobijar las imágenes, supone una versión análoga a los ejemplares barrocos existentes en el ámbito geográfico andaluz. Evidentes similitudes se observan en los conservados en diversas localidades como Antequera, Córdoba, Écija o Málaga. En suma, constituyen todos ellos, junto a los murcianos, una expresión genuina de la raigambre italiana de muchos de los elementos procesionales²²⁰. Su incorporación les confiere un matiz artístico-estético de indudable importancia dados los componentes sensitivos que confluyen en su puesta en escena callejera.

En la capital del Segura se convierten en el último escalón de una tradición que arranca, al menos, en las “andas” con tabernáculo de plata de la Virgen de la Arrixaca en 1606. En definitiva, este cierre procesional del Resucitado constituía la plasmación del último episodio de esta fórmula artística que, pese a su representatividad, acabó siendo relegada y olvidada²²¹.

El trono de Juan Dorado para el Santo Sepulcro

Dentro de la trayectoria del “trono” procesional durante las décadas últimas del ochocientos el año 1896 supone un punto de inflexión; esta fecha, en efecto, marca la llegada de un tipo novedoso que tendrá gran repercusión y constituirá uno de los alicientes efectistas de la propia celebración pasionista. En ese año se le encargará a un joven y desconocido escultor valenciano, Juan Dorado Brisa, la culminación del nuevo “trono” para la efigie de Cristo Yacente, titular de la Concordia del Santo Sepulcro; obra que vendría a sustituir aquel ejemplar ejecutado por López Chacón que ya ha sido abordado antes. Aquel, como se vio, era una versión de la tipología del “trono-templete” cuya estructura presentaba determinadas deficiencias que redundaban en una aparente fragilidad del conjunto; tal vez, esta fuera la causa de su rápida sustitución pues, ya en 1895, se anuncia el concurso con la finalidad de encargar un nuevo paso²²².

La propia entidad religiosa sugiere el tema iconográfico que debía representarse lo que, naturalmente, condicionaba la creatividad del artífice: “...También se ha tomado el acuerdo de estimular á 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

²²⁰ Así, por ejemplo, la forma quebrada de sus candelabros evoca aquellos ejemplares característicos del entorno astigitano durante el siglo XVIII y que revelan el enorme grado de dependencia de los modelos procedentes del ámbito artístico itálico: AA.VV., *Il teatro del Sacro. Scultura lignea del Sei e Settecento nell’Astigiano*, Milán, Silvana Editoriale, 2009, págs. 186-189 y 228.

²²¹ Anastasio Martínez efectuó en 1914 otro de estos “tronos-templete” para la imagen de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Ana. Se trata, en realidad, del único ejemplo conservado de esta tipología. Véase PUJANTE GILABERT, P.R., *Anastasio Martínez Hernández...* (obr.cit.), págs. 82 y 83.

²²² *Diario de Murcia*, domingo 17 de marzo de 1895.

algunos grupos de angeles 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”²²³. De modo que, a efectos creativos, la obra quedaba ligada a la presencia de los mencionados ángeles alterando la tradicional evocación del féretro que, aunque disimulada, era evidente en la pieza precedente. Además, dicha reseña clarificaba que, en realidad, la traza debía constituir “*un nuevo paso*” desligando el mismo de los caracteres ya configurados para los habituales “*tronos*”.

Sin embargo, el resultado, evidente a partir de 1897, refiere un conjunto de mayor complejidad estructural en la que los valores del “*trono*” característico no se anulan, sino que se integran dentro de la labor escultórica del grupo. En realidad, gravitaba en su diseño la idea de constituir una serie de imágenes que trascendieran el mero papel decorativo del “*trono*” e integrasen lo accesorio, los atributos pasionistas, en el entorno de Cristo Yacente; por ello, se revela la condición de un nuevo paso en el que se alteran los valores más genuinos de los ejemplares sepulcrales precedentes. Ello, indudablemente, debió constituir el éxito del boceto ideado por Dorado quien se alzó con el triunfo en el concurso; hecho que llama la atención por cuanto al mismo hubieron de concurrir buena parte de los escultores y tallistas de la ciudad.

Lo relevante del caso es que el escultor valenciano no remitió su proyecto hasta el 22 de junio de 1895, es decir, cerca de tres meses después de expirar el plazo. Esta circunstancia lleva a suponer que los bocetos entregados hasta entonces no fueron del agrado de los concordantes quienes debieron hacer las oportunas gestiones para contar con más alternativas que las generadas por el llamamiento ordinario. Así, como rezan las propias actas de la Concordia, el ideado por Juan Dorado fue incluido “*en unión de los demás proyectos antes recibidos*”²²⁴.

Volviendo sobre el asunto de la composición requerida, la cuestión merece un breve análisis debido a su singularidad. En efecto, el proyecto parte de la premisa de la superación de los modelos anteriores renunciando, además, a los postulados del romanticismo fúnebre que ligó este tipo de pasos a la impronta historicista gótica. Ejemplos de este último tipo se reparten por buena parte de la península revelando el grado de aceptación de los postulados medievalistas en relación con los asuntos y temas religiosos²²⁵; aspecto que en absoluto se desmarca de la ideología dominante en los círculos eruditos europeos. Nada de ello se atisba en Murcia donde

²²³ Ibidem.

²²⁴ ARCHIVO DE LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO (A.C.S.S.), *Acta de la Junta Directiva correspondiente a 3 de julio de 1895*.

²²⁵ Las imágenes de Cristo yacente cuentan con pasos de estilo neo-gótico en procesiones de Semana Santa tan destacadas como las de Sevilla, donde el diseño del prolífico tracista Juan Rossy sirvió para el ejemplar procesionado hasta hace pocos años: RODA PEÑA, J., “El paso procesional... (obr.cit.), págs. 79 y 80. El caso de Zamora es interesante al versionar en 1892 un modelo correspondiente al catálogo ornamental de la “*Casa Maurice Lenain*”; ver AA.VV., *Museo de Semana Santa*, Zamora, Junta Pro Semana Santa, 2003, pág. 91.

tales usos se circunscriben a unos pocos retablos²²⁶ y a algunos panteones del cementerio de Nuestro Padre Jesús²²⁷.

Ciertamente, la consideración que este estilo tuvo en el ambiente del romanticismo murciano se ligó a ámbitos bien reducidos puesto que se remitió a piezas concretas, como acaeció en el retablo del ciezano Cristo del Consuelo; este caso es sumamente sugestivo al estar trazado por uno de los ideólogos del barroquizante Salón de Baile del Real Casino donde se propugnaba un uso ornamental bien diferente²²⁸. Sin embargo, se trata en general de una cuestión de desarraigo con respecto a estas fórmulas internacionales que inciden en la preferencia por un lenguaje de índole más particular.

El tema angelical, evidentemente, no es nuevo dentro de la iconografía del Santo Sepulcro; así, Réau cataloga ejemplos del siglo XVI en los que “*Un ángel lleva la cruz,*” mientras “*dos soldados se juegan la túnica de Cristo...*”²²⁹. Más tarde, en el siglo XVII, evoca una obra de Simon Vouet en la que “*son ángeles descendidos del cielo quienes hacen el trabajo de los sepultureros y levantan el cadáver de Cristo encima de la tumba abierta*”²³⁰. Ciertamente, el asunto se parece bastante al requerido por los miembros de la Concordia pero es preciso fundamentar un poco más la cuestión. Evidentemente, se pretende una “glorificación” del cuerpo yacente de Cristo como corroboran las propias descripciones surgidas tras el estreno del paso. Así, se conceptualiza como una representación de “*un pensamiento poético y sublime, cual es la Adoración estática, sentida y amorosa de los Ángeles a Cristo muerto*”²³¹.



Fig. 65- Trono. Santo Sepulcro. Juan Dorado Brisa, 1896. Concordia del Santo Entierro. Murcia.

Esta referencia manifiesta la concreción de una escena de naturaleza eucarística dentro de una escena iconográfica concreta. Esta glorificación contemplativa evoca una estampa de adoración

²²⁶ Es el caso de un curioso retablo efímero ejecutado para ser erigido en las calles murcianas al paso de la procesión del Corpus Christi. Véase al respecto *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 1 de junio de 1872: “*La velada del Corpus no ha tenido variación notable esta año respecto á otros anteriores..., y el estreno del altar de orden gótico colocado en la calle de Pascual*”.

²²⁷ Sobre este particular véase NICOLÁS GÓMEZ, S.M., *La morada de los vivos y la morada de los muertos: Arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, Murcia, Universidad, 1994, pág. 173.

²²⁸ Al respecto de esta pieza y la labor de traza del arquitecto José Ramón Berenguer véase el reciente estudio de MARÍN CANO, A., *El Santo Cristo del Consuelo de Cieza (1612-2012)*, Murcia, Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo, 2012, págs. 73 y 74.

²²⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo I, volumen 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pág. 546.

²³⁰ *Ibidem*, pág. 547.

²³¹ *Diario de Murcia*, sábado 4 de abril de 1896.

sacrificial análoga a los monumentos eucarísticos de la tarde-noche de Jueves Santo²³²; precisamente, las descripciones de algunos de ellos abundan en este aspecto. Así, el telón mayor del monumento que los escenógrafos Bussato y Bonardi llevaron a cabo para la Merced, apenas siete años antes del encargo a Dorado, mostraba “... *el Santo Sepulcro donde yace el cuerpo de Jesús... Sobre el Sepulcro y como descendiendo del cielo por las cuestas del Calvario, hay infinidad de alados ángeles, que forman el duelo augusto del Crucificado...*”²³³. En el apartado correspondiente se concretó la influencia de esta obra pictórica romántica en el contexto pasionario local; indudablemente, piezas como ésta ayudaron a definir el lenguaje metafórico de las procesiones cuya configuración obedece, por tanto, a premisas estéticas que, pese a su diversidad, no ocultan el desarrollo de una praxis estilística genuina.

El esbozo poético de los pintores del Teatro Real de Madrid, por ello, constituye el sustrato sobre el que asentar la idea de un paso procesional cohesionado a partir de la visión angelical que se despliega en torno al Sepulcro de Cristo. Así, la obra de Dorado se sujeta a una realidad meta-poética y romántica especialmente asumida en el ámbito murciano como fórmula expresiva de su emotividad colectiva: la sensibilidad comprendida en torno a la manifestación religiosa de la Semana Santa. Basta recordar la predilección temática de los cofrades por las figuras de los ángeles pasionarios que se suceden en las procesiones a modo de insignias simbólicas de la Pasión.

A ello, oportunamente, cabrá sumar la retórica propia de los intelectuales de la ciudad que juegan un protagonismo destacado dentro de esta mentalidad; en otro apartado del presente trabajo se alude a las labores de diseño ejercidas por Fuentes y Ponte. En este caso interesa observar su faceta como proyectista de obras para la Concordia como el retablo ideado para sus efigies durante el Sexenio²³⁴. Pese a que aparentemente su labor no está relacionada con el particular del nuevo Sepulcro si conviene valorar su asesoramiento en base a su condición de académico e intelectual. Así, el tema de los ángeles está ligado a sus piezas literarias como corresponde a un aficionado a la dramaturgia religiosa y, particularmente, del drama asuncionista ilicitano²³⁵.

En efecto, las tramoyas aéreas del “*Misteri*” enlazan con la visión angelical que resulta imprescindible para la puesta en escena de la Asunción de la Virgen a los cielos dentro de su

²³² Al estudiarse anteriormente el caso del “*trono*” ejecutado por Antonio López Chacón para este mismo paso del Santo Sepulcro se analizó la correspondencia dual del mismo con el sagrario y las formas de culto público de la Eucaristía. Véase RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes... (obr. cit.), págs. 500 y 501.

²³³ *Diario de Murcia*, jueves 29 de marzo de 1888.

²³⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El altar de la Concordia en Santo Domingo” en *La Concordia*, nº7, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2010, págs. 8-12.

²³⁵ VIVANCO RAMIRO, J.M., *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat, 1998, pág. 12 y stes.

representación; como en este caso, el Santo Sepulcro de la Concordia rememora el protagonismo angelical incidiendo en la inmediata Resurrección. No conviene olvidar que estructuras semejantes a las de Elche, el “*Araceli*”, fueron utilizadas de forma similar en la Catedral de Toledo para representar la Resurrección y hasta la Ascensión²³⁶ ofreciendo, por tanto, una pervivencia artística del contenido dramático de aquellos dramas. Y, en efecto, parte de la iconografía sagrada rememora la presencia angelical dentro del proceso misterioso de la Resurrección; así, como sucederá en el ulterior paso de este tema debido a Venancio Marco (1911), serán los ángeles los encargados de levantar la tapa sepulcral²³⁷ como, idénticamente, acontecía en las desaparecidas representaciones asuncionistas de Valencia o Castellón²³⁸.

No es casual, por ello, que el paso del Sepulcro de la Concordia refiera este papel de los ángeles como atlantes de la losa, como espíritus que no sólo reverencian el cuerpo inerte de Cristo sino que propician, ayudan, a su Resurrección. De este modo se certifica el vínculo y la influencia de la iconografía teatral sobre la práctica de la imaginería. El paso traslada a la madera policromada los fundamentos escénicos de la dramaturgia sacra que, primeramente iluminó la

²³⁶ Sobre la utilización de tramoyas aéreas en estas representaciones, así como su vinculación al ámbito valenciano véase SIRERA, J.L., “El teatro medieval valenciano” en *Teatro y prácticas escénicas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, pág. 98.

²³⁷ El vínculo que encierran las representaciones del Sepulcro, al igual que esta última de la Resurrección, presenta una evidente relación con los monumentos de Jueves Santo tal como ya se ha estudiado; se trata en ambos casos de una herencia de la dramaturgia previa al Concilio de Trento. Está documentado este uso del primitivo monumento como auténtico “*catafalco*” para representaciones teatrales, al menos, desde los siglos XV y XVI en que, para tal uso, figuraban distintos actores con los papeles principales de la Pasión de Cristo: así acontecía, entre otras, en la propia Catedral de Sevilla (MORILLAS ALCÁZAR, J.M., “Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el Monumento Eucarístico” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 205 y 206). Pervivencia de estos usos teatrales se revela la colocación en torno a estos monumentos eucarísticos, incluso en el caso de los decimonónicos murcianos, de “*custodias*” de soldados romanos pintados sobre cartones o tablas que se disponían bajo las gradas que figuraban la entrada al Santo Sepulcro. Presumiblemente, también los ángeles en torno a la reserva contaron como figurantes de aquellas representaciones teatrales; la trasposición de estas escenografías pasionarias a los grandes pasos procesionales, y por tanto a la iconografía sacra en madera, tuvo lugar a partir del siglo XVII dando lugar a representaciones similares a las de las vetustas dramaturgias ejecutadas en el prohibido “*teatro eclesiástico*”.

Así puede verse en el caso del llamado “*Paso de los Durmientes*” que tallan los escultores Alonso y José de Rojas en el último cuarto del siglo XVII para la vallisoletana Cofradía de las Angustias (véase a este respecto BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Estudio introductorio” en *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid* de AGAPITO Y REVILLA, J., Valladolid, Zurita Nieto, 2007, pág. 44); al igual que en los monumentos se reproduce la “*doble custodia*” del cuerpo yacente de Cristo: Por un lado, la “*material*” de los soldados; por otro, la “*etérea*” por parte de los ángeles. Este ejemplo reproduce la trasposición de los elementos teatralizados frecuentes en los monumentos eucarísticos de Jueves Santo hacia los pasos procesionales. Ejemplo último de esta trasposición sería el propio paso de 1896 de Juan Dorado en el que, con lógica artístico-temporal, se reproduce la escena de los ángeles volando en torno al Sepulcro como, coetáneamente, reproducían los telones pictóricos de los monumentos.

Más datos referidos a la dramaturgia originaria de los pasos procesionales hispánicos en GAVILÁN RODRÍGUEZ, E., “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, págs. 81-88.

²³⁸ La gestualidad de este “*levantamiento de la tapa sepulcral*” forma parte de la naturaleza escénica en los dramas asuncionistas de tierras valencianas como se constata en los desaparecidos de las ciudades de Valencia y Castellón. Véase MAS I USÓ, P., *La representació del Misteri a Castelló*, Castellón, Diputació, 1999, pág. 112: “*Ángeles, bajat al punto, / y alsat essa pedra dura / porque con el alma pura / suba el cuerpo todo junto. / Pues que ella me dio en el suelo / el mejor lugar que [h]avía, / quiero darle en este día / el mejor lugar del cielo*”.

plástica pictórica para, finalmente, hacer lo propio en la trama escultórica. Así, el Sepulcro de Dorado adopta “*una solución típicamente teatral, la de los rompimientos de gloria, apariciones, <<deus ex machina>> o descensos de ángeles, en un deseo de simultanear la visión de lo divino con lo humano y de armonizar lo visible con lo invisible...*”²³⁹. Esta faceta ilustra hasta que punto la teatralidad aún constituye un elemento fundamental en la constitución del “paso” o secuencia de la Pasión; en este caso, el “trono” convertido en tramoya para la efigie de Cristo. Esta adopción propicia la aplicación ritualizada de lo sacro que se manifiesta en un “<<acto misterioso>>: *la manifestación de <<algo totalmente diferente>>, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte íntegramente de nuestro mundo <<natural>>, profano*”²⁴⁰.

Retomando la participación del escultor valenciano en esta obra es importante señalar la preferencia de estos temas angelicales dentro de las labores específicamente valencianas; esta predilección iconográfica debe su desarrollo en aquellas tierras a la fortuna artística de José Esteve Bonet. Las múltiples obras correspondientes a éste, “*andas*”, peanas, nubes,..., incluidas dentro de su basto repertorio incluyen con frecuencia representaciones aisladas o en conjunto de ángeles. Los estilemas gráficos de éstos constituyen la base del trabajo de Dorado para Murcia pues su desarrollo volumétrico refiere sensibles concomitancias: grandes alas, atuendo clasicista y rostros ambiguos. Este ejemplo reproduce, por tanto, las características de la estatuaria de la capital del Turia hasta el punto que, conjuntamente con el paso del Sepulcro, el propio Mariano Benlliure perfila rasgos análogos en su monumental tumba para el tenor Gayarre. Es evidente, por tanto, la existencia de un referente común por cuanto la propia composición se sustenta en un arquetipo idéntico; la idea implícita de una resurrección, prefigurada por Dorado, y consustancial en la gravitación del ataúd del intérprete navarro.

Ambas obras se hermanan en la consecución de un tipo o modelo de “sepulcro” según las pautas del romanticismo mediterráneo apartándose de los grafismos neogóticos reproducidos hasta la saciedad en buena parte del país. Tal alarde no debe desligarse, sin embargo, de la presencia en estas tierras del célebre Gustave Doré cuyas evocaciones angelicales no son ajenas en absoluto a esta idea. Como señalan Navascues y Quesada, estas fórmulas permiten acentuar el sentimiento de la “*muerte romántica*” a través de la confrontación de la imagen amorosa de lo bello (sintetizada en las figuras de los ángeles) frente a lo inerte (el cuerpo yacente de Cristo, en

²³⁹ Sirva para enfatizar este tono teatral las palabras usadas al respecto de la imaginería procesional barroca por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVII español*, Valladolid, Universidad; 1990, pág. 84.

²⁴⁰ ELIADE, M., *Lo sagrado y...* (obr.cit.), pág. 19.

este caso)²⁴¹. Precisamente, ambos señalan la última pieza referida, aquel “*Mausoleo de Gayarre*”, como la precisa culminación de tales ideales artísticos en torno a lo fúnebre; similar consideración merece la construcción de Dorado cuya materialización se corresponde formalmente con el magnífico conjunto de Benlliure²⁴².

El trabajo del artista francés era bien conocido en Murcia desde la realización de los grabados referidos a la tristemente famosa riada de Santa Teresa cuyos ecos se extendieron por buena parte de Europa. Los grabados evocando la catástrofe llevan impresos la particular visión trazada por Doré donde se hace presente la figura del ángel como guardián y protector de la población ante la inundación²⁴³. El interés por estas obras está justificada en la adopción de sus modelos gráficos como fuente artística; de modo que su particular representación, que tuvo en la variante angelical uno de sus motivos predilectos, se difunde como seña de identidad de un estilo romántico.

Sin embargo, no constituye un hecho aislado pues esta predilección temática cuenta con un desarrollo notorio en la obra de diferentes artistas murcianos, ante todo, a partir de las obras de Germán Hernández Amores. En efecto, la consideración de su arte pictórico dentro de las corrientes “*prerrafaelitas*” o “*nazarenas*” permite encuadrar también la obra de Dorado dentro de unos parámetros similares. Tales usos concuerdan con el gusto decadentista y, particularmente, por la preferencia hacia lo ambiguo. En suma, trazan un ideal que, pese a su tendencia hacia lo barroco, se define dentro de una condición ecléctica, “*lejana a la Roma contrarreformista y tan próximo a los miedos de la burguesía, en cierto modo infantil, encarnando una idea superior, más noble que la condición humana, por encima de las torturas del sexo*”²⁴⁴. Por tanto, abundaría en la relación precisa de la iconografía dentro de un contexto social diferente al Barroco lo que, en dichas piezas religiosas, acabaría degenerando en las blandas, estereotipadas y amaneradas interpretaciones tan representativas de los talleres de arte cristiano catalanes o valencianos.

²⁴¹ Sobre este particular NAVASCUES, P. y QUESADA MARTÍN, M.J., *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Silex, 1992, págs. 187-191.

²⁴² Reyero data la obra de Mariano Benlliure en 1896, precisamente el año del encargo del Santo Sepulcro de la Concordia murciana. A falta de más referencias que permitan contrastar el origen de dicha composición la correspondencia compositiva debe vincularse a un mismo precedente estético, en este caso un motivo ligado al entorno cultural valenciano. Al respecto del conjunto escultórico de Benlliure véase REYERO, C., “La escultura del siglo XIX” en *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, 2001, pág. 129.

²⁴³ Incluido dentro de la publicación del Diario *Paris-Murcia* en 1879. Véase DE LA PEÑA VELASCO, C., “Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo”, estudio introductor a la reedición de FUENTES Y PONTE, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Murcia, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005, pág. 79.

²⁴⁴ REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 208.

Para los contemporáneos el efecto estético fue plausible: *“Las efigies iban preciosas y el nuevo Sepulcro..., tuvo en las calles un gran éxito, pues levantaba en la multitud, que admiró el ideal conjunto, profundos sentimientos de piedad y de ternura”*²⁴⁵. Junto a estas expresiones la progresiva aceptación de la impronta artística de Dorado implica la fortuna de este tipo de representaciones; como en los ángeles que asisten a Cristo en su sepultura la imaginería procesional se llenará en Murcia de rostros amables, serenos, llenos de ingenua melancolía, llegados en buena parte desde diversos talleres valencianos. Se postula así un estilo diferente, opuesto, al desgarrado drama iconográfico de las imágenes barrocas del XVII.

Volviendo al propio Sepulcro, su notorio efectismo propició la temprana realización de imitaciones que reflejan el impacto causado por la obra y en la fama pronto alcanzada. En efecto, y en lo que a la naturaleza de los *“tronos”* se refiere, por encima de los diversos elementos escenográficos interesó la particular presencia de una serie de motivos; el carácter marcadamente secundario de éstos evidencia la reflexión estilística que generó el conjunto. Así, en la prensa se reseña la curiosa incorporación de pormenores en *“estilo egipcio”* cuyas labores de talla sirvieron *“bastante para acreditar á un artista”*²⁴⁶. En las propias actas de la Concordia ya se percibe con antelación esta particularidad suponiendo uno de los alicientes del paso para sus contemporáneos; el propio escultor consulta a los directivos sobre la posibilidad *“de hacer en el decorado de la cama, la innovación que requiera su estilo egipcio o sea el uso de colores, dominando la plata y el oro”*. Ante esta opción la institución responde de forma afirmativa considerando el, a su juicio, *“elevado criterio profesional”* de Dorado²⁴⁷.

De modo que, una de las novedades concretas de esta variante de *“trono”* incidía precisamente en la utilización de una gama policroma sobre su superficie; por un lado, el juego de contraste operado por la utilización de metales diversos en el ornato de la talla, tanto oro como plata; por otro, la inclusión de elementos cromáticos que, a consideración del artífice, resultaban apropiados para evidenciar el *“estilo egipcio”* de la obra. De modo que parte de la personalidad de la pieza residía en dichas modificaciones que, de hecho, rompían con la tendencia generalizada de cubrir todo el espacio ornamental con superficies metálicas que imitasen o fuesen de oro. De cara al futuro inmediato en la evolución del *“trono”* convendrá atender, precisamente, a la inclusión de estas decoraciones policromas, tan distintas a las anteriores.

Los parabienes, con los que la obra es acogida, presuponen la rápida aceptación de las innovaciones. Igualmente, un hecho confirma tal hipótesis puesto que el propio escultor

²⁴⁵ Crónica completa en *Diario de Murcia*, sábado 4 de abril de 1896.

²⁴⁶ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

²⁴⁷ A.C.S.S., *Acta de Junta directiva*, 24 de febrero de 1896.

manifiesta su deseo de permanecer en Murcia donde, al parecer, ya había residido antes²⁴⁸. Y, en efecto, un año más tarde se confirma esta permanencia y la febril actividad del obrador escultórico: “*En el taller del reputado escultor Dorado Brisa, en la calle de Zambrana, tuvimos ayer ocasión de admirar una preciosa imagen del Sagrado Corazón de Jesús, ya terminado, con destino á la iglesia parroquial de Santa Eulalia.*”

...

En el mismo taller se está construyendo una imagen de San José, otra de la Purísima y otra de la Virgen de la Soledad, con destino á otras tantas iglesias de esta ciudad”²⁴⁹.

De modo que la irrupción de la obra del Santo Sepulcro ayudó a la consolidación rápida de una fama que, a la postre, le permitiría mantener un taller activo en la ciudad. A partir de este momento, sin embargo, las labores destinadas al enriquecimiento ornamental de los “*tronos*” desaparecen de la actividad de Dorado quien se centra en la imaginería y otros encargos civiles. Pese a ello, la intención de este trabajo es la de profundizar en los pormenores introducidos en la ejecución de la base estructural para las imágenes del citado paso.

Debe prestarse especial atención a los elementos que constituyen aquel “*trono de estilo egipcio*” considerando sus particularidades. En lo que respecta a su traza conviene señalar su marcada sencillez estructural, una mera superposición de estructuras de base rectangular. Más interés reviste la inclusión de ornamentos como el “*disco solar alado*”, el friso que recorre toda el perímetro del paso con motivos vegetales “*ptolemaicos*”, así como diversas cabezas persas tomadas, al parecer, de un famoso capitel de la ciudad-palacio de Persépolis. Se trata, en definitiva, de piezas correspondientes no sólo a la cultura egipcia sino también a la mesopotámica; comprometiendo el “*trono*” con el espíritu decorativo de su época, se trata de una obra ecléctica en base a motivos orientales. En definitiva, la denominación “*egipcia*” con la que el artista define su “*trono*” no debe tomarse más allá de una simple licencia alusiva a aquellas civilizaciones de la Antigüedad. Cualquier consideración a un historicismo de raigambre arqueologista resulta, en suma, aventurada; sin embargo, es innegable que sus referencias beben del sustrato bibliográfico emanado de aquellos descubrimientos históricos acaecidos en el XIX. Este “*trono*” se convierte, por ello, en consecuencia de los acontecimientos culturales que marcaron el rumbo de la disciplina histórica a lo largo del XIX y, en consecuencia, en un genuino producto cultural de su tiempo.

Naturalmente, esta circunstancia debió estimular notoriamente a eruditos e investigadores que vieron entrar en el contexto procesional los referentes historicistas que se venían demandando

²⁴⁸ *Diario de Murcia*, jueves 16 de abril de 1896.

²⁴⁹ *Diario de Murcia*, sábado 27 de marzo de 1897.

desde algunos círculos intelectuales. Esta novedad tuvo una notoria repercusión motivando un ingente número de réplicas, desde la cercana de Algezares, a las más distantes de Hellín o Crevillente. Puede valorarse, en suma, como la Concordia pasó a contar con un referente estético dentro de su patrimonio capaz de estimular una reacción sociológica sin precedentes; una suerte de producto icónico o *leitmotiv* cultural con una ingente repercusión en su entorno.

Este último hecho traslada la dimensión del gusto estético de los cofrades a un ámbito mucho más amplio así como su capacidad para generar una expectación estilística que trascendiera el espacio local. Su emulación traza, desde luego, la dimensión de los gustos burgueses al respecto de la visión melancólica del tema del Sepulcro pero, ante todo, subraya la sagacidad de su autor quien fue capaz de innovar con su propuesta “egipcia” dentro de un espacio determinado por “tronos” de impronta neobarroca. La dimensión de esta propuesta la ofrece la propia generación de nuevas “andas” bautizadas bajo el genuino apelativo de “egipcias”. Proposición que supondría la entrada de un nuevo tipo dentro del extenso repertorio de “tronos” procesionales existentes en la Murcia del fin de siglo; seguramente, se trata de un auténtico síntoma de la prosperidad particular de esta tipología que, en apenas unas décadas, pasó de las oscuras “tarimas” a unos originales ejemplares orientalizantes, pasando por los consumados modelos de pretendido efecto Barroco.

La inserción de los candelabros en este paso de Juan Dorado debe valorarse desde una perspectiva distante; las progresivas reformas del conjunto en 1904 y 1924 parecen responder, en lo sustancial, a estos elementos imprescindibles para su iluminación. Las fotografías, que fundamentan estas apreciaciones, parecen incidir en la adición última de algunos de estos conjuntos de “bombas”. Así, en la primera de las fechas se observan “notables reformas en el alumbrado” al margen de otros “nuevos detalles”²⁵⁰. Finalmente, se refieren distintas innovaciones consistentes “en dos filas de bombas” que toman la precaución “de no privar de ninguno de los muchos y hermosos detalles artístico de tan original obra”²⁵¹.

Esta última reseña evoca la compleja escenografía del paso que complicaba, ciertamente, tanto la iluminación como la propia percepción de las imágenes; las mejoras en la iluminación parecen ir encaminadas a solucionar ambos pormenores. No obstante, las referencias gráficas últimas, publicadas en torno a 1936, evidencian un “trono” de significativa espectacularidad donde los candelabros subrayaban la composición piramidal del conjunto. No en vano, la rotunda presencia de los ángeles, con sus amplias alas, ofrecían un empaque a buen seguro mayor que los referidos ejemplares con los que había contado la Concordia. Se trataba, en suma, de una simbiosis de

²⁵⁰ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 22 de marzo de 1904.

²⁵¹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 11 de marzo de 1924.

“trono” e imágenes única en estas procesiones y que, aunque sin pretenderlo, preludió en varias décadas la atrevida composición de Juan de Ávalos para el paso de la Soledad de la malagueña Cofradía de la Buena Muerte.

Nocturnidad y sentido decadente; estética de una tipología romántica

El “trono” procesional nocturno presenta unas particularidades que, aunque obvias, otorgan a la tipología una personalidad indiscutible. No en vano, a los trabajos de talla estudiados atrás se añade ahora la profusión de candelabros tallados, dorados y rematados con interesantísimas labores de vidrio ornamentado. Ya se han señalado las circunstancias que durante estas décadas finales del XIX varían el horario tradicional de las procesiones²⁵²; así, se produce una alteración sustancial de la luz solar en relación con la contemplación de los cortejos. Tal alternativa implica el desarrollo de una variante nocturna de la procesión paralela a la progresiva implantación del alumbrado público en la ciudad; cuestión que incide en una versión estética que se complementa con en el empleo efímero de iluminación ornamental en balcones y fachadas²⁵³.

Ya se insistió en que el alumbrado no responde únicamente a cuestiones funcionales sino, además, se constituye en ornato procesional, de modo que la procesión nocturna no hace sino propiciar la entrada y transformación de los elementos lumínicos. El “trono”, en efecto, no se va a convertir únicamente en tramoya teatralizada para las imágenes sino en efecto teatral y escénico en si mismo; es decir, se plantea una controversia entre su uso práctico y otro puramente decorativo. Por ello la variante se convierte en objeto de discusiones fomentando la experimentación continua, una evolución que de hecho fundamenta la comprensión de la procesión contemporánea. Así, la respuesta de los asistentes supone la contemplación de unos elementos que alteran la cotidiana condición del objeto material, integrándolo en un estadio condicionado por fundamentos de índole más compleja.

Y es que el “trono”, quizá como ningún otro elemento, propicia la metamorfosis en la percepción sensorial del fenómeno escénico transformando el proceso, paulatinamente, en un episodio sensitivo de connotaciones hedonistas. La procesión, en este caso el paso en su conjunto, opera la traslación desde el espacio físico coetáneo hacia una realidad trascendente y,

²⁵² Horario que radicaba exclusivamente en las horas solares a raíz de la aplicación de las medidas racionalizadoras del culto público durante el reinado de Carlos III. Véase RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces. Ilustración y reforma en la crisis del Barroco*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2006, págs. 149-160. La Real Cédula de 20 de Febrero de 1777 indicaba que “*las que fuere costumbre y saliendo a tiempo que estén recogidas y finalizadas antes de ponerse el sol, para evitar los inconvenientes que pueden resultar de lo contrario*”.

²⁵³ Aspecto sobre el que inciden cierto número de referencias documentales; véanse por ejemplo las publicadas en *Diario de Murcia*, miércoles 1 de abril de 1885 y miércoles 2 de abril de 1890.

por tanto, intangible. Al tratar sobre el bordado y los suntuosos tejidos de los cortejos decadentistas se ha abundado en dichos pormenores coincidiendo la puesta en escena con una suerte de revitalización romántica del “ornato orientalizante”, auténtico *leitmotiv* en estas ceremonias mediterráneas²⁵⁴. Frente a la frialdad de los ambientes sacros historicistas, que pregonan por toda Europa un sesgo medieval para la arquitectura y su ornato, se contraponen una visión también romántica pero de signo opuesto.

La procesión adquiere relevancia y sus elementos alteran el discurso catequético oficial, aquel que desde la ilustración plantea una variante cronológico-pedagógica²⁵⁵, proponiendo ahora unos matices sensitivos acordes con el ideario decadentista del momento. Y es que bajo la cuestión de la iluminación de los “tronos” subyacen aspectos tan dispares como la “visualización del arte escultórico” o la más evocadora constitución de metáforas “atmosféricas” e intuitivas. Esta última resulta más compleja y sugerente al trasladar al espectador a un escenario metafórico y poético²⁵⁶.

Por ello junto al énfasis lumínico expresado a partir de 1897 por la novel Cofradía del Cristo del Perdón, la presencia del “gas acetileno” o la electricidad en los pasos²⁵⁷ revela un interés por acentuar la relevancia de las imágenes; es decir, subrayar su naturaleza sacra por medio de un simbolismo como, de hecho, acaecía habitualmente con los pasos que utilizaban la combustión lenta y oscilante de la cera²⁵⁸. En efecto, en la inmensidad de la noche, entre los claroscuros de unas calles aún mal iluminadas, el “trono” se convierte



Fig. 66- *Custodia Corpus Christi*. Antonio Pérez Montalto. S.I. Catedral, Murcia (Fot. Manuel Pérez Sánchez).

en un efecto mediante el cual opera la milagrosa aparición del ente sagrado. No se trata de la

²⁵⁴ Este particular puede estudiarse a partir de la lectura semiótica del texto de NOEL, E., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Espuela de Plata, 2009, donde se conceptúan parte de los tópicos correspondientes con la religiosidad hispánica entendida desde una perspectiva particular cuya óptica aparece imbuida de no pocos elementos procedentes de la estereotipada visión romántica europea. Véanse al respecto las páginas 36, 105, 106 y 162-168.

²⁵⁵ Al respecto de la visión didáctica de la procesión religiosa desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el XIX véase BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Historia de la Semana Santa en Valladolid. Cinco siglos de cofradías y procesiones*, Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2004, págs. 92-101.

²⁵⁶ Sobre estas cuestiones en el plano estético europeo véase ECO, U., *Historia de la Belleza*, Milán, Random House Mondadori, 2004, págs. 341 y 342.

²⁵⁷ Véase *Diario de Murcia*, martes 13 de abril de 1897.

²⁵⁸ Elemento predilecto para la iluminación de los “tronos” al que se incorpora la progresiva introducción de suplementos accesorios para contribuir a una mayor proyección lumínica; ya en 1930 la Sangre utiliza “aparatos” para la iluminación de Lavatorio y Pretorio mientras que dos años después la Cofradía de Servitas hace lo propio con el paso de la Virgen de las Angustias. Véanse al respecto *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 17 de abril de 1930; y *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1932.

contundente calidad de la talla, la policromía o la estofa, sino de una insinuación de lo suntuoso, de lo áureo,..., de aquello que en realidad es intrínseco a la naturaleza divina desde la Antigüedad. Se contextualiza, en medio de la contemporaneidad, el elemento consustancial de la tramoya, heredada de las dramaturgias litúrgicas de raigambre o de las tragedias latinas, adaptada para la singular puesta en escena callejera; cambian los elementos pero permanece la condición ilusoria, ingenua, propia del rito arcaico.

Y es en este ámbito de lo fantasioso donde el “trono” revierte sobre la procesión sus valores evocadores mostrando una peculiar transformación esteticista que altera el cortejo preexistente. En efecto, la cuestión de la iluminación con cera suponía una cuestión prioritariamente simbólica en el pasado; los cuatro faroles de la Custodia del Corpus Christi, el farol del viático, los ángeles ceriferarios en las esquinas de las andas salzillescas, los turiferarios de los presbiterios de los templos²⁵⁹,..., todos ellos conducían hacia una realidad trascendente, mística. No se trata de prestar suficiencia lumínica al espacio sino de revelar la identidad y presencia de lo sacro ya fuera en el altar, ante el tabernáculo sacramental o en las propias “andas” procesionales. Por ello, su presencia accidental basta para anteponerse a la efigie; sólo su parpadeo restringido y aislado resulta capaz para reverenciar la trascendencia, máxime en periodos donde la cera había constituido un elemento económico de cambio incluso para las transacciones mercantiles.



Fig. 67- *Trono-templete. Nuestra Señora del Rosario.* Anastasio Martínez, 1914. Monasterio de Santa Ana, Murcia. En algunas ocasiones esta estructura ha servido para albergar la reserva sacramental durante el Jueves Santo.

²⁵⁹ DE LA PEÑA VELASCO, C. trata los correspondientes a la Hermandad del Patrocinio de Murcia, obra de Salzillo: *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*, Murcia, Asamblea Regional, 1992, pág. 88: “Escasean los elementos de iluminación integrados en los que es propiamente la estructura del retablo. El único ejemplo que poseemos es el de Nuestra Señora del Patrocinio de San Miguel de Murcia en donde, descansando sobre volutas, se situaban dos angelitos ejecutados por Francisco Salzillo que sostenían unos largos cuernos en los que se colocaban velas”. Aun Roque López tuvo ocasión de ejecutar juegos de ángeles lampadarios para la Iglesia de Santiago de Lorca que debían formar parte de un conjunto más amplio a nivel del antiguo Reino que, desgraciadamente, no cuenta con demasiados ejemplares conservados. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico” en *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012, pág. 94. Finalmente, debe relatarse el estudio de una tipología específica para la iluminación en las procesiones como es el caso de los faroles de la Custodia del Corpus Christi de la Catedral sobre cuya simbología lumínica ha tratado PÉREZ SÁNCHEZ, M., “La custodia del... (obr.cit.), págs. 357 y 358: “...Así, la idea de la presencia real de la Divinidad, del Hijo del Hombre, en las especies eucarísticas se va a reforzar con el simbolismo del opulento candelero, tal como queda recogido en la profecía apocalíptica del Día del Señor, materializándose en la forma apropiada del farol de plata, en definitiva un candelero corto con caja, mucho más útil para el recorrido procesional. Dichos faroles serían realizados en 1700 por el platero titular de la Catedral, Enrique Picart, ascendiendo su coste a la cantidad de 10.048 reales de vellón que fueron costeados enteramente por la Fábrica Mayor...”.

La transición a la contemporaneidad exige otras fórmulas quizá menos sutiles pero, desde luego, decididamente elocuentes: mostrar por acumulación supone una señal de opulencia pero, también, de modernidad y vanguardia. Al menos así se advierte en los encargos de los recargados candelabros del Salón de Baile del Real Casino de Murcia; quizá resulte imposible contextualizar debidamente el “trono” sin evocar la naturaleza y el ornato de esta célebre estancia para la alta sociedad burguesa. En su interior se alberga, en efecto, la esencia palpable de este “trono nocturno” revelando el lenguaje decorativo usado por Berenguer como oportuno para las nuevas arquitecturas itinerantes de las procesiones. Sin embargo, la distancia reverencial, el oportuno recato ante lo sacro, la señal evidente de la divinidad, no se entendería sumando únicamente elementos propios del gusto burgués. Toda esta evocación sacra debe referirse mediante un signo de consagración, de purificación; un ingrediente que, como el fuego, aparece ligado desde los míticos orígenes de la humanidad a lo divino; aquel elemento exclusivo de los dioses a los que fue arrebatado por Prometeo²⁶⁰.

Por ello, condicionado por las cuestiones de la nueva arquitectura burguesa, el “trono” no prescinde de un signo tan explícito de lo sacro, de lo sobrenatural. Por el contrario, si lo utiliza en la consecución de unos efectos que, sin abandonar la senda tradicional de los “vehículos” divinos, expone una condición renovada de los mismos. En efecto, la consecución de estructuras de tan abigarrados candelabros sólo es posible gracias a las ventajas de las nuevas técnicas de fundición usadas en la forja contemporánea; en suma, la presentación de “bombas más de ciento” acristaladas sobre las “andas” debe entenderse, primeramente, como un logro material y, en definitiva, como un signo mediante el cual la clase dominante expresa su prestigio y su protagonismo en la consolidación de la nueva sociedad industrial²⁶¹.

Se observará que estos cambios son paralelos al propio oficio arquitectónico en el que pasan a imperar actividades férreas; de hecho esta relación se suscribe a la participación de profesionales de estas actividades en la traza de los “tronos”. Esta cuestión también acaba afectando al propio escenario urbano donde el volumen más amplio de las tramoyas itinerantes hace modificar los itinerarios de las carreras tradicionales así como accidentalmente los propios accesos a los templos. Es particularmente significativo el abandono de la calle Frenería en la procesión de Miércoles Santo a favor de otras vías más amplias²⁶², así como la modificación de la puerta del

²⁶⁰ HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, GG (Editorial Gustavo Gili), 2000, pág. 115: “Prometeo... Dotado de gran ingenio, consiguió formar un hombre con barro y comunicó la vida a esta masa inerte con una centella del carro del sol...”.

²⁶¹ Véanse noticias tempranas sobre la renovada utilización de las “bombas” para la iluminación de los pasos en *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1887.

²⁶² Este episodio es bien conocido a través de las quejas que suscitó dicho cambio en la carrera de la procesión de la Preciosísima Sangre; el secretario de esta institución penitencial remite a la prensa una carta en contestación a las

templo del Monasterio del Corpus Christi (Agustinas) para permitir el acceso del nuevo “trono” de la Virgen de las Angustias²⁶³.

Sin olvidar estas cuestiones, estrictamente materiales, ha de avanzarse en la lectura poética que aquí interesa; primeramente, cabe cuestionar el grado de consciencia de tal metamorfosis formal, plena de condicionantes estéticos, para los propios contemporáneos. La respuesta es tajante puesto que los documentos advierten sobre la sustancia y naturaleza poética de estos “tronos”. Se trata, en suma, de un logro material que se traduce hacia un plano sustancialmente indeleble, una condición esteticista y sacrosanta. El pasaje siguiente ilustra expresivamente al respecto manifestando una figuración de “*el Carro del Cielo conducido por las constelaciones*”²⁶⁴ por medio de un “trono”. De modo que tales estructuras se apreciaban también por su consideración poética y evocadora; elementos que sugieren una evanescencia literaria, un protagonismo retórico que excede, complementa, la visión artística de las imágenes.

La iluminación con cera de los pasos ofrece unas evidentes cualidades cromáticas, aquel “*temblor de oro*” de Baudelaire²⁶⁵, que remarcan la suntuosidad de las procesiones. Así, señalando la preferencia que la época tiene por los textiles y los efectos suntuosos, la iluminación de los “tronos” refuerza tal impresión desbordante hasta trocirla en realidad ensoñada por medio de la “*iluminación fastuosísima*”²⁶⁶; visión teatralizada que corresponde, oportunamente, con aquellas estancias decadentistas que procuran “*sensaciones artificiales, en un ambiente también artificial en el que la naturaleza, más que recreada, como sucede en la obra de arte, es imaginada y negada a la vez, rehecha, débil, aturdida, enferma...*”²⁶⁷. Visiones que dan lugar al concurso de elementos extraños como aquel “*Ave del Paraíso*” que exornaba el paso de la Virgen de las Angustias²⁶⁸; todo ello conduce a un auténtico universo de la “*ambigüedad*” en el que la frontera entre la licitud del decoro sacro y lo indebido resulta abolida.

Naturalmente, todos estos componentes serán objetivo de crítica periodística en la ciudad tratando de constituir una frontera entre lo procedente y lo que no tiene cabida. Sin embargo, no

quejas vecinales explicando como la envergadura de los nuevos “tronos” dificulta e impide el tránsito de los pasos del Lavatorio, las Hijas de Jerusalén o el propio Titular por la citada arteria. Es este último caso, el correspondiente al Cristo de la Sangre (cuya anchura es de tres metros y seis centímetros según dicho mayordomo), el que imposibilita directamente la utilización de la Frenería pues ofrece un ancho superior en seis centímetros al de la propia calle. Datos recogidos en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 20 de abril de 1905.

²⁶³ Reforma acometida por el conocido arquitecto Justo Millán: *Diario de Murcia*, martes 2 de abril de 1895.

²⁶⁴ En *Diario de Murcia*, domingo 13 de abril de 1884: “...aquella urna funeraria en la que descansa el cadáver de Cristo que parece de noche el Carro del Cielo conducido por las constelaciones...”.

²⁶⁵ Recogido en su serie poética recogida en BAUDELAIRE, C., *Las flores del...* (obr.cit.), pág. 56.

²⁶⁶ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 5 de abril de 1928.

²⁶⁷ ECO, U., *Historia de la...* (obr.cit.), pág. 341.

²⁶⁸ *Diario de Murcia*, domingo 10 de abril de 1887.

cabe duda que este debate fue alimentado por la propia profusión ornamental convertida en señal “enfermiza” del gusto coetáneo²⁶⁹. De ahí que, al igual que sucede en los círculos “decadentistas”, el “trono” sufra una singular predilección floral que se procura, redundando en tal “ambigüedad natural”, primeramente “contrahecha” y “artificial”²⁷⁰ para sustituirse, ya entrado el siglo XX, por las variedades naturales²⁷¹.

Por tanto, el “trono” nocturno facilita una incursión por los alicientes estéticos que ocupan las temáticas de aquellas esferas decadentes; esta evidencia supone la realidad de un producto cultural integrado en su época que, a la par, utiliza entre sus condimentos aquellos otros heredados de su pasado histórico-artístico. En suma, una construcción intelectual nutrida de identidades propias y contextualizada en la observancia aplicada del gusto de vanguardia.

La eventualidad del trono y la “emancipación” del candelabro

Antes de pasar al análisis de aquellas piezas más destacadas conviene reparar en uno de los rasgos más sugestivos del proceso constructivo de los “tronos”. Estos ejemplares van a ser sometidos con frecuencia a alteraciones y reformas que prueban la perdurabilidad de su constitución. Esta circunstancia, más o menos frecuente, otorga a la tipología un carácter efímero, una fugacidad que alude a un gusto cambiante.

Las primeras noticias al respecto de este proceso se encuentran en 1880 cuando se lleva a cabo una primera modificación del adorno del Cristo de la Preciosísima Sangre²⁷². Un año después se constata la persistencia de esta tendencia apreciándose algunas características que, con el tiempo, vendrán a ser constantes: “...Hemos notado en algunos <<pasos>> grandes mejoras, siendo de ver el nuevo adorno de flores y candelabros del paso llamado de <<Las Hijas de Jerusalem>>...”²⁷³. Como se aprecia, la paulatina adición de candelabros irá complicando la estructura de las “andas” en una experimentación formal que no culminará hasta fines de la centuria; también se hace notoria la introducción de flores que, pese a ser contrahechas, sugieren

²⁶⁹ La realidad de la procesión de los Servitas, por tratar un ejemplo concreto, revelaba a juicio de los contemporáneos cierta modestia formal pese a que en torno al adorno del paso y alrededor de la misma imagen escultórica se concentraba un inusitado despliegue ornamental. Véase *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1891.

²⁷⁰ Todavía a comienzos de siglo se reproducen citas que evidencian este tipo de adornos. Así, en la procesión del “Santo Entierro... Los cuatro <<pasos>> de que esta procesión se compone, salieron anoche perfectamente iluminados y adornados con discreta profusión de primorosa flor artificial...”. En *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

²⁷¹ A partir de la tercera década del siglo XX concurren en el adorno de los pasos para las procesiones ambos tipos florales como queda acreditado en la siguiente cita: *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 30 de marzo de 1929.

²⁷² *Diario de Murcia*, miércoles 24 de marzo de 1880.

²⁷³ *Diario de Murcia*, jueves 14 de abril de 1881.

un primer intento de enriquecer la apariencia procesional. Se trata de un tipo de exorno ligado indisolublemente al despliegue de los candelabros pues, frecuentemente, utilizan los tallos férreos de éstos para adherir el ornamento. Este tipo de prácticas redundan en el eclecticismo general de la época y, en este caso, se adscribe al gusto monástico que aporta este tipo de adorno.

Pero la complejidad del “trono” pronto se independiza de estas labores que, en esta fase previa, sirven para ocultar las deficiencias en la apariencia de los candelabros. Ello hace que una de las primeras motivaciones para las reformas y cambios sea precisamente el de la mejora en el aspecto de éstos. Un buen ejemplo de ello es la sustitución de la obra realizada por López Chacón para el Sepulcro que apenas procesionará en cuatro ocasiones; el de San Juan de la misma corporación, tallado por Francisco Valdés en 1894, será sustituido por otro en 1903. Incluso, el nuevo paso del Sepulcro de Juan Dorado, de 1897, se reformará notoriamente en 1904²⁷⁴.

Algo semejante sucede con otros nuevos, como el estrenado en 1897 para el Cristo del Perdón que es reformado en 1930 al igual que el correspondiente al grupo del Encuentro en la Calle de la Amargura, de la misma entidad, que será alterado en esa fecha tras haber sido ejecutado siete años antes²⁷⁵. No se trata de piezas de gran envergadura, particularmente frente a las de la Sangre, pero sí procuran llevar a cabo pequeñas mejoras decorativas; así, la aparición de candelabros de rica talla y dorados acaba con la presencia de las espigadas piezas de hierro sin ornamentar que dieron origen a estas piezas décadas atrás. Desde su principio, el adorno floral acaba abandonando progresivamente sus superficies independizándose ornamentalmente y otorgando al candelabro su propia entidad artística; precisamente al contrario de lo acaecido en Cartagena²⁷⁶.

Ello lleva a contemplar la necesaria revisión de lo que se considera como “trono”; una pieza a menudo sometida a la improvisación por encima de la vigencia de la traza primigenia. Este carácter eventual y progresivo se suma a su propia volatilidad callejera lo que las convierte en obras marcadamente transitorias. Además, el deseo de un mayor ornamento lleva a alterarlos o, incluso, sustituirlos en un breve plazo por piezas ejecutadas “*ex novo*”. No es casual que muchos de estos cambios se lleven a cabo al estrenarse nuevas camarerías pues, conviene recordarlo, el ornato y el lujo viene ligado al patrocinio de estas familias relevantes. De ahí que su esplendor y novedad constituya una adecuada publicidad para unos cuantos apellidos ilustres. En otros

²⁷⁴ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1904.

²⁷⁵ Sobre estos casos de la Cofradía del Cristo del Perdón ver *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 12 de abril de 1930.

²⁷⁶ Véase al respecto LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 89: “...en los tronos de estilo cartagenero, en los que se conjugaba la flor, suelta y ondulante, con la gran luminosidad, una luz que adquiere una movilidad cadenciosa...”.

casos, ya se verá más adelante, la poca consistencia de las propias estructuras implicará su obsolescencia y la consiguiente demanda de labores de mayor contundencia.

Otras veces, la carestía económica implicó la sucesión de piezas que progresivamente se fueron mejorando o sustituyendo por otras más eximias. Esto dio pie a la permanencia de “tronos” cuyas formas revelan este proceso transitorio; tal es el caso de los ejemplares destinados al Lavatorio y a las Hijas de Jerusalén cuyas remodelaciones se encuadran en 1880 y 1885. Mientras los primigenios ofrecían unos elementales candelabros de forja que precisaban ser ocultados por el adorno floral, los renovados estrenados a finales de la centuria muestran la consolidación del candelabro como elemento autónomo; en cierto modo, protagonista del “trono” por cuanto resulta imprescindible para la iluminación desbordante de las imágenes y el efecto luminiscente de las procesiones.

Los tipos de “trono nocturno”

Antes de proceder a analizar cada uno de los ejemplares más relevantes conviene precisar los tipos correspondientes: por un lado, aquellos “tronos” que portaban conjuntos de varias imágenes, por otro, aquellos que constituían la peana de una única efigie. Todos ellos comparten el particular empleo de candelabros como elemento funcional y estético contando, pues, con un despliegue destacadísimo en todo su perímetro. Indudablemente, este uso constituye un rasgo distintivo de la variante local frente a la de otras localidades.

Pese a esta reiteración, que constituye la semántica de este tipo genuino, el “trono” destinado a los grupos incorpora unas innovaciones estilísticas análogas a las que presenta la colección de la Cofradía de Jesús Nazareno. Esto supone la incorporación a la superficie elemental de la “tarima” o “caja de varas” de paños superiores que, a modo de frisos, recorren toda su superficie aglutinando la decoración tallada. Sobre esta moldura suntuosa se añaden los candelabros que convierten a estos “tronos” en los ejemplares de mayor volumen del periodo; ocasionalmente también más suntuosos. Por contra, los “tronos” correspondientes a efigies aisladas incorporarán sus elementos sobre aquella “tarima” inferior disponiendo los candelabros directamente sobre ella, así como la propia peana de la imagen y los demás complementos ornamentales.

Dadas estas divergencias conviene tratar por separado el proceso constitutivo de cada uno de los modelos sin olvidar, precisamente, la validez de la lectura genérica convertida en expresión comunitaria de toda la tipología.

El “trono nocturno” destinado a grupos de imágenes

Un buen ejemplo del grupo procesional al que se dota de los artificios necesarios para la procesión nocturna es el de la Samaritana correspondiente a la procesión de la Preciosísima Sangre. Evidentemente, cuando este paso fue concebido por Roque López a finales del XVIII no fue ideado para una puesta en escena nocturna dada la vigencia de las prohibiciones que, en este sentido, habían dictado los ministros ilustrados de Carlos III²⁷⁷; en efecto, puede evocarse una Semana Santa marcada por la erradicación de los cortejos en la noche así como la ausencia de penitencias públicas.

De este modo, dicha iconografía no precisó de reformas sustanciales, al menos, hasta 1886 cuando Antonio López Chacón configura un primer “trono” donde se lleva a cabo una primera adición de un vistoso juego de candelabros. Ello ya incide en los planteamientos de unos cortejos que paulatinamente se van alejando de la luz vespertina en búsqueda de un ámbito de penumbra donde resaltar nuevos valores estéticos. Las fotografías de las décadas finales del XIX muestran la austera obra donde el conjunto luminiscente aporta un protagonismo nuevo a las “andas” procesionales²⁷⁸.



Fig. 68- *Trono Samaritana*. Antonio López Chacón, 1886. Cofradía de la Sangre, Murcia.

La prensa liga este proyecto a la traza del propio tallista quien, en sentido estricto, no se preocupa por obtener una pieza contundente y espléndida sino contenida dentro de unas pautas decididamente utilitarias; justo al contrario de lo obrado en fechas próximas para la Cofradía del Nazareno. En rigor no cabe tratar de “trono” sino de un eslabón en la transición hacia éste; se corresponde con el balbuceo de una nueva praxis que llevará a consecuencias mucho más sofisticadas como las alcanzadas por el propio Chacón en la década siguiente. Sólo entonces se percibe un nuevo “corpus” estilístico del que esta obra tan sólo es un preludio; aún se limita la estructura a un solo cuerpo, la también denominada “peana de varas”, sobre la que se ubican los candelabros de forja y cristal.

La labor del tallista se circunscribe ahora a delinear una base con sendas molduras perimetrales que la enmarcan en todo el contorno. En este espacio concurren leves labores talladas o grabadas, el documento no permite ser más explícitos, que insisten en la ingenuidad del trabajo.

²⁷⁷ Sobre la obra del imaginero murciano Roque López, su contexto histórico y las procesiones de su tiempo véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria de... (obr.cit.), págs. 141-149.

²⁷⁸ Las referencias gráficas a estas obras de la procesión de la Preciosísima Sangre se corresponden con los ejemplares conservados por la propia institución: A.A.S., *Fondo fotográfico de los siglos XIX y XX*; (sin catalogar).

En lo que respecta a los candelabros, el hierro toma carta de naturaleza como elemento plástico que toma conciencia de sus posibilidades ornamentales; su superficie se deja desnuda, sin ornato ni cubierta alguna, mostrando el orgullo de las nuevas ferrerías locales. Este carácter se contrarresta durante la procesión con la abundancia de pequeñas labores ornamentales a base de flor “*contrahecha*” donde se destila la esencia de los obradores monásticos.

Los comentarios estéticos tampoco aportan nada sustancial limitándose a referir una mera renovación en “*casi todo él, en sus accidentes y sus adornos*” salvando cualquier apreciación de índole estética²⁷⁹. Más preciso es Díaz Cassou para quien merece alusión “... *un brocal de pozo inverosímil, un cántaro como seguramente no se vió en Samaría ni en todo Oriente...*” que sería sustituido en ese año a favor de un pretendido historicismo arqueologista²⁸⁰. Este autor insiste en una faceta genuina de estas “*andas*” pues “... *la espléndida Camarera... ha puesto entre flores y bombas más de ciento para alumbrado del paso...*”²⁸¹ corroborando la aportación gráfica donde, en efecto, se aprecia la destacable profusión lumínica.

La importancia de este comentario no es superficial. Tal vez se trata de uno de los primeros ejemplares así conformados, es decir, una idea de paso constituida por una malla férrea rematada por tulipas que, en sentido poético, parece reverdecer las cresterías góticas de las catedrales; tal efecto revela como, en su constitución, el “*trono*” no es ajeno a una naturaleza arquitectónica. La instalación de todos estos grupos de candelabros genera un volumen espacial mayor asistiendo al crecimiento volumétrico de las “*andas*” con respecto a épocas pasadas. Esta nueva dimensión ofrece una incidencia postrera en los propios itinerarios de la carrera procesional que, a la sazón, habrán de ser modificados.

Frente a la austeridad ornamental de estas “*andas*” de la Samaritana, López Chacón entregó a la Sangre esa misma primavera una pieza de caracteres distantes. Así, el destinado a la imagen San Juan pasa por ser uno de los ejemplares iniciales de la nueva propuesta decimonónica. Aunque concebido para una sola efigie, la presencia de los voluminosos candelabros, tallados y dorados, así como la extensión vertical de la peana evoca una plástica radicalmente contemporánea, en la que conviene precisar la existencia de un código formal diferente, integrado en los patrones del mobiliario ecléctico coetáneo²⁸². Pese a ello, dichas modificaciones aún tardarán en aplicarse a las “*andas*” destinadas a conjuntos complejos de imágenes.

²⁷⁹ *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886.

²⁸⁰ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 133 y 134.

²⁸¹ *Ibidem*, pág. 259.

²⁸² Para la datación de esta obra véase *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886; sobre el vínculo de estas obras con los patrones estilísticos del mueble burgués véase AA.VV., *Furniture from Rococo to Art Deco*, Hungary, Evergreen, 1988, pág. 186; TIMÓN TIEMBLO, M.P., *El marco en...* (obr.cit.), págs. 313 y stes.

Aspecto relevante de estos años va a ser la rápida remodelación que hubo de sufrir la tipología ofreciendo un paulatino interés por adecuarse a las novedades incorporadas a la Semana Santa. Se insiste en la utilización masiva de candelabros que despiertan el interés de los mecenas, aspecto lógico al constituir en rigor una novedad social coetánea. Ya en 1887 se introduce, en este sentido, el “*adorno de bombas*” en los pasos de Negación y Pretorio²⁸³. Como antes, las referencias gráficas reproducen sus pormenores vislumbrando el deseo de ofrecer unas “*andas*” cada vez más efectistas y sofisticadas.

Es muy reveladora la superposición de “*tarimas*” dobles indicando el deseo de dotar de mayor altura, y consecuentemente verticalidad, a estos conjuntos. Este peldaño aparecía supeditado en el caso del Pretorio a la presencia escénica del pretil o balcón de Pilatos pero en el caso de la Negación identifica el espíritu enérgico de los mentores que quieren ensalzar el contexto material que rodea la puesta en escena de las imágenes. Es la primera vez que se señala el camino hacia el “*trono*” que ganará altitud también en los conjuntos iconográficos. Un nuevo espacio esencial para la incorporación decorativa que ofrece un ámbito diáfano para la adopción progresiva del ornato.

Sin embargo, vuelve a tratarse de modelos incipientes donde la decoración resulta escasa; apenas una discreta crestería de talla a modo de moldura encierra el espacio de transición de una a otra peana; difícilmente pueden ocultar



Fig. 69- *Trono Pretorio*. Anónimo, 1887. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

ambos prototipos una sensación de improvisación manifiesta, experimental, donde se plantean cuestiones de interés para la definitiva irrupción del lenguaje formal del “*tronos*”: el deseo de un empaque visual realizado por el ornamento así como la subrayada relevancia del candelabro como elemento nuclear.

Dicha preponderancia impone una auténtica invasión óptica del espacio correspondiente a las imágenes que se acota y aísla en sentido literal. La escenografía se complica con labores de talla que se suman a los elementos lumínicos materializando un “*horror vacui*” que llega a ocultar a las imágenes. La altura y escasa movilidad de la traza de éstos muestran una rigidez extrema enfatizando el aspecto de “*jaula*” que priva a los espectadores de la visión de cualquier detalle o pormenor de las efigies.

Realmente es paradójica la introducción de un tipo en el que se sublima el candelabro y sus “*bombas*” como si se tratase del auténtico protagonista de la representación pública. Este

²⁸³ Reutilizando para ello como base una estructura estrenada con anterioridad, en 1880, y a la que se superponen estos nuevos candelabros: *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1887.

paroxismo contrasta con la pretensión de no entorpecer la contemplación de las imágenes, tan presente en los “tronos” coetáneos de la procesión matinal de Viernes Santo. Tal vez esta disparidad de criterios sea un fruto más de la experimentación en torno al nuevo arquetipo: por un lado, trabaja en la mejora de la iluminación mientras, por otro, se oculta el mensaje iconográfico. Al margen de ello, no cabe duda que tal apología del hecho lumínico refiere el apego a la luz en el nuevo tipo de procesión que discurre entre las tinieblas de la noche. Así, la cera en las tulipas constituye un ornamento imprescindible y efectista donde se denota el valor actual de un cortejo que fluye de forma sincrónica a la propia sociedad.

En el caso del “trono” del Pretorio el papel del candelabro se liga, como en el anterior de la Samaritana, a la presencia de la decoración floral. Así, “los adornos y la profusión de luces... hacen que cada paso sea un fantástico ramillete de luz y de preciosas flores...” aspecto que acentúa la propia morfología organicista de las “bombas”²⁸⁴. En plena ebullición, por tanto, del ornato los diferentes componentes tienden a exagerar su número hasta acaparar el espacio; énfasis que se suplementa con la confusión de unos y otros elementos en un mismo espacio. Esta atmósfera recargada se mimetiza con el espíritu decorativista, íntimamente minucioso, de las labores monásticas de las que, no en vano, eran deudoras dichas puestas en escena²⁸⁵.

Los candelabros no son en este caso aún una pieza dotada de mayor relevancia estética siendo simples soportes para las “bombas” vítreas redundando en su notoria rigidez estructural; se trata de meros listones entrecruzados como base sobre la que sustentar las tulipas. Pese a ello las bases incluyen un aspecto más cuidado con labores torneadas; esta disparidad parece obedecer a la ocultación de sus extremos mediante el referido exorno floral. Esta tosquedad dista de los trabajos del propio López Chacón quien ofrece a menudo, incluso en el referido caso de la Samaritana, soluciones más esmeradas y elaboradas.

En comparación a éstos los del Pretorio revelan una modesta labor de carpintería ajena todavía a la profesionalización que el “trono” adquiriría en los años siguientes. Todo el mérito queda en

²⁸⁴ *Diario de Murcia*, domingo 10 de abril de 1887.

²⁸⁵ El papel de sacristanes y camarerías resulta referencial a la hora de tratar el ornato del paso procesional a lo largo de las distintas épocas. Es cierto que la participación de los monasterios de clausura resulta predominante en los últimos años de la Edad Moderna pese a que los gremios también tuvieron un importante papel a la hora de sufragar la puesta en escena de las imágenes para las procesiones. Es durante el periodo isabelino, ya en el XIX, cuando los linajes familiares empiezan a interesarse por sufragar las insignias en las procesiones; tal predilección parece manifestar un deseo propagandístico a la par que una imitación servil al modelo ejercido por la propia Isabel II. Esta munificencia aún es compartida por los monasterios femeninos que, como en el caso de “las anas” adornan los pasos pertenecientes a la procesión del Corpus Christi de la Parroquia de San Juan Bautista (*Diario de Murcia*, sábado 22 de junio de 1889) o por “las antonias” que hacen lo propio con las imágenes de la Concordia (*Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1898) después de haber sido, al menos desde finales del XVII, las titulares de la camarería del Cristo de la Preciosísima Sangre (A.A.S., carpeta 702-3, folio 159). El caso de “las agustinas” ofrece particular importancia al encargarse desde antiguo de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de otros pasos de su procesión (*Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 12 de abril de 1868). Además, acogen igualmente a la Virgen de las Angustias en los años finales del XIX con el mismo objeto (*Diario de Murcia*, martes 2 de abril de 1895).

esta sencilla pieza supeditado al protagonismo de la balaustrada, que antecede a la escena central, donde se atisban formas talladas adaptadas a una moldura cuya constitución quebrada rememora cresterías de tipo arquitectónico.

Pese a carecer de datos identificativos también deben asignarse a esta época las “*andas*” correspondientes al Tribunal de Herodes. En este caso la complejidad de los candelabros muestra un interesante juego de aliteración de “*bombas*”. Vuelven a reproducirse aquí los planteamientos cerrados ya tratados en los casos anteriores; sin embargo, se propicia un curioso alarde técnico que permite una mayor profusión y desarrollo de los candelabros. En este caso los tallos que los conforman adquieren una dimensión vegetal, con llamativa decoración de hojas, que se suma al organicismo de sus tulipas florales; como anteriormente se trata de piezas forjadas que redundan en el papel que el hierro tuvo en la configuración final del “*trono*”. Además, acentuando su contemporaneidad constructiva, el referido organicismo se antoja particularmente familiarizado con la lingüística modernista que se alumbra, paralelamente, en Europa.

Se repite, como en los anteriores, la superposición de “*tarimas*” aunque, al contrario del caso de la Negación, la superior se retranquea reduciendo su planta; se logra así una suerte de estructura escalonada que permite adecuar la base de los candelabros a ambas alturas (los principales apeados sobre robustas ánforas de talla). En lo que respecta a su desarrollo, las piezas de forja invaden con sus tallos los frontales de cada una de las caras del paso donde entroncan con otros tantos candelabros menores que hacen las veces de frontales decorativos. Singularmente, la notoria altura de los correspondientes a las esquinas favorece su superposición a las imágenes configurando un figurado “bosque” orgánico a modo de baldaquino; rememorando aquellos en que figuraban las imágenes del Rosario o de las Mercedes.

El resultado es otra nueva secuencia hacia la constitución definitiva del “*trono*” donde la serie correspondiente a la Cofradía de la Sangre conforma un auténtico muestrario de su evolución estilística.



Fig. 70- *Trono Tribunal Herodes*. Anónimo, 1887. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

En paralelo al conjunto de “*andas*” anteriores la definitiva plasmación del ideario estético de la época acontecerá en unas piezas sólidamente configuradas a partir de la segunda mitad de la década de los noventa. El ejemplar que refiere esta superación de aquel estadio previo, improvisado, es el correspondiente a la imagen de Nuestra Señora de las Angustias²⁸⁶. Se trata de una labor debida al tallista Juan Martínez Cantabella cuyo dorado concluyó, en ese mismo año, José María Chacón²⁸⁷; en la misma culminan las aspiraciones antes esbozadas alcanzando la independencia estructural del cuerpo superior que, desde la modesta superposición de “*tarimas*”, llega a constituirse con fundamento propio: es decir, configurando el “*trono*” genuino de la época contemporánea.

La prensa señala su estreno durante las procesiones de 1895 valorando el trabajo de “*sus ricos candelabros y grupos de bombas de cristal*”²⁸⁸, o sea, sin prestar atención a los cambios operados en su estructura y dejándose llevar por los elementos lumínicos. Más consciencia del asunto muestra Días Cassou quien, lo describe con cierto detalle: “*luce más de un estilo y predomina el Luis XV, hay verdadera prodigalidad de lujo y costosos detalles, hasta el extremo de ser torneadas las varas, y de que alumbrén nada menos que 96 bombas ó tulipas de colores...*”²⁸⁹.

Naturalmente, el entusiasmo del erudito se corresponde con una pieza de envergadura dotada, además, de la magnificencia propia de un auténtico “*trono*”: proyección vertical de la superficie superior que se independiza de la “*peana de varas*” constituyendo un espacio propicio para la inclusión de motivos decorativos.

Se trata, por tanto, de la culminación de los modelos tratados antes. Este modelo de las Angustias se corresponde, más bien, con la adopción de los usos empleados por López Chacón en los “*tronos*” de la Cofradía del Nazareno pero adaptándolos a la realidad de la procesión nocturna. En este sentido, cuenta con interesantes paralelismos con el conjunto ejecutado, tres años antes, para la Oración en el Huerto. Pese a ello, la traza de Martínez Cantabella se inscribe

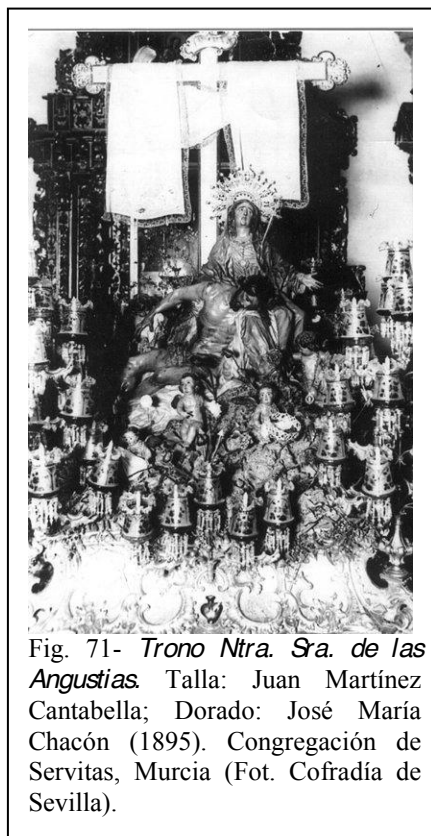


Fig. 71- *Trono Ntra. Sra. de las Angustias*. Talla: Juan Martínez Cantabella; Dorado: José María Chacón (1895). Congregación de Servitas, Murcia (Fot. Cofradía de Sevilla).

²⁸⁶ *Diario de Murcia*, lunes 8 de abril de 1895.

²⁸⁷ Estas referencias documentales son recogidas por DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 107 y 108; este autor adelanta su ejecución a 1894 aunque este dato no debe ser sino el de la noticia de su encargo a Martínez Cantabella.

²⁸⁸ *Diario de Murcia*, lunes 8 de abril de 1895.

²⁸⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 108.

dentro de parámetros más atrevidos planteando un peralte mayor en la estructura superior, acentúa así la inclinación y el carácter oblicuo de sus paños.

Es en este ámbito curvo donde se despliegan abultados trabajos que incluyen motivos de filiación neo-barroca con predominio de las grandes C que articulan, junto a la rocalla, su espacio. En las esquinas del “trono”, allí donde confluyen cada una de sus caras, aparecen cuatro vigorosos embellecedores ideados al modo de volutas mixtilíneas alternando curvas y contra-curvas; sobre éstas, a modo de pedestales, se sitúan otras tantas bases en las que se asientan cada uno de los candelabros mayores del paso. Se trata, en efecto, de una evolución del modelo usado en el Tribunal de Herodes; si allí sus bases arrancaban directamente de la “tarima” inferior, aquí se constituyen estos potentes anclajes como enriquecidos atlantes de los brazos para el alumbrado. Se trata, en consecuencia, de una monumentalización del candelabro que adquiere un protagonismo irrefutable.

Comparándolo con los referentes de Chacón para la procesión de Jesús, el candelabro ocupa el espacio que allí se otorgó para los grandes ramos florales antes de su posterior eliminación. Nuevamente, se entrecruza la simbiosis orgánica entre candelabro y adorno floral aunque, a partir de ahora, sin la intromisión que corresponde a los prototipos. Se trata, por todo ello, de una pieza que culmina los esbozos y aspiraciones de las dos décadas previas; la incorporación de la decoración en todos sus perímetros otorgan esa dimensión suntuosamente escenográfica al “trono” conciliando, al fin, su sentido estético al implícito en su denominación semántica.

Como en todos los tipos destinados a las procesiones nocturnas la iluminación jugó un papel fundamental aspecto que resalta en la propia descripción de Díaz Cassou. En la aliteración de infinidad de luces se revela el protagonismo artístico de un grupo escultórico que, en función a tal consideración, ha de ser profusamente resaltado. La valoración de la visualización de las imágenes constituía una cuestión trascendente para el debate al respecto de la puesta en escena de las obras salzillescas en la mañana de Viernes Santo; estas consideraciones se trasladan aquí al particular de la Virgen de las Angustias. La conjunción de “96 bombas” no hace sino subrayar esta dimensión crítica que excede lo meramente estético; revela un interés pragmático que coincide, en este caso, con el gusto contemporáneo por la ensoñación luminiscente.

Conviene recordar que, al igual que sucedía con la procesión de Miércoles Santo o la de la Concordia, el cortejo de los Servitas acontecía en las horas nocturnas del Domingo de Ramos²⁹⁰. De ahí que la presencia de candelabros cuajados de tulipas estuviese más que justificado; sin embargo, esta presencia desbordante no sigue los rígidos modelos tratados hasta ahora en la

²⁹⁰ *Diario “El Tiempo”, Murcia, martes 20 de marzo de 1923.*

Sangre. En efecto, se les otorga un dinamismo nuevo que deriva, resulta lógico, del estudio premeditado de su problemática; se plantean las hileras lumínicas al modo de guirnaldas florales sustentadas en los cuatro grandes pilares de las esquinas mientras se desploman vertiginosamente en cada uno de los frontales y laterales. Al subrayar este efecto, formando perfiles en forma de U se evita la sensación de jaula, el cierre férreo que por contra ocultaba los conjuntos de imágenes de la procesión de Miércoles Santo.

De modo consecuente con este planteamiento el aumento del número de luces supone una ampliación del volumen de los candelabros que, además, refuerzan su cuerpo con la incorporación de la talla. Esta ampliación afecta a las proporciones del “trono” que rebasan los límites habituales hasta entonces; esta tendencia, común en las distintas procesiones, obliga incluso a la alteración de elementos arquitectónicos. Así, el arquitecto Justo Millán amplía el ancho de la puerta del Monasterio del Corpus Christi para permitir el acceso del paso al interior del templo²⁹¹. Esta alteración se corresponde con un protagonismo creciente del “trono”, auténtico símbolo de la procesión burguesa; se trata de tramoyas idóneas para la exaltación iconográfica. Pese a ello subsiste una medida proporcionada en su volumen que no excede de su base cuadrada para jerarquizar todo el conjunto. En cualquiera de sus partes es posible advertir la centralidad que preside el conjunto y que se remata con su posición elevada consumando una conformación piramidal. Este afortunado análisis al servicio de la idea global hará que el prototipo sea emulado en otras ocasiones como se advertirá más adelante.

Se evidencia en las fuentes documentales el entusiasmo que suscitó su estreno por cuanto, a partir de ahora, se asiste a un progresivo acrecentamiento de los valores del candelabro como elemento estético indiscutible; se inicia, pues, una pugna por incrementar el número de “bombas” para el alumbrado. En pocos años Díaz Cassou incide en esta realidad al manifestar como sólo los “tronos” de la Samaritana o La Cama, ideados por López Chacón, podían competir en número de luces con el de las Angustias²⁹².

En suma, se codifica una fórmula eficaz que es asumida con presteza en el ámbito local como arquetipo que identifica los valores autóctonos²⁹³; modelo que, además, es coherente con las

²⁹¹ *Diario de Murcia*, martes 2 de abril de 1895.

²⁹² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 204 y 259.

²⁹³ Para la comprensión de la naturaleza de la “luz” como elemento singular del lenguaje mediterráneo dentro de la sociedad murciana de la segunda mitad del XIX debe referirse, aunque resulte reiterativo, la obra arquitectónica de Berenguer en el Salón de Baile del Real Casino de Murcia. Además, la inserción de este tema en la literatura, así como su relación con lo sagrado, debe ser observada a la luz de piezas literarias tan evocadoras como la de MEDINA, V., *Aires murcianos. (Recopilación completa 1898-1928)*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1991 (Edición de Francisco Javier Díez de Revenga), pág. 236:

“...
Está como un ascua de oro
el altar con tantas velas:

versiones estilísticas que ofrece el Arte del momento. De ahí que este “trono” nocturno revista un inequívoco interés para la comprensión del fenómeno procesional murciano impregnado en aquel tiempo, quizá como nunca, de las más contemporáneas nociones de “gusto” o, al menos, de un particular “gusto” decadentista.

Concluyendo el siglo los documentos refieren más modificaciones en el particular del “trono”; en 1899, a la par que otro modelo destinado al Cristo de la Sangre, se realiza un “muy artístico y elegante” ejemplar para la Negación y otro para “las Hijas de Jerusalem”. Ambos casos se corresponden con piezas hechas para sustituir obras de las décadas anteriores abundando en el afán constante por actualizarlos a las fórmulas estilísticas vigentes. Se insiste, así, en la necesidad de adecuarlos a aquellos precedentes más suntuosos insistiendo, desde luego, en la configuración progresiva y experimental del “trono” de las procesiones nocturnas.

Frente a las piezas de la Cofradía de Jesús, ejecutadas prácticamente todas al mismo tiempo, las correspondientes a las restantes procesiones van a ir asistiendo a una continua puesta al día. Se trata, por ello, de ejemplares tardíos que respondieron a unas cuestiones funcionales y estéticas distintas a las de sus precedentes. En el caso concreto de la Preciosísima Sangre se abría ahora una segunda etapa en el proceso constructivo con unos detonantes variados. Por un lado, la entrada en 1886 y 1892, respectivamente, de brillantes ejemplares de “tronos” menores destinados a las imágenes de San Juan y de la Dolorosa, respectivamente; la magnificencia de ambos contrastaba con la simplicidad y el carácter improvisado de los restantes²⁹⁴. En estos casos se había procurado incorporar candelabros íntegramente tallados y dorados cuyo esplendor visual contrastaba, no poco, con los férreos presentes en los restantes. Por último, en las propuestas más vanguardistas se otorgaba una mayor altitud a las imágenes mediante la adición de peanas esbeltas; esto suponía un nuevo contraste que añadir al inevitable paragón con los anteriores.



Fig. 72- Trono Negación. Anónimo, 1899. Cofradía de la Sangre, Murcia.

*¡de juro que, de contarse,
pasaban de las milenta!*

...”.

²⁹⁴ Ambos casos son tratados en un capítulo correspondiente atendiendo allí a sus particularidades.

Existían, pues, razones estéticas de peso para adaptar los restantes pasos a un idéntico planteamiento formal en el que imperaran los caracteres más actuales; aquellos que conformaban una realidad plástica renovada y resplandeciente. Este deseo comenzó a hacerse realidad durante los últimos años del siglo XIX.

Otras razones de no menos importancia subsistían bajo el programa renovador de los “tronos”: el modelo tradicional de la procesión de Miércoles Santo se contraponía ahora a la nueva procesión que, desde 1897, sacaba la Cofradía del Cristo del Perdón. Ésta ofrecía un tipo de cortejo similar al de aquella con idénticas necesidades lumínicas. Además, el cortejo novel surgía de una escisión en la directiva de la Sangre procurando unas innovaciones formales que, en no pocos casos, ya habían propuesto infructuosamente en aquella. Esta controversia debió animar a los cofrades carmelitanos a incentivar la renovación de sus pasos apostando por continuar en la línea evolutiva en la que se insertaba desde las décadas anteriores.

Como señalan las fuentes, el ímpetu formal que guía las reformas trata de ofrecer “*alguna más elevación y esbeltez*” en las “*andas*” preexistentes. De modo que, muchas de las alteraciones consistieron en la adaptación de los elementos preexistentes sobre unas realzadas peanas. Se trata, por tanto, del último escalón constitutivo del “*trono*” tipo donde la existencia de efectos anteriores facilitaba la consecución de un objetivo último donde, en buena medida, la consecución de superficies decoradas con piezas talladas y doradas ocupará todos los desvelos. Sobre estas estructuras se insertarán candelabros e imágenes que adquieren un volumen destacable. Así, se adaptan las modestas peanas de varas para acoger, además, el cuerpo superior que da entidad física al conjunto procurando realzarlo según el modelo configurado previamente para la Virgen de las Angustias.

Dato significativo en este proceso es la participación de una serie de nuevos tallistas cuya generación reemplaza a la de Antonio López Chacón. De este modo, José Fernández Martínez, Tomás Leante, Manuel Pérez, José Huertas, Anastasio Martínez o Juan Antonio Blesa son nombres que ilustran la consolidación de la tipología que alcanza el grado de escuela; no ha de verse en ello una formación específica de taller, como pudiera suceder antaño con los imagineros, sino la simple aceptación y reproducción de modelos determinados anteriormente. Tal número de tallistas hace pensar en el desarrollo de este artesanado en Murcia. De hecho, tal pujanza radica en una singular demanda que surte de elementos de talla dorada tanto a particulares como a instituciones religiosas; existe en esta correspondencia una evidente

simbiosis entre el gusto privado, destinado al exorno de mansiones, y el que corresponde a la actividad pública de las cofradías o al ajuar de las iglesias²⁹⁵.

Pero la diversidad de tallistas también permitió renovar la plástica del “trono” más allá de la dominante recreación del imperante lenguaje historicista de raigambre barroca; así, José Huertas diseñó piezas del “estilo egipcio” cuya novedad cabe relacionar con la singular presencia del escultor valenciano Juan Dorado Brisa en la ciudad. Aunque esta última variante presenta un inequívoco desarrollo dentro del nuevo cortejo del Resucitado, a partir de 1911, su impronta también caló en el nuevo conjunto de “tronos” pertenecientes a la Preciosísima Sangre.

Poco se sabe de los referidos ejemplares, ya mencionados, que se destinaron en 1899 a Negación e Hijas de Jerusalén. Las referencias no permiten, por ahora, aclarar la pervivencia de los cuajados grupos de candelabros anteriores en los nuevos trabajos. Sin embargo, está contrastado que se trató en lo sustancial de obras diferentes a las de décadas anteriores.

En el primero de los casos, la Negación, los candelabros rompen con la rigidez previa evidenciando la condición piramidal de su diseño. Igualmente, florece la talla en aquellas superficies que antes quedaban dominadas por los trabajos de forja; ello anula el aspecto de las volutas metálicas que anteriormente cerraban las bases del paso constituyendo auténticos cercados de malla metálica. La proporción de los conjuntos de “bombas” es semejante pese a la introducción de otros nuevos en lugares donde anteriormente no figuraban. En lo que respecta a los candelabros angulares, los de mayor tamaño, insisten en este aumento cuantitativo de piezas de cristal con la evidente intención de aumentar el efectismo lumínico del conjunto²⁹⁶.

Algo similar ocurre con el “trono” de las Hijas de Jerusalén cuyos candelabros vienen a sustituir a los anteriores conjuntos metálicos de “bombas”, lo que conlleva la paulatina desaparición de las cubiertas de flor “contrahecha”. En lo que respecta a su talla, reproduce con un volumen más amplio, el aspecto de los de la Negación; como en aquel caso se trata de hojas talladas que articulan decorativamente los brazos de los propios candelabros.

²⁹⁵ Circunstancia manifiesta en 1900 cuando el referido Fernández Martínez ultima “un magnífico templete de altar con tabernáculo” para la iglesia de Javalí Viejo. Véase *Diario de Murcia*, sábado 14 de abril de 1900.

²⁹⁶ Sobre la datación de estas *andas* para La Negación es interesante ver *Diario de Murcia*, martes 28 de marzo de 1899.

En el mismo 1899 Manuel Pérez entrega “una magnífica tarima coronada por una escocia ricamente tallada, guarnecida de grandes candelabros y profusa iluminación de bombas” para el paso de Jesús ante Caifás de la procesión del Perdón²⁹⁷. Sobre la “tarima” se disponen en cada uno de sus cuatro frentes otras tantas superficies cóncavas que se ciñen en su extremo inferior al borde de la “peana de varas”; es decir, siguiendo el modelo ejecutado para Nuestra Señora de las Angustias. En este caso, la decoración de los paños muestra evidentes concomitancias con el estilo que López Chacón utilizó en las obras de la Cofradía del Nazareno, lo que ilustra la faceta revisionista aplicada en la constitución de los modelos adaptados a la procesión nocturna.



Fig. 73- Trono Jesús ante Caifás. Talla: Jesús Coll y Manuel Pérez; Dorado: José María López. 1899. Cofradía del Perdón (Fot. Archivo cofradía).

Cada uno de los frentes presenta cartelas donde se concentra el trabajo decorativo con motivos de filiación neo-barroca. En las esquinas se plantea rotundamente la presencia de cantoneras ricamente trabajadas reproduciendo el tipo usado en La Oración en el Huerto. Por tanto, se concreta la adaptación del modelo matinal para su reconversión a la práctica procesional nocturna mediante la simple incorporación de los candelabros; los cuales, como sucede en los ejemplares de la Sangre, ocupan todo el perímetro cerrando la visión del conjunto escultórico. Este carácter cerrado sintoniza con la propia concepción del grupo cuyas imágenes dan la espalda a los espectadores según el modo escenográfico característico en la época²⁹⁸.

Como sucedió en los modelos para la mañana de Viernes Santo, persiste la visión áurea propia de los salones burgueses; así, la sombra del Salón de Baile del Real Casino se proyecta sobre toda la tipología ya en el umbral del nuevo siglo. Constituye, en suma, la aceptación de un formulismo sintetizado en el barroquismo historicista como seña de identidad localista. Esto se hace patente en las propias alusiones coetáneas al “trono”: “*Toda esta obra afecta al gusto decorativo Luis XV; se ha labrado por el hábil carpintero D. Jesús Coll, y tallado por D. Manuel Pérez, dorándose á corla en el taller de D. José María López*”²⁹⁹.

²⁹⁷ *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

²⁹⁸ Circunstancia que se repite en los conjuntos coetáneos ejecutados en lugares como Sevilla y que evoca la utilización de recursos teatrales bien precisos; en efecto, este modo de ocultar el tema a ojos de los espectadores reproduce una pervivencia escénica de los autos sacramentales e, incluso, del teatro de la modernidad. Tal gestualidad es la que pervive en el Misterio de Elche redundando en la propia condición “misteriosa” de la representación sagrada y permite ocultar al espectador la utilización de tramoyas y engaños, artificios, propios de estas dramatizaciones. Véase CASTAÑO GARCÍA, J., “Guía de la representación” en *La Festa ó Misteri d’Elx*, Alicante, Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1989, págs. 45 y 46.

²⁹⁹ Cita completa en *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

Pese a este carácter conclusivo del modelo correspondiente al “trono” aún persisten las elaboraciones caracterizadas por una menor elevación estructural. Este hecho, quizá coyuntural, evidencia el eclecticismo que gravita en el sesgo ideológico de instituciones apegadas a la ideología liberal. Así, la visión que tan sólo dos años antes se había concretado para el paso del Calvario, Cristo del Perdón, evidenciaba la ausencia de un discurso único alrededor de su construcción; el arquitecto José Antonio Rodríguez prefirió en aquel caso un formulismo acorde a volúmenes modestos, aspecto que se reprodujo en casi todos los “tronos” de la nueva procesión.

Esta circunstancia deriva de su propia funcionalidad dado que tales piezas habían de transitar bajo las angosturas de la desaparecida puerta del templo de San Antolín. La pretensión de un “trono” mayor, como es el caso del de Jesús ante Caifás, obligó a sacar el paso desde una estancia aneja y, en consecuencia, al margen del resto de la procesión³⁰⁰. Indudablemente, esta propuesta buscaba una



Fig. 74- Trono del Cristo del Perdón. Diseño: José Antonio Rodríguez; Candelabros: José Huertas, 1899. Cofradía del Cristo del Perdón (Fot. Archivo cofradía).

mayor monumentalidad escénica pretendiendo superar los discretos ejemplares realizados para el resto de conjuntos: tanto el Prendimiento como el posterior del Encuentro en la Calle de la Amargura. En consecuencia, el resultado afectaba al “corpus” del cortejo donde se alternaban, en una muestra de sincretismo ecléctico, pasos de dimensiones alternas; tal peculiaridad, obligada por las dimensiones del pórtico, impedía la competencia con la Preciosísima Sangre que, además, se lanzó a la construcción de “tronos” de mayor envergadura.

Aún en este último cortejo las pretensiones no podrán hacerse efectivas siempre; así, también la Sangre mostrará un criterio no uniformado en relación con su conjunto de “tronos”. De este modo, los correspondientes al Lavatorio y al Pretorio continuaron respondiendo a una variante empobrecida donde a sus limitaciones estructurales hubo de sumarse cierta desornamentación. Incluso en 1910, cuando “los señores Huertas y Gálvez” ejecutaron el “trono” para el nuevo paso de la Magdalena en casa de Simón el Leproso, se prescindió de ubicarlo sobre un suntuoso trabajo favoreciendo la utilización de una discreta “tarima”³⁰¹.

Por ello, puede precisarse que las piezas austeras, al modo de las de décadas anteriores, figuraron en las procesiones hasta bien entrado el siglo XX; proceso de pervivencias de antiguas

³⁰⁰ Asunto que queda perfectamente ilustrado en una fotografía de la salida de esta procesión desde la plaza de San Antolín y donde se aprecia, por un lado, la existencia de un carro para sacar los pasos de menor volumen y, por otro, la presencia del conjunto de Caifás esperando en un lateral, dejando espacio para que transite la cabeza del cortejo. Esta imagen pertenece a la *Sección fotográfica*, sin catalogar, correspondiente al ARCHIVO DE LA COFRADÍA DEL CRISTO DEL PERDÓN (A.C.C.P.). Publicada en *Magenta*, nº24, Murcia, Cofradía del Perdón, 2009, pág. 76.

³⁰¹ En la que figuró hasta el año 1936. Véase el respecto, *Diario “El Liberal”*, miércoles 23 de marzo de 1910.

tipologías que acaece igualmente en otros ámbitos. Así, los seculares sonidos de los “*cuartetinos instrumentales*” convivieron durante décadas con la irrupción de las bandas de música completas y su renovado repertorio de marchas específicas para la Semana Santa. Se trata, por ello, de una cuestión que excedió aspectos meramente pecuniarios o logísticos tratándose, más bien, de una ambivalencia decimonónica caracterizada por usos dispares.

Ya en 1914 otra obra vuelve a reunir las condiciones expresadas al respecto del “*trono*” de Jesús ante Caifás. Se trata de una pieza destinada al paso de la Samaritana donde se conjuga el gusto barroquizante pero prescindiendo, en este caso, de los modelos de López Chacón. Así, un anónimo tallista recurrió a cubrir los amplios y curvados paños, tanto laterales como frontales, a partir de motivos en forma de ces alternadas formando la decoración; además, estos elementos, de gran volumen, incorporaban una suerte de rocalla con la que remataba la decoración de los cuatro frentes del conjunto. En este caso, el contundente trabajo parece reivindicar el proceder de Martínez Cantabella en el “*trono*” de 1895 para los Servitas; naturalmente, adaptado a una superficie mayor precisada por el conjunto, pero donde se reproducen pormenores de aquel como las cantoneras de las esquinas a modo de embellecedores para las rotundas superficies ornamentales.

La solución de constituir estos paños en base a cuatro superficies cóncavas evoca las concomitancias con los trabajos de talla para marcos pictóricos³⁰²; en realidad, dicho paralelismo con el ámbito mobiliario no es casual y cuenta con precedentes en épocas pasadas³⁰³. Sin embargo, el realce monumental de este “*trono*” de la Samaritana lleva a considerar este tipo como auténticas arquitecturas efímeras con un pretendido gusto por los efectos grandilocuentes; en suma, se continúa proyectando un apego a lo suntuoso por parte de los mecenas. Quizá en la disparidad de sus fortunas radique la diversidad de unas piezas con otras presumiblemente financiadas de modo más modesto.

Como en otros precedentes, los candelabros reviven el protagonismo desmedido del fin de siglo ocupando buena parte de la superficie del “*trono*”; su reiterada contundencia, que reproducen la disposición en forma de U de Cantabella, es una constante en este prototipo. Varias décadas después, la conclusión al respecto del tema de la luz es semejante a la de sus precedentes; iluminación concebida de forma magnificente como adorno y no tanto con la utilitaria intención de favorecer la percepción de las imágenes. En este caso de la Samaritana, tal exceso venía siendo una constante en los anteriores “*tronos*” donde ya se expresó un carácter

³⁰² Circunstancia puesta de relieve por LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 75.

³⁰³ Como los recogidos en relación con las “*andas*” y el mobiliario litúrgico italiano. Véase al respecto COLLE, E., *Il mobile in Italia...* (obr.cit.), págs. 256-307.

análogo; vuelve a incidirse, pues, en las consideraciones ya señaladas por los eruditos: “entre flores y bombas más de ciento para alumbrado...”³⁰⁴.

Durante las primeras décadas del siglo continuaron produciéndose puntuales mejoras dentro del ornato de los “tronos” así como en lo referido a su iluminación. En este último aspecto conviene reseñar el estreno en 1899 de “un rico juego de candelabros y bombas” para el Cristo del Perdón bajo dirección de José Huertas; aspecto novedoso de estos conjuntos son las tulipas esféricas cuyo uso aparece íntimamente ligado, desde entonces, a la puesta en escena de este conjunto³⁰⁵.

En 1902 el paso del Prendimiento de la misma cofradía estrenó decoración en sus “andas” en las que, como refieren las crónicas, se inscribieron “... el borde de la tarima, [con el] escrito como adorno el pasaje del Evangelio de San Mateo: *Tanquam ad latronem existiis...*”³⁰⁶. Esta fórmula, dentro de una notoria economía de medios, permitía recoger un elemento decorativo de base evangélica ceñido a una superficie lisa; la propuesta fue acogida dentro de esta procesión como una seña de identidad hasta el punto de reproducirse en los ejemplares surgidos tras la Guerra Civil³⁰⁷. Se trata, en suma, de pequeñas aportaciones propias de un periodo de decaimiento social en Murcia en el que la burguesía comenzó a abandonar el patrocinio de nuevas piezas artísticas o el enriquecimiento de las anteriores.

Así, las “andas” del Encuentro en la Calle de la Amargura, que tras su estreno fue preciso remozar en 1930 con la inclusión de “nuevas bandas y candelabros”, suponía un modelo notoriamente pobre³⁰⁸. En cierto modo algo semejante ya había ocurrido antes con la austera propuesta del dúo Cantos y Garrigós para el polémico Nazareno de la Humillación de 1927; la extrema sencillez de su “tarima” contribuyó a la fría acogida del conjunto que, a la postre, acabó eliminándose³⁰⁹. En esta época, tras una década de renovaciones constantes, se constata la contracción de los recursos indispensables para la mejora del patrimonio cofrade; ello confiere la

³⁰⁴ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 259.

³⁰⁵ *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1899.

³⁰⁶ *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

³⁰⁷ Ligándose en estos últimos casos a la faceta artística de Antonio Carrión Valverde quien, en su labor de tallista de “tronos”, supo servirse de los modelos pertenecientes a las labores anteriores a la contienda civil. Ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional...” (obr.cit.), pág. 49.

³⁰⁸ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 12 de abril de 1930.

³⁰⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 9 de abril de 1927.

rigidez del método utilizado por las cofradías que quedaba sujeto, prioritariamente, al mecenazgo de unos pocos particulares. En definitiva, se trataba de un modelo elitista sujeto a las vicisitudes económicas así como al inconstante interés de aristócratas y burgueses para ganar notoriedad pública.

Los “tronos” reflejan elocuentemente las estrecheces que sufrieron las cofradías murcianas durante la entrada del siglo XX que implicó la paralización de los encargos. Esta circunstancia se revela más específica aún si se compara con la pujanza paralela de las procesiones cartageneras y, aún, de las sevillanas; una y otra tienen ahora una particular efervescencia que lleva a la ejecución de magníficas piezas en las que impera un lenguaje de pretendido barroquismo. Buena muestra de ello son los “tronos” del granadino Luis de Vicente para la Cofradía del Prendimiento de Cartagena; en el esplendor de su recargada talla a base de follajes vegetales o sus delicadas labores de dorado bruñido, se destaca la aparición de vistosos ángeles tallados y



Fig. 75- *Machina. Piedad*. Escuela de Bernini, s. XVIII. San Marcelo “Al Corso”, Roma (Sevilla, Col. G. Lanzafame).

policromados que aportan unos valores estilísticos distintos a los constatados en Murcia; en definitiva, se trata de la irrupción de un modelo ornamental que alcanza a la propia ciudad portuaria, a Sevilla o a Málaga pero que no recalca en la capital del Segura.

Subyace en esta cuestión la paralización del engranaje interno de las cofradías que se ven impedidas a la hora de pujar con otras ciudades emblemáticas; de ahí que deba darse por finiquitado en este punto la evolución formal del “trono” que, hasta entonces, se había encontrado sujeto a alteraciones constantes. No en vano, las labores estrenadas en Cartagena suponen la culminación lógica de un modelo en el que, como anticipaba el “trono” de la Samaritana en 1914, se atisbaba semejante intención decorativa; en efecto, aquellos motivos volumétricos que abarcaban todo el perímetro de los pasos constituyendo auténticos campos para el ornato. Sin embargo, aquel espíritu “barroquizante”, en cierto modo generalizado en buena parte del país, se trunca en Murcia; aquí queda un arquetipo, fundamentado en las labores de las décadas anteriores, como vestigio de un periodo de perdido esplendor.

Por ello, conviene valorar nuevamente sus pormenores estéticos, insuflados por la decoración largamente referida del Salón de Baile del Real Casino, donde el arquitecto José Ramón Berenguer acertó a exaltar un lenguaje asociado a la mentalidad y a la Historia de la ciudad.

Las propias piezas adquiridas por la Cofradía del Cristo del Perdón dibujan una traza descendente durante las primeras décadas del XX donde aquel modelo arquetípico va desdibujándose paralelamente a la pérdida de entidad de las camarerías. Así, las cuestiones estudiadas en sus propios “tronos” constituirán las señas de identidad que afectarán en lo sucesivo a estas estructuras ideadas para procesión nocturna; una variante diluida en el persistente debate al respecto de la visualidad de las imágenes, la utilización vacilantes de diversos elementos lumínicos y la endémica carestía de las finanzas cofrades.

Para cuando en los años de la II República el cineasta José Val de Omar retrate la espléndida escenografía llameante de los “tronos” de la Preciosísima Sangre, todo aquello no constituía sino una evocación de antaño; un residuo fosilizado sacado de su contexto. En definitiva, una evocación poética y sublime de un periodo en el que la estética fue capaz de imprimir un modelo de procesión acorde a la nueva mentalidad burguesa. Todo aquello no era en la década de los treinta sino un reflejo pálido, decadente, de una evolución formal que, quizá, quedó incompleta. La propia indefinición de los “tronos” de la posguerra no hará sino resaltar la falta de asimilación del modelo romántico; buena parte de las piezas de este periodo de restauración material no llevarán, por tanto, sino a una caricaturización de los espléndidos precedentes de las décadas anteriores.

El “trono” nocturno para imágenes exentas

Al contrario de los casos anteriores, el “trono” destinado a imágenes exentas, estuvieran o no planteadas para procesiones nocturnas, si contaba en Murcia con precedentes precisos. El origen de esta configuración bien puede rastrearse entre los repertorios de peanas y demás suplementos correspondientes a los retablos de los templos; no en balde, el propio vocablo contaba, desde comienzos del XVIII, con un sentido análogo al de suplemento o, más bien, sustento relevante de lo sagrado. Se trataba, en definitiva, de elementos cuya utilidad excedía la ostentación de imágenes o reliquias pretendiendo, por el contrario, una dimensión notoria; costosos trabajos destinados a prefigurar la excelsitud sacra y trascendente.

Tal es el caso del “trono” ejecutado por Nicolás Salzillo para la efigie titular de la iglesia de Santa Eulalia³¹⁰ que ilustra tanto la cuestión terminológica como la de su procedencia. En efecto, esta tipología encuentra sus referentes formales dentro del ámbito italiano llegando, en

³¹⁰ DE LA PEÑA VELASCO, C., *El retablo barroco en...* (obr.cit.), pág. 208: “... pago de dos mil quinientos sesenta y seis reales de vellón a Nicolás Salzillo por la escultura de la santa de cuerpo entero y un trono con cuatro cabezas de serafines dorada y de colores al uso italiano...”

consecuencia, a partir de las trazas de maestros concedores de aquellas prácticas. Frente a la tópica delimitación dentro del área napolitana, facilitada por la procedencia familiar de los Salzillo, la cuestión debe abarcar un ámbito más amplio: proyectándose, incluso, hasta Roma donde florecieron buena parte de las propuestas artísticas usadas en la Murcia del Siglo de Oro.

En este caso, la emulación de las “*machinas*” y “*fercolos*” resulta evidente para la constitución de fórmulas compositivas análogas empleadas, entre otras, para la construcción de las peanas retablísticas. Uno de los planteamientos más repetidos lo constituye el empleo de volutas invertidas que dejan amplios espacios para el desarrollo ornamental; por ejemplo, a base de curvadas y sugerentes formas cóncavas. Dicha constitución es patente en el repertorio artístico de la parroquial de San Miguel donde se confirma la participación de otros agentes, la saga de los Ganga, cuya acción es indispensable para la configuración de las “*andas*”³¹¹. No debe excluirse la interrelación del taller de Salzillo pues, como en otros casos, las trazas del maestro sirvieron para definir el diseño ornamental de otros oficios³¹².

El más notorio de estos pedestales ha de buscarse, sin embargo, dentro del recinto hospitalario de Santa María de Gracia y Buen Suceso pues la imagen del Arcángel San Rafael contó con uno de ellos. Como los anteriores, estas piezas remiten a influencias romanas como centro gravitatorio de las artes durante la Contrarreforma; tanto la fachada del Gesú (Vignola), como otras labores berninescas, ofrecen coherentes estímulos para la elaboración de prototipos artísticos; se trata, en suma, de referentes para constituir todo tipo de repertorios ornamentales. El majestuoso Baldaquino aportó a las volutas una dimensión universal convirtiéndolas en piezas indispensables para la maduración de un abanico infinito de obras.

Esta huella ilumina las fórmulas y elementos usados en los retablos de San Miguel donde la experimentación presta una particular impronta al templo. Las labores aquí definidas por los Ganga revelan el uso de los propios aletones romanos como remate de algunos de sus retablos; tal es el caso de los destinados a las efigies de San Nicolás, lado de la Epístola, y de Nuestra Señora de Dolores y Santo Pasos en el extremo contrario. Ambos reproducen idéntico modelo interpretando la voluta como elemento jerárquico que configura peanas y áticos con similar acierto. Estas últimas reproducen la singular propuesta berninesca encaramando su estructura en el remate del retablo; sin embargo, parece obvio en tales casos que se constituyen como “*trono*” de la Gloria divina, como revela la singular superposición de ráfagas y otros atributos.

³¹¹ DE LA PEÑA VELASCO, C., “Salzillo y... (obr.cit.), pág. 330

³¹² Sobre la faceta de Francisco Salzillo como tracista y diseñador para obras de talla, orfebrería y textil véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., “...Todo a moda y primor” en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 303-315.

Interesa ahora su morfología por su potencial empleo en la construcción de peanas y “andas” procesionales; inequívocamente conforman un precedente formal para éstas aportando la interesante configuración de superficies espigadas, de marcada y airosa verticalidad. Conviene señalar esta última particularidad puesto que las volutas ayudan a aligerar los conjuntos al ostentar imágenes, prácticamente, sobre el vacío; efecto gravitatorio usado también por Bernini en la Fuente de los Cuatro Ríos donde se experimenta con la ilusoria suspensión de la materia en el aire. Además, las propias volutas adquieren un papel decorativo en su extremo inferior, pues al descansar sobre la base despliegan volúmenes curvos de gran valor volumétrico. Incluso, bajo el propio pedestal se insertan potentes balaustres que ofrecen estabilidad al conjunto y permiten una nueva incursión del ornamento; facilitando romper su pesadez a través de la incorporación de guirnaldas florales, vegetales o, como en la de San Rafael, una fuente de la que mana una cascada.

De finales del XVIII parece la inclusión de dichos elementos suspendidos de las peanas subyaciendo un pintoresquismo entre el gusto rococó y lo incipientemente clasicista; su inclusión aquí se debe a la necesaria contraposición de un espacio excesivamente diáfano evitando así una desmesurada vertical aérea. Tal reproducción de lo vegetal debe tomarse como una revitalización del gusto clásico, versionando ahora mediante estos elementos los antiguos grutescos renacentistas.

Dentro de este espíritu, la peana procesional de la imagen del Nazareno venerada en la Santa Iglesia Catedral supone uno de los primeros modelos en los que el clasicismo imprime sus valores a la pieza procesional. Su datación es paralela al periodo de esplendor de su devoción y culto, precisamente en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. No en vano, la imagen contó con cierta preferencia en las históricas rogativas

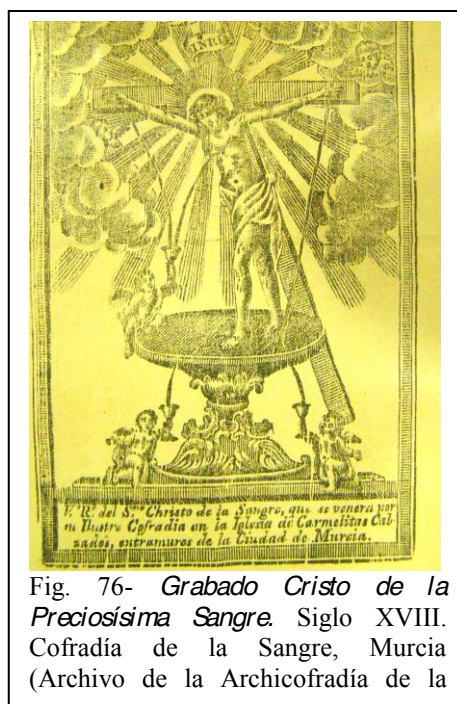


Fig. 76- Grabado Cristo de la Preciosísima Sangre. Siglo XVIII. Cofradía de la Sangre, Murcia (Archivo de la Archicofradía de la

organizadas, en unión de Nuestra Señora de la Fuensanta, durante la ocupación francesa³¹³. Sin embargo, las guirnaldas no son el único elemento constitutivo de estas piezas puesto que aparecen mallas ornamentales que cubren progresivamente los paños entre las volutas. Se trata

³¹³ CANDEL CRESPO, F., *Deanes de la Catedral de Murcia (Siglos XIII al XX)*, Murcia, Edición del autor, 2005, pág. 134: “...por haber impedido el Dios de las Misericordias la segunda invasión de los enemigos que huyeron cobardemente” se organizó el 7 de septiembre de 1810 una procesión de acción de gracias “con las imágenes de Ntro. Pedro Jesús y la Virgen de la Fuensanta”.

de pequeños frontales calados que se añaden para contrarrestar el sentido decorativo de las guirnaldas ofreciendo un aspecto suntuoso aunque un tanto pesado.

Volviendo la mirada a las labores italianas del Barroco conviene tratar otros elementos que inspiraron la constitución de las piezas locales; así, la “*machina*” romana de la Piedad de la Iglesia de San Marcelo (tradicionalmente asignada a Bernini)³¹⁴ evoca el espíritu de los trabajos presentes en el Levante. De hecho, se insiste en algunos aspectos a los que conviene referirse; primeramente, la presencia de volutas esquineras constituyendo cantoneras. Éstas sostienen la peana sobre la que figura la imagen, disociándola de cualquier contacto con el suelo, representación simbólica de lo profano.

La disposición de candelabros es igualmente sugerente no tanto por las piezas coetáneas sino por las que habrán de constituirse a finales del XIX. En su configuración estructural se perfila diáfananamente el carácter piramidal del tipo que se comparte con otros ejemplares de la misma época barroca: el de la Virgen de los Dolores de los Servitas, de Santa María in Vía, por ejemplo³¹⁵. En estos casos la dimensión “*numinosa*” de ángeles y “*puttis*”, portando atributos de la Pasión o adorando la Cruz, señalan el mensaje glorificador de las “*machinas*” procesionales.

A buen seguro, las procesiones de la Semana Santa de Murcia en el XVIII no contaron con un gran desarrollo de modelos similares; se cuenta con la oportuna referencia de la realización de las “*andas*” para la Dolorosa de la Cofradía de Jesús Nazareno por parte de José Ganga³¹⁶ o la cita, menos conocida, de otro ejemplar “*del tiempo de Salzillo*” para la imagen de Santa Lucía³¹⁷.

Además, otras obras quedaron al margen de la impronta salzillesca; tal es el caso de la reforma ejecutada por Pedro Federico Pérez sobre el paso de la Preciosísima Sangre en 1753. Es en este caso donde parece evidenciarse mayores analogías respecto a lo romano como evoca una reproducción conservada aún por la Archicofradía³¹⁸. El carácter alegórico-simbólico del mismo, así como la predisposición iconográfica a incluir ángeles en su figuración, enlazan con los pormenores vistos en Roma. Pese a la insistencia de las fuentes decimonónicas al respecto de la ubicación esquinada de éstos alrededor del Cristo de la Sangre³¹⁹ el modelo de la estampa sugiere un planteamiento dispar.

³¹⁴ LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa*, Córdoba, Almuzara, 2005, pág. 313.

³¹⁵ Ibidem, pág. 314.

³¹⁶ DE LA PEÑA VELASCO, C., *Salzillo y la...* (obr.cit.), pág. 330.

³¹⁷ Presumiblemente conservado en la parroquia de San Bartolomé hasta las primeras décadas del siglo XX. Véase *Diario de Murcia*, jueves 28 de marzo de 1891.

³¹⁸ A.A.S., *Estampa del paso de la Preciosísima Sangre*, sin inventariar.

³¹⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 141: “...De la llaga del costado sale un verdadero raudal, que un ángel niño recoge en un cáliz; y cuatro ángeles más, en los extremos de la peana, reciben cuatro surtidores de roja sangre que, saliendo de las heridas de las manos, van á caer á otros cálices...”.

En efecto, esta versión plantea una inequívoca visión frontal del conjunto en el que, hasta cierto punto, se abandona su lectura perimetral, de modo que los surtidores de sangre se recogen, distribuyen, en tres alturas distintas de su frente³²⁰. Dicha estratificación es clásica en la conformación de los conjuntos escultóricos berninescos citados antes atendiendo a una doble función: utilitaria por cuanto sustentan la iluminación de los candelabros y simbólica pues adoran los dolores de María y la Cruz.

En el caso del paso de la Sangre el elemento vertebrador es el Lagar, una peana en forma de cáliz. Su segmentación, a base de dos elementos tronco-piramidales adicionados en su extremo más delgado, ofrece notorias similitudes con piezas análogas conservadas en el ámbito geográfico del campo cordobés y malagueño. Esta disposición facilita la puesta en escena frontal de las imágenes dentro de un mismo eje que las hace visibles de frente. Bajo esta perspectiva uno de los ángeles se sitúa bajo el costado de Cristo, dos se apoyan en los bordes del Lagar quedando otros dos en el nivel inferior recogiendo la sangre de sendos surtidores que la vierten desde la peana. Esta visión posibilita, además, una lectura alegórica reproduciendo de forma figurada el escudo de las Cinco Llagas, constituido en emblema de la institución penitencial desde, al menos, su refundación en la tercera década del siglo XVII.

Las semejanzas dispositivas con las composiciones de las “*machinas*” romanas resultan evidentes corroborando que, ya en el siglo XVIII, eran conocidas en el sur peninsular. Esta vista de la imagen como frontis escénico tampoco debe extrañar, primeramente, ante la necesidad de preservar su sentido iconográfico dentro de un camarín; segundo, porque dicha posición rememoraba los ejemplares escultóricos empleados por Bernini quien



Fig. 77- *Peana de Carrete*. Iglesia de Santa María de Jesús, siglo XVIII. Cofradía del Socorro, Antequera.

prefirió disposiciones frontales rompiendo con la usanza de las perspectivas variadas ofrecidas anteriormente por los manieristas³²¹.

De todos modos, el recurso más expresivo correspondiente a las construcciones barrocas es su marcada verticalidad tendente a la creación de ejes verticales; circunstancia consustancial a la representación exaltada o glorificadora de la religión. Si se retoma el caso del citado San Rafael del Hospital, su peana aporta alrededor de un tercio de la estatura total del conjunto. Estas

³²⁰ Ubicación por niveles que se repite en otros ejemplares barrocos hispánicos como el correspondiente a las “*andas*” procesionales talladas por Gabriel Gutiérrez de la Vega para la imagen de Nuestra Señora de Todos los Santos de Sevilla. Véase GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Gabriel Gutiérrez de la Vega. Un artista sevillano del siglo XVIII entre la leyenda y la realidad” en *Tabor y Calvario*, nº13, Sevilla, Edición de Rubio Puga, 1990, págs. 6-8.

³²¹ Véase al respecto de esta lectura frontal de los grupos escultóricos sacros de Bernini el estudio de WITTKOWER, R. recogido en: *Arte y Arquitectura en Italia. 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 152-155.

dimensiones son óptimas como punto de partida para el “trono” decimonónico que ve en dicho acento vertical la posibilidad de desarrollar un gran efectismo escénico. De este modo, no es extraño que se recurra a esta fórmula al realizar en 1876 el ejemplar destinado a la Verónica de la procesión de Viernes Santo³²². Se trata del mismo estereotipo de la centuria anterior adherido ahora a un lenguaje decorativo renovado según la visión historicista de la época.

Con estos antecedentes corresponde señalar como, al igual que acaeció en Málaga con el denominado “trono de carrete”³²³, se utilizó también en Murcia un motivo del ámbito del retablo para desarrollar las “andas” de las procesiones. Fuentes y Ponte aportó algunas pistas sobre tal cuestión al identificar cierto número de “andas-peanas” en las iglesias de la capital; se trata, en suma, de la confirmación de la perseverancia de un modelo pretérito conservado en el ámbito de los amplios camarines de las iglesias.

De este modo, cuando en 1897 volvió a salir en procesión la Soledad de San Antolín en el cortejo del Cristo del Perdón utilizó uno de estos ejemplares de “trono”³²⁴. No se trató del único caso; las fuentes son prolijas a este respecto reseñando piezas conservadas en templos como la ermita de San José³²⁵, el Ángel de la Guarda de San Nicolás, la Virgen del Rosario de Santa Catalina o la ya aludida Santa Lucía de San Bartolomé. Por tanto, resulta evidente que las fórmulas barrocas perduraron aportando continuidad a la tipología del “trono” que, de este modo, parte de unas premisas estéticas bien definidas.

Antes de concluir conviene referir la cuestión principal de la luminiscencia. Con la finalidad de no repetir el discurso simbólico ya recogido atrás, hay que ceñirse aquí a su vinculación constitutiva con el “trono”: es decir, aquellos vínculos que



Fig. 78- *Candelore*. Fiestas de Santa Águeda, Catania.

³²² Sobre la realización del “trono” de la imagen de la Verónica véase *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876: “...el Sr. Conde de Roche ha ayudado también con el estreno del trono, al estilo de Luis XV, que llevaba ayer la Verónica...”.

³²³ MORANTE HERNÁNDEZ, A., “El devenir histórico-artístico del trono procesional en Málaga” en *Málaga penitente*, vol. II, Sevilla, Geve, 1998, págs. 5 y 6.

³²⁴ La relación apuntada por FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), resulta ciertamente prolija en cualquiera de sus capítulos. Mientras el citado “trono” de la Soledad de San Antolín figura en el volumen II, pág. 7; en relación a la iglesia relaciona hasta tres de estas particulares peanas destinadas a sacar en procesión las efigies del Nazareno del “Paso de la Plaza de Aljezares”, Santa María Magdalena de Pazzis y Santa Teresa de Jesús, lo que ofrece una idea de la cantidad de piezas antiguas que habían sido conservadas dentro de sus edículos. Al respecto de estas últimas véase el volumen III, págs. 12, 14 y 32.

³²⁵ Pieza perteneciente a San José y restaurada a mediados de la centuria por Pedro Martínez Sureda, presidente entonces de la Cofradía de carpinteros de la capital. Véase *Diario de Murcia*, miércoles 19 de marzo de 1884.

mantiene con la verticalidad y con la constitución piramidal de los conjuntos (donde la imagen actúa como eje o cúspide). La incorporación de grandes candelabros de múltiples brazos resulta una aportación discursiva propia de las décadas finales del XIX. Pese a ello, es preciso acudir a la herencia romana donde las “*machinas*” contaban con este recurso de forma frecuente. Tal uso en la esfera murciana hubo de ser residual dada la particular aceptación del normativismo ilustrado que prohibió las penitencias nocturnas³²⁶.

Sin embargo si debió figurar la cera de modo testimonial para referir la naturaleza sagrada de las imágenes como, de hecho, acontecía en el mismo “*carro*” de la Custodia de la Catedral. Tratar de evocar la naturaleza de los candelabros que se utilizarían en estas “*andas*” tardo-barrocas resulta un ejercicio complejo al carecer de documentos específicos. Pese a ignorarse si, también en este punto, se secundaron las prácticas italianas no es menos cierto que la disposición piramidal de los ejecutados en las últimas décadas del XIX presentan un aspecto semejante.

Tal vez esta circunstancia indique la existencia de un prototipo común pues, incluso su disposición, alude a los ejemplares estudiados en la “*ciudad eterna*”: incluyendo los candelabros menores en los frontales de las “*andas*”. Esta disposición se tomará como propia en el ámbito regional, incluyendo los relevantes arquetipos cartagenos, lo que, desde luego, invita a pensar en la existencia de un núcleo común presumiblemente conceptualizado con las fórmulas italianas en la centuria anterior.

Pese a que el alarde de candelabros en los “*tronos*” decimonónicos sea desmesurado en comparación con los prototipos italianos no cabe ignorar la sintomática predilección por la luz dentro de la esfera festiva mediterránea. En efecto, el apego a lo lumínico aún está vigente en los “*candelore*” de Santa Águeda en Catania³²⁷ que, al igual que los “*tronos*”, comparten una inestable verticalidad. La estricta contemporaneidad de ambas realizaciones, que lleva a compartir una estética idéntica, señala la pervivencia de una fuente común para todas estas estructuras.

En estos instrumentos festivos existe una misma semántica. El carácter de torreta que ofrecen los “*candelore*” cuenta con curiosos paralelismos en las procesiones cartageneras y lorquinas³²⁸;

³²⁶ Al respecto de la misma RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y...* (obr.cit.), pág. 160.

³²⁷ Estas variopintas “*andas*”, portadas de un modo no muy diferente al de los “*costaleros*” sevillanos, vienen a referir un exvoto en forma de candela que los diferentes oficios y barrios de Catania ofrecían a la patrona de la ciudad, Santa Águeda. La dimensión de aquellos cirios, convenientemente engalanados con cintas y otros adornos, dio lugar a auténticas torretas talladas y doradas, ilustradas con escenas pictóricas alusivas, y rematadas con flores y banderas representativas de cada una de estas zonas de la localidad italiana. La apariencia de las mismas, en efecto, no dista demasiado de la de los “*tronos*” del ámbito murciano habiéndose operado en ellos, al igual que aquí, un debate estético que dio pie a la inclusión de la luz eléctrica para su iluminación.

³²⁸ Conviene referir, además, el semejante uso con respecto a las denominadas “*gaiatas*” de la fiesta castellanense de la Magdalena; como en los “*candelore*” sicilianos no se trata de otra cosa sino de una ofrenda luminosa portada también en forma de “*andas*”. Véanse al respecto de este elemento los “*Tipus moderns de gaiates de la Processó de*

en efecto, los llamados “*carros-bocina*” de la Agrupación de San Pedro de la población portuaria presenta un uso similar en el que, incluso, se superponen candelabros eléctricos pese a no iluminar imagen alguna. Algo similar ocurre en Lorca donde, pese a no gozar la luz de un especial predicamento, si se construyó otro carro-torre dotado, al parecer, de “*transparencias pintadas*” iluminadas desde el interior de su estructura neogótica³²⁹. Dichas similitudes reverdecen la pervivencia de aquella naturaleza itálica para las “*andas*” barrocas, sustancia lingüística que sería absorbida por los modelos constituidos en los siglos siguientes.

Existe, por ello, una supervivencia formal, también constatada en el “*trono*”, donde la verticalidad conforma un rasgo concluyente. La presencia de los trabajos de talla dorada supone un signo de identidad que, además, es compartido por los referidos ejemplares de “*andas*” para el ritual festivo. Todo ello evidencia la existencia de nexos estilísticos con lo italiano cuyos usos comparten un sentido análogo: evidenciar, reverenciar, iluminar la trascendencia del objeto sacro que es sacado en procesión durante los días en que acontece el rito.

Pese a la distinta evolución en cada lugar sus respectivas puestas en escena guardan similitudes que obedecen a una sofisticación que, a través del Arte, dota al objeto religioso de una esfera, un aura, pretendidamente sobrenatural. En definitiva, se configuran como una fórmula admitida por la que la cultura tradicional instituye un medio genuino que, sin lugar a dudas, debe catalogarse de mediterráneo.

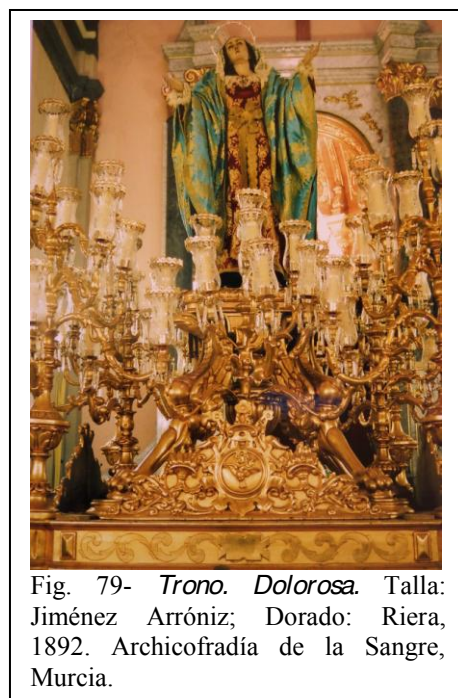


Fig. 79- *Trono. Dolorosa*. Talla: Jiménez Arróniz; Dorado: Riera, 1892. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

En rigor, el primero de los “*tronos*” que, ya en época de la “*Restauración*”, contó con estas características fue el tallado en 1886 por López Chacón para el San Juan de la procesión de

les Gaiates, de Castelló de la Plana” recogidas por AMADES, J., en *Costumari catalá. Carnestoltes II. La Quaresma*, Barcelona, Edicions 62, 2005 (redición), pág. 248.

³²⁹ Al respecto de esta última véase el caso del Paso Blanco donde, hacia 1865, figuraba esta torre-bocina. Véase LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de...* (obr.cit.), pág. 111.

Miércoles Santo. Sus particularidades son conocidas desde la presentación del proyecto hasta su estreno un año más tarde; la idea fue aportada adelantando algunos indicios sobre la conformación de un signo formal y estético inequívocamente renovador. Primeramente, “*El trono será cuadrado de un metro noventa centímetros de base por veinte de altura*”. Además, habría de ser “*dorado con sus tallas y molduras correspondientes*” estando todo ello apreciado en “*mil pesetas*”³³⁰. De forma que, pese a no reflejarse esbozo alguno, se concreta una pieza amoldada íntegramente a nuevo estilo ornamental.

La ausencia de referencias sobre los candelabros probablemente indique una ejecución previa de los mismos³³¹; no cabe duda que la problemática económica siempre condujo a una fragmentación de los proyectos en distintas etapas. Ello evidencia que, si bien la traza fue adjudicada a López Chacón, su labor no conllevaría una ejecución integral sino progresiva³³². Esta circunstancia no resta unidad al conjunto que se exhibe, ya conformado, en la serie fotográfica de fin de siglo³³³. Se proyectan satisfactoriamente en este “*trono*” las fórmulas renovadoras incentivando la pronta ejecución de piezas semejantes como el inmediato de la Dolorosa. Se trata, en suma, de las piezas constitutivas de este arquetipo correspondiendo su iniciativa a la Cofradía de la Sangre cuyo cortejo, paralelamente, se iba viendo adecuado al gusto románticista de las décadas finiseculares.

La fisonomía del “*trono*” de San Juan se ajusta al arquetipo característico: esbelta peana custodiada por candelabros esquinados. Precisamente en este último aspecto es en el que se centra la principal novedad pues evita, a fin de realzar más el trabajo tallado de la peana, la presentación de otros candelabros menores en los frentes. Puede verse en este gesto el carácter experimental de la obra de Chacón que ofrece aquí un primer tanteo para la adecuación de las “*andas*” a la procesión nocturna.

La propuesta de esta obra contrasta con el otro ejemplar presentado por el tallista para la Samaritana, dotado de menores efectismos, apenas decorado y sin la verticalidad ofrecida por un suplemento en altura. Así, se constata como la renovación formal se centra primero en aquellos casos ligados a imágenes exentas, presumiblemente por el menor coste de su factura.

La peana, trazada y trabajada con esmero, brinda sugerentes y sinuosos perfiles cuyo uso evoca labores del “*estilo Luis XV*”. Se incluyen delgados tallos en sus extremos para hacer de su

³³⁰ Se trata de un proyecto presentado por el camarero del paso, el mayordomo Antonio Campillo Selva, que evidencia aquella estrecha relación de la nueva tipología del “*trono*” local con el mecenazgo artístico destinado a las cofradías. Los pormenores de este caso concreto se custodian dentro del A.A.S., *Cuentas del trono de San Juan*, Carpeta 4, correspondiente a los años 1881-1889, nº 11: 1886. Aparece fechado este documento en Murcia a 21 de abril de 1885.

³³¹ Probablemente en el proceso renovador de candelabros cifrado entre 1880 y 1881.

³³² *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886.

³³³ A.A.S., *Sección fotográfica*; (sin catalogar).

superficie un espacio liviano donde la efigie, más que anclarse, parece levitar. Dicha volatilidad prefigura la condición simbólica del “trono” como “*ara celestial*” o “*vehículo sacro*”, ostentando su potencial condición de instrumento trascendente. Las particulares ondulaciones recuerdan también labores de ebanistería elaborando un lenguaje específico al margen de las volutas barrocas. En todo ello se define la mutación de aquellas peanas dieciochescas hacia otras genuinas del gusto ecléctico.

Esta fórmula utiliza el organicismo como medio por el que articular las formas del objeto artístico; origina una seña de identidad donde las tulipas se yerguen con carnosidad vegetal: decorando más que priorizando la iluminación de las imágenes. En lugar de corresponder los candelabros menores con los frontales, como acaecía en otros prototipos, se desplazan hacia los extremos solapándose con los de mayor formato. De este modo, todos se disponen en las aristas secuenciándose en dos niveles que se integran visualmente. Esta novedad, extraña en la variante murciana, contó con un mayor desarrollo en Cartagena donde, de hecho, acabó generalizándose como modelo autóctono³³⁴.

A nivel de conjunto dicha colocación propiciaba la superposición de tres niveles; uno inferior para la peana, en que descansan los candelabros de mayor volumen, otro segundo sobre los brazos de la peana, y uno final generado por la propia peana de la imagen. En adelante este modelo carecería de réplicas trabajándose con otras fórmulas; sin embargo, puede abundarse en esta originalidad del paso de San Juan. La perspectiva utilizada por López Chacón en este caso, o los propios “*tronos de estilo cartagenero*”, mantienen una sutil conexión con las “*machinas*” romanas; sus parámetros fueron versionados en el ámbito local por artífices como Nicolás de Bussy. En efecto, la estratificación de las “*andas*” permite extraer una lectura armónica que subraya la existencia de una lección prototípica de la que se nutre todo el ámbito regional. Así, a los niveles marcados por los candelabros se suma una cúspide rematada por la propia imagen que actúa como eje; se constituye, de este modo, una estructura piramidal que parte, precisamente, de un sustento cuadrado. Este planteamiento impregna al “trono”, también a la imagen, de una presentación armónica, en equilibrio visual que se subraya por la existencia del eje, su centro gravitatorio, en torno al cual se jerarquiza el aparato procesional.

Esta disposición empapa al modelo de la herencia morfológica del Barroco constituyéndose en epígono del particular fundamento romano. Parece innegable que las tallas sacras sobre estas “*andas*” adquirirían un sentido apoteósico y efectista resaltado, efectivamente, su propia consideración de “*tronos*”. Una exaltación del cristianismo apropiada para el ambiente de

³³⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), págs. 77-93.

“*cruzada espiritual*” planteado por la Iglesia frente a la secularización civil y que dotaba a las imágenes de una expresiva carga simbólica no exenta de connotaciones socio-políticas³³⁵.

Estéticamente, esta pieza se realiza mediante la inclusión de tallas de carácter neobarroco y por una superficie íntegramente dorada que incide en la consideración sagrada; naturaleza que se intensifica con el efecto de los candelabros que se alejan de aquellos anteriores de forja. Genuina es, desde luego, la ubicación de éstos favoreciendo una concentración de las “*bombas*” en forma de piña, hecho que remarca el ordenamiento espacial que está sufriendo la tipología.

Otros elementos como la peana determinan la pretendida verticalidad del conjunto donde la altura recupera la idiosincrasia de las “*machinas*” en singular competencia con la arquitectura. Estos rasgos señalan una pauta que, pese a su carácter incipiente, continuó en los años siguientes y que, en lo fundamental, apenas distará de su modelo. No parece casual, por tanto, que se optara por incluir estos “*tronos*” como culmen del cortejo: particular apoteosis que se refuerza el Miércoles Santo con el traslado del Cristo de la Preciosísima Sangre al último lugar del orden procesional.

Incluso, esta huida de la iconografía fuera del discurso cronológico propio de la Ilustración, se acentúa con este último replanteamiento de los pasos que propició la constitución de un modelo extra-temporal; como evidencia su traslación, fechada en 1897, al tiempo de realizarse una última renovación de su “*trono*”³³⁶.

Esta alteración del “*corpus*” procesional, en efecto, es paralela a la construcción de los “*tronos*” y a la configuración del cortejo contemporáneo. El papel de San Juan y la Dolorosa dentro de esta evocación eucarística, sacrificial y triunfal de la Sangre reviste, por tanto, un sentido particular. Por ello no extraña la preferencia por que, precisamente, sean los primeros pasos en adecuarse al lenguaje estético contemporáneo de la procesión. La sublimación de la imagen sagrada gracias al “*trono*” exalta los ideales morales de la sociedad, particularmente en la dimensión simbólica de la pureza protagonizada indiscutiblemente por las tallas de San Juan y la Dolorosa.

En este punto corresponde señalar el paralelismo con la sofisticación y esplendor del culto litúrgico así como en los propios montajes del efímero eclesiástico; el “*trono*” no supone, con su resplandeciente ascua lumínica, sino una traslación a las calles de una visión poética y sublime de la religión. La propia inmensidad de la noche acentúa este carácter de la Luz entendida como

³³⁵MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (Análisis histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981, pág. 138.

³³⁶DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 262: “*Ha pasado á ocupar el puesto que, como titular, le corresponde: el último de la procesión...*”.

identidad propia del cristianismo; un resplandor que se prefigura como estampa de Cristo que se proyecta frente a las tinieblas y la propia oscuridad³³⁷.

Como no podía ser de otro modo, la plasticidad de la propuesta favoreció nuevas incorporaciones. En tan sólo seis años, en 1892, la Cofradía de la Sangre volvía a poner en la calle un nuevo “trono” destinado, esta vez, a la Dolorosa. En este corto espacio de tiempo la superación del modelo efectuado por López Chacón es evidente; la adopción de unas dimensiones mayores en su planta se corresponde con un alzado también superior. Así, se identifica la figura de la Virgen con rango más elevado que el del apóstol constituyéndose sus nuevas “andas” en visión exegética de su papel de Corredentora³³⁸.

La principal innovación radicó en la anulación del esquema piramidal anterior a favor de una distribución perimetral de los candelabros. Su autor, José Jiménez Arróniz, debe figurar como uno de los fundadores de este esquema que adopta, para el paso de una sola efigie, el carácter circundante que los candelabros ya ocupaban en los destinados a los conjuntos. Así, la constitución de un espacio periférico en torno a la imagen se constituye en guirnalda lumínica. En efecto, al distribuirse los candelabros por los frontales se plantea una perífrasis óptica constituida por las “bombas” de cristal. No en vano, éstas venían a reforzar su condición de ornato como trasposición de la lectura organicista de la arquitectura. En esta lectura “modernista” las flores de cristal traslúcido conforman una nebulosa blanquecina en derredor de la Dolorosa. Se trata de una rémora del adorno floral monástico evolucionado desde los candelabros férreos cubiertos de flor contrahecha hasta un modelo de contundente valor artístico.

En esta lectura singular del “trono” se presenta una visión integrada de las artes que se superponen en una misma realidad; buena parte del valor estético de estos conjuntos radica, precisamente, en esta consideración de efecto, de evocación de un objeto meta-poético. Esta es también su unidad artística constituida para el hecho procesional. De hecho, la contundente presencia de tallos intensamente tallados, dorados y bruñidos, señala una pieza perfectamente definida, alejada ya de la improvisación de los objetos “contrahechos”; precisamente, la

³³⁷ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Pregón de...* (obr.cit.), pág. 20.

³³⁸ Las primeras noticias al respecto del “trono” de la Dolorosa de la Preciosísima Sangre se recogen en *Diario de Murcia*, martes 12 de abril de 1892.

operación estética había convertido lo que antes era tan sólo un adorno efímero, la flor de tela, en elemento consustancial, la “*bomba*” vítrea de connotaciones orgánicas. El resultado es una fastuosidad y una complejidad que llevó a la fragmentación de su ejecución puesto que los candelabros no pudieron ser estrenados hasta 1893³³⁹.

Con el aliciente de un “*trono*” sagazmente planificado en el que se plasma todo el ideario previo, Jiménez Arróniz rompe con aquel característico efecto enjaulado de los modelos anteriores; igualmente, contribuye a cerrar la evolución representada por López Chacón cerrando la constitución del prototipo. En este tipo “clásico” se anula la sensación gravitatoria de la efigie que deja de exhibirse de modo volátil sobre una liviana peana. En este caso, el “*trono*” recupera su papel de tramoya como elemento celeste; como glorificación de la efigie de la Dolorosa que se presenta etérea sobre una estructura de luz.



Fig. 80- *Trono Pretorio*. Anastasio Martínez, 1922. Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia (Fot. Archivo Archicofradía).

Ya se ha observado antes el protagonismo poético de lo áureo dentro de la cultura romántica; en este caso su evocación es incuestionable pues se consigue un efecto deslumbrante a través del insistente resplandor del cinturón de cera. Frente a la enfermiza profusión “floral” propuesta por el decadentismo europeo, el “*trono*” se revela como paradigma esteticista que irradia una atmósfera luminiscente irreal. Auténtica explosión sensorial consagrada al fuego como elemento constitutivo de lo sacro.

No en vano, esta aspiración sensitiva alude a motivos iconográficos anteriores por cuanto este “*trono*” flamígero se constituye en contemporánea visión de los “*carros celestes*”; aquellos presentes en las historias sacras del profeta Elías o de las apariciones seráficas de San Francisco de Asís. Estas referencias apoyan la natural relación del fuego con la aparición celestial y, en definitiva, como el entorno de la tramoya dramática: “*machina*” procesional en sentido último, que trae a la tierra el elemento propio de “los dioses” como transitoria herencia de Prometeo. Ya no se trata de la decoración interiorista llevada a la calle con el complaciente adorno monástico, sino de una entidad con valor y significado propio; un elemento dramático de primer orden ideado para trasladar a la calle la atmósfera “*numinosa*” de los altares.

³³⁹ *Diario de Murcia*, sábado 1 de abril de 1893: “*Ha sido lástima que la lluvia no haya permitido la salida de la Procesión del Carmen, donde algunos pasos hubieran lucido este año reformas importantes, principalmente el de la Virgen de los Dolores, cuyo nuevo trono estrenaba unos verdaderamente magníficos candelabros, en sustitución de los que provisionalmente llevó el año anterior, por la premura con que hizo su trabajo el hábil artista Sr. Jiménez Arróniz*”.

En suma, una integración en lo contemporáneo de las tramoyas aéreas de los dramas sacros modernos o de las más antiguas tragedias euripidianas³⁴⁰; un rapto celeste que interrumpe la cotidianidad profana como esencia misma y primitiva del ritual mediterráneo.

Esta faceta es manifiesta en las reseñas periodísticas del momento que califican el “trono” de “magnífico” o “admirable”³⁴¹. Por tanto, resultó una pieza de marcado efectismo que contribuyó a crear ese efecto sorprendentemente ilusorio de lo celeste; un ascua de luz en la inmensidad de las noches primaverales murcianas en un periodo, conviene recordarlo, en que la mayoría de los pasos aún no revestían un carácter análogo. De hecho, la pieza de Jiménez Arróniz palidece el ejemplar tallado por López Chacón años atrás convirtiéndose su autor, en suma, en aventajado trasmisor de las fórmulas introducidas atrás por aquel artífice. La prensa refrenda esto calificándolo de “aventajado tallista” y aportando información valiosa sobre su formación matritense, pues había “educado su natural buen gusto en Madrid, durante mucho tiempo”³⁴². Estas noticias ilustran sobre una formación atemperada del artífice, conocedor de las fórmulas al uso en los más aventajados salones europeos.

En este caso, las fórmulas trasladadas desde el repertorio mobiliario burgués utilizan aquí un lenguaje diferente al gusto historicista pretendidamente barroco; así, “*La base sobre que descansa la imagen representa una diadema sostenida por cuatro gallardos brazos que figuran ligeras águilas cuyo cuerpo apoya en sendas y robustas manos de león, todo delicadamente tallado y con detalles primorosos, estilo Renacimiento*”. Es evidente el uso de motivos y fórmulas compositivas de signo ecléctico; en efecto, la simple utilización de motivos zoomorfos no justifica una relación evidente con el clasicismo humanista. La fusión resulta, más bien, del empleo de forma libre de decoraciones diversas, desde luego historicistas, pero sin una preocupación por la corrección de su uso. En suma, muestra la cercanía a los formulismos arquitectónicos coetáneos y, particularmente, a aquellos que rigen la decoración de las fachadas eclécticas. Una muestra elocuente de ello es la significativa sincronía con la fachada de Pedro Cerdán para el nuevo acceso del Real Casino.

Estos usos certifican el abandono gradual de las decoraciones marcadamente vegetales de la década previa y la inclusión de otras fantásticas que ligan esta pieza con las que, años después, idearán José Huertas y otros para la variante oriental del “trono”. Al igual que éstos, la temática

³⁴⁰ Sobre el papel de las tramoyas celestes en el teatro clásico véase LÓPEZ FÉREZ, J.A., “Introducción” a EURÍPIDES, *Tragedias I*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 56: “... *Un rasgo notable del teatro eurípideo es el deus ex machina, o sea, la figura divina o similar que aparece al final de una pieza suspendida sobre la escena merced a una grúa...*”.

³⁴¹ Elogios que sirven, igualmente, para agasajar el mecenazgo generoso de la familia Ruiz-Funes que contribuyó a costearlo. Véase *Diario de Murcia*, martes 12 de abril de 1892.

³⁴² *Ibidem*.

decorativa obedece al camino normativo de los repertorios ornamentales contemporáneos. En este sentido, la condición barroca que posteriormente se asigna a los “tronos” no habrá de ser sino una licencia que implica elementos dispares de talla, cubiertas doradas y la particular profusión lumínica de los candelabros. Esta amalgama desorienta a los propios coetáneos incapaces de apreciar la idiosincrasia del estilo; de ahí que se pierdan en divagaciones imprecisas atribuyéndole al “trono” un pretendido “estilo del Renacimiento”. En realidad se trata de una simple utilización de motivos diversos de épocas diferentes empleados con esta heterodoxia en las labores ornamentales de todo el continente.

Por este último motivo, la vocación historicista del “trono” abunda en fórmulas netamente contemporáneas. La alusión histórica queda así restringida a una valoración estrictamente erudita incapaz de asumir la contemporaneidad de la propuesta. El deseo de encuadrar la obra en un periodo del pasado encuentra, en suma, un fundamento poético con sentido dentro de un panorama local cada vez más ligado a estereotipos; el propio hilo argumental de las procesiones se inserta dentro de tales percepciones que reconstruyen la realidad de los cortejos según una lógica nueva. En suma, la ingenuidad de la adjetivación del “trono” no resulta sino un engaño literario, una construcción poética insertada en la realidad ideal, una ciudad reconstruida con lógica ritual. En resumen, un producto improvisado al que se otorga una lectura de pretendida resonancia secular³⁴³.

La fusión de motivos dota al “trono” de una condición de muestrario afectado por esta diversidad heterogénea convirtiéndolo en una de sus propias señas de identidad. Este valor se proyecta sobre todo el aparato procesional constituyendo una suma de paradojas que, pese a su incoherencia semántica, se aglutinan armoniosamente implicados en la nueva fórmula. Se trata ya de un lenguaje específico del cortejo penitencial que se adhiere al propio carácter ecléctico del periodo tardo-romántico. En las décadas siguientes esta amalgama no dejará de acentuarse con la

³⁴³ Sobre el sentido decimonónico, contemporáneo, de la “*invención de la tradición*” en relación con las procesiones hay que insistir en las apreciaciones esbozadas por GAVILÁN DOMINGUEZ, E., para quien bajo esta identificación conviene precisar la combinación de “*elementos de una tradición real con otros puramente inventados*”. En “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, pág. 67. En relación con esta apreciación conviene valorar la propia inclusión de esta “invención” dentro del propio espacio festivo español en el que se opera “*la racionalización de la tradición como lingüístización de lo sagrado*” como ha puesto de relieve COSTA, X., *Sociabilidad y esfera pública en la Fiesta de las Fallas de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2003, págs. 93-98. Se trata, en definitiva, de la constitución de un modelo arquetípico ideal que no se corresponde con una herencia del pasado sino con su propia reinterpretación aspecto que, desde luego, se inserta plenamente en la constitución del nuevo paradigma procesional en la Murcia de fin de siglo. Existe una revalorización mítica del pasado que en este caso se concreta bajo el *leitmotiv* del Barroco dieciochesco.

nominalización de este fenómeno que se sintetiza bajo su condición de “*barroco*” o más bien como lo pretendidamente barroco³⁴⁴.

Será esta estereotipada e imprecisa nomenclatura la que propicia el paulatino aislamiento de su valoración artística. En estos años finales del siglo se conceptúa esta valoración en función de un “gusto procesional” que encarna este carácter ecléctico; la constitución de este fundamento estilístico presupone un carácter atemporal, una suerte de *leitmotiv*, que se sustancia en una supuesta condición barroca de todos los elementos que la integran. Dicho tópico, considerado en el particular del “*trono*”, se irá desdibujando progresivamente a la par que la tipología vaya perdiendo su horizonte estético, el modelo clásico de sus formas. Y así, dicha pérdida de coordenadas conducirá a desvirtuar la estética, como evidencia el episodio correspondiente a las décadas centrales de la nueva centuria.

Pero ajeno a ello, este “*trono*” de la Dolorosa de la Sangre fue coherente con la estilística propia de su tiempo insertándose en los conductos propios del Arte de la época. Se trata en definitiva de una muestra específica del mismo, perteneciente a un contexto local y un rito concreto pero, a la par, dotada de un lenguaje abierto a una dimensión estética europea, cosmopolita.

La respuesta de los conciudadanos ante la propuesta estilística del modelo de “*trono*” nocturno encarna el espíritu de su contexto; conciliado en una búsqueda de efectismos capaces de generar expectación y de dotar al ritual de un carácter sorpresivo y deslumbrante. Dichas apreciaciones se corroboran por medio de la introspección en un ámbito cofrade que, a partir de la aparición de este “*trono*” generó toda una serie de versiones análogas que, con mayor o menor acierto, contribuyeron al enriquecimiento material de las procesiones.

Tan sólo dos años después, el novelesco tallista republicano Francisco Valdés ejecutó un ejemplar similar para el San Juan de la Concordia³⁴⁵. Se trataba, en suma, de un lenguaje formal asimilado dentro del carácter propio de los renovados cortejos.

³⁴⁴ Una valoración semejante lleva a cabo LUQUE TERUEL, A. al respecto de la práctica del bordado para las procesiones de Semana Santa. Queda sistematizado en *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879-1900*, Sevilla, Jirones de Azul, 2009, pág. 153: “*La estética decimonónica... respondía a criterios renacentistas y barrocos, o, si lo pensamos con mayor precisión, a éstos modificados por el abandono y el empobrecimiento consecuente...*”.

³⁴⁵ Al respecto de este “*trono*” véanse DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 204; el *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 12 de abril de 1902, destaca la inclusión de “*...unos candelabros muy bonitos*”.

Un último capítulo en esta transición estilística se consuma en 1899 con la reforma del “trono” del Cristo de la Preciosísima Sangre. Por tanto, no se trata en sentido estricto de una pieza ejecutada “*ex novo*” sino de una alteración en la que se aprovecharon elementos procedentes de la década de los ochenta. El planteamiento consistió, básicamente, en la construcción de una contundente estructura de base, el “trono”, con la consiguiente adición de los suplementos superiores. Por ello, el objetivo no fue sino sustentar con mayor solidez estructural la imagen del Titular aportándole, además, una mayor altura para consolidar el carácter piramidal del conjunto.

Fue encargado este trabajo al tallista José Fernández Martínez quien planteó una obra volumétrica de gran vistosidad; así, se pasó de una simple “*peana de varas*” a lo que, rigurosamente, podía catalogarse como “trono”. La documentación es parca al respecto de estas labores limitándose a referir “*el trabajo de talla estilo Luis XV*”; circunstancia que plantea la utilización de motivos ornamentales de tipo neo-barroco, es decir, menos actualizados que los correspondientes a la Dolorosa. Ya se abundó en los pormenores formales de éstos al tratar las piezas de López Chacón en la Cofradía del Nazareno; es decir, la pervivencia de los motivos del repertorio pictórico ofrecido por Manuel Picolo en la bóveda del Salón de Baile del Real Casino. Esta fue la base sobre la que se construyó el arquetipo local, planteado en el “trono” de la Oración en el Huerto en 1893, siendo sus formas reproducidas abundantemente con posteridad.

La incorporación de esta enriquecida base supone una evolución formal por cuanto incide en la constitución de un “trono” nocturno netamente vertical. En efecto, observando los casos anteriores de la Dolorosa o San Juan de la misma procesión carmelitana, se potencia la altitud mediante la incorporación de la peana. Se trataba de la inclusión de los elementos pertenecientes a modelos matinales con una finalidad nocturna algo que, desde luego, no era nuevo: lo había planteado cuatro años antes Martínez Cantabella en el “trono” de la Virgen de las Angustias.

En el caso del diseño para la puesta en escena del Cristo de la Sangre conviene reseñar el protagonismo que tuvo el mayordomo Joaquín García y García; sobre su responsabilidad recayó la financiación del proyecto, dada su condición de camarero de la imagen, así como su diseño³⁴⁶. Diversas referencias gráficas ilustran sobre esta última tarea³⁴⁷: pueden precisarse pormenorizadamente los trabajos tallados en los que destacan, siguiendo los parámetros de Chacón, amplias superficies reticuladas en los paños frontales y laterales. Se trata, en consecuencia, de un planteamiento habitual en Murcia pero con antecedentes dentro de las

³⁴⁶ *Diario de Murcia*, martes 21 de marzo de 1899.

³⁴⁷ En la portada correspondiente a las *Constituciones de 1924* se ofrece una reproducción íntegra de su superficie por medio de una fotografía del paso debidamente preparado para salir en procesión en la tarde de Miércoles Santo. Ejemplar conservado en A.A.S., Caja III, doc. 125. Igualmente, este “trono” fue filmado por José Val de Omar en su conocida película “*Fiestas sagradas/Fiestas profanas*” rodada en la década de los treinta del siglo pasado.

manifestaciones tradicionales pasionales del país; cuarenta años atrás ya había sido reproducida por Juan Rossy en las “*andas*” de Jesús de la Pasión de Sevilla³⁴⁸.

Al igual que en estos referentes diversos tarjetones, a modo de medallones o cartelas, ocupan el lugar preferente constituyendo espacios destinados a la inclusión de atributos y emblemas de la Pasión. Mediante éstas se marcan en el “*trono*” diversos ejes de simetría que potencian la centralidad lineal de las decoraciones. Como ya sucedía en el ejemplar de los Servitas, los paños figuraban alabeados en toda su superficie presentando una continuidad formal desde la “*peana de varas*” hasta el punto de arranque de la base de la imagen. A través de estos recursos se establece la proyección constitutiva de un modelo enriquecido en el cual ambos cuerpos se funden logrando una única entidad estructural.

Este hecho no es baladí pues rompe la tradicional presencia horizontal de la “*tarima*” inferior que se unifica con el cuerpo superior dando pie a la estructura completa del “*trono*”; simbiosis que genera una inequívoca relación visual con la variante del “*marco pictórico*” prolongando, en época contemporánea, una productiva relación de siglos³⁴⁹.

Con esta mistificación de las superficies se propone una entidad física distinta a la contemplada en los casos precedentes. En efecto, la presencia de una fuerte moldura superior en forma de escocia contiene la entrada de cartelas y penachos calados frecuentes en otros casos. Mediante este recurso se sustituyen los embellecedores calados que, aunque vigorosos en el modelo anterior, desaparecen dando paso a la moldura de tallos encintados tomados, al parecer, de las arquitectónica fingidas de Pablo Sístori en la propia capilla del Cristo. Con este recurso se subrayó la horizontalidad del “*trono*” que sólo se alteró con la inclusión de pequeños perfiles quebrados en cuyos medallones se reprodujeron atributos pasionarios. A buen seguro, todos estos elementos debieron servirse de la traza ofrecida por el mayordomo García quien dotó al conjunto de una idiosincrasia decididamente erudita.

Interesantes resultan también los trabajos de talla contenidos dentro de cada uno de los medallones centrales que tratan de suplementar el carácter vegetal de los ofrecidos antes por

³⁴⁸ Al respecto de estas interesantes “*andas*” véase MARTÍNEZ ALCALDE, J., “El antiguo paso de Nuestro Padre Jesús de la Pasión” en *Boletín de las Cofradías*, nº 482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999, págs. 90 y 91: “...En el establecimiento de Juan Rossy, ..., se construyó en 1865 el nuevo paso para el Nazareno de Pasión...; allí también se acometió en 1871 y 1872 la hechura de seis airosos candelabros de guardabrisas... Este paso fue nuevamente dorado en 1888 por José de la Peña... Ya en 1908, fue adquirido por la Hermandad de San Roque, volviéndose a dorar y restaurar”.

³⁴⁹ La relación de las “*andas*” procesionales con esta tipología artística resulta innegable ya en el periodo Barroco cuando los planteamientos formales de unos y otros resultan análogos; todo ello se surte de la natural predisposición de tales labores de talla ornamental para surtir tanto a cofradías como a particulares en este tipo de decoraciones. Esta relación ha sido puesta de relieve, incluso, dentro del ámbito italiano donde se estudian ambas en ocasiones dentro de un mismo discurso historiográfico; véase al respecto COLLE, E., *Il mobile in Italia; dal Cinquecento all'Ottocento*, Milán, Electa, 2009. Esta dualidad también ha sido intuida en el ámbito hispano dentro del estudio de TIMÓN TIEMBLO, M.P., *El marco en...* (obr.cit.).

López Chacón; en este caso se prefieren otros más delgados a base de formas florales que contribuyen a conformar una suerte de festón cuyos extremos superiores se internan en el moldurón superior que los enmarca. Tras ellos, ya en el arranque del piso siguiente, se disponen estructuras talladas de base ochavada que sirven como peanas de encastados forjados al objeto de señalar ejes de simetría verticales con respecto a la efigie de Cristo.

Se trata de elementos de transición, meros adornos, que propician la reutilización de objetos procedentes del antiguo paso con la lógica fusión de elementos dispares; tanto la novedosa y rotunda peana de talla dorada como los citados útiles de forja. Todo ello constituye una realidad nuevamente ecléctica acorde al espíritu que define las procesiones en este momento³⁵⁰.

La presencia de estos elementos resultaba, en suma, de la utilización de fórmulas arcaicas previas a la constitución de un “trono” arquetípicamente maduro; así, los candelabros de hierro, pensados para ser cubiertos por flor contrahecha, difícilmente podían competir con los ejecutados para la Dolorosa siete años atrás. El carácter líneo y dorado de éstos contrastaban con un ejemplar en el que el carácter refulgente de la cera sobre los tallos quedaría atenuado y matizado. Pese a ello, como ejemplar romántico, se secundó la profusión del número de “bombas” suponiendo su disposición una reproducción más de la típica estructura piramidal heredada del Barroco. Mediante este carácter, subrayado con la disposición de cuatro candelabros mayores en las esquinas y otros tantos menores en los frontales, se acentuaba el espíritu apoteósico que los mismos desprendían durante las procesiones.

Culminado el cierre de la procesión de Miércoles Santo, la Cofradía de la Sangre podía ocuparse a actualizar y mejorar los conjuntos de forma periódica. Por desgracia nada de esta forma tan coherente y efectista de constituir “tronos” alcanzaría la mitad de la nueva centuria. Con la desaparición de la mayor parte de estos ejemplares se consumaría el olvido de la singular tipología así como de los parámetros que le aportaron su definitiva apariencia.

EL APEGO A LOS ORIENTALISMOS: SU INCORPORACIÓN A LAS “ANDAS”

Realmente, la tipología del “trono” llamado “egipcio” – más objetivamente, oriental-difícilmente puede comprenderse fuera de la ideología romántica y decimonónica. Esta variedad no fue, en absoluto, original de Murcia pero sí contó aquí con una aceptación destacada; por ello, a partir del “trono” del Santo Sepulcro de Dorado, 1897, se sucedieron las imitaciones. Evidente

³⁵⁰ HERNANDO, J., *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 385-390.

la relación que tenía la pieza del escultor valenciano con dichos elementos guardaba una significativa alusión a su particular apego a una cultura de naturaleza funeraria. En este sentido, la introducción de elementos de estas distantes religiones correspondientes a las Antiguas Civilizaciones se insertaba en la reinterpretación oriental de los factores escatológicos de aquellas. Las referencias fúnebres a tales culturas ya habían sido empleadas siglos atrás en la propia Roma; incluso, desde el siglo XVII llegaron a las distintas capitales europeas, elementos arquitectónicos propios de estas civilizaciones prestándose sus motivos a una interpretación luctuosa³⁵¹.

Pese a ello, el particular redescubrimiento de éstas tuvo origen con las noticias sobre las campañas napoleónicas en Egipto y las primeras excavaciones en las cuencas del Tigris y Éufrates³⁵². Las primeras dieron lugar a una incipiente difusión estilística a través del denominado “*estilo imperio*”; las segundas supusieron un entronque inédito con las raíces bíblicas delimitando su espacio geográfico y contexto social. Para los hombres y mujeres de finales del siglo XIX, y aún para los del XX, tales acontecimientos despertaron un interés inusitado por lo variopinto de sus fórmulas artísticas y lo exótico de sus formas de vida.

La difusión popular de los elementos culturales orientales contó, sin embargo, con el efectivo apoyo del despliegue escenográfico operístico romántico tan dado a representaciones de aquella temática: Aída o Nabucco llevaron el repertorio ornamental a todos los ámbitos culturales europeos alcanzando, incluso, aquellos más populares³⁵³. El vestuario fue una de las facetas más interesantes entre aquellos círculos intelectuales como constata la dimensión otorgada a la “*Historia de la indumentaria*” que se constituyó en objeto de revisiones artísticas y aún de los propios modelos para los vestuarios femeninos³⁵⁴.

En el panorama local, estas circunstancias se incorporan a la Semana Santa convertida en auténtico escaparate de novedades culturales internacionales y, particularmente, en la propia inserción del historicismo en ámbitos más amplios de la sociedad. Consecuencia de este hecho es el despertar del rigorismo histórico que cuenta con una acogida destacable en la ciudad en

³⁵¹ La arquitectura efímera desarrolla tempranamente este sentido fúnebre otorgándole un marcado matiz heroico y hasta trascendente. La resemantización de elementos como el obelisco supone la apropiación cultural de tales signos de la Antigüedad que se integran en la propia cultura cristiana. Al respecto del ámbito hispánico desde el Renacimiento pueden datarse ejemplares los túmulos levantados durante las exequias de Mariana de Austria (1696), Carlos II (1700) y Luis I (1724) instalados tanto en la Capilla Real como en la Catedral de Granada. Véase ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad, 1994, págs. 157-162.

³⁵² Pese a ello el interés europeo por dichos elementos egipcios se remonta al propio Imperio romano. GIEDION, S. en *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1993, codifica la Roma renacentista, concretamente el papado de Sixto V (1585-1590), como el periodo de mayor efectividad en la implantación de los mismos, junto con el periodo barroco. Véase pág. 420.

³⁵³ VAN DEN HOOGEN, E., *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*, Madrid, Taurus, 2008, págs. 48, 273 y 274.

³⁵⁴ LÓPEZ FERREIRO, A., *Indumentaria en Arqueología Sagrada*, Santiago, Seminario, 1894.

detrimento de los anacronismos tan frecuentes en la propia imaginería tradicional³⁵⁵. Indudablemente, las procesiones de Lorca explotan toda esta semántica e incorpora sus elementos plásticos a sus cortejos³⁵⁶. Sin embargo, en Murcia el eco de tales ideas se limita a una aplicación escultórica en el vestuario tallado de las efigies. El escaso número de figurantes en los cortejos limita el desarrollo de tales prácticas ofreciendo un puntual epílogo la Cofradía del Resucitado con la incorporación, ya a partir de 1911, de comparsas y grupos de naturaleza bíblica³⁵⁷.

El asunto totalmente excepcional del orientalismo en esta Semana Santa se despliega en torno a la cuestión del “trono”. Se trata de una tipología recientemente incorporada al ámbito de la procesión penitencial y, en consecuencia, permite una mayor permeabilidad a los elementos novedosos. En realidad, antes de la llegada del referido ejemplar de la Concordia, ya habían figurado elementos tetramorfos con una evidente raíz ecléctica; basta recordar la peana del propio “trono” de la Dolorosa de la Preciosísima Sangre en 1892. Allí, animales monstruosos constituyen los cuatro sustentos de la imagen; pese a ello su adscripción formal no permite encuadrarlo en un matiz orientalista sino en un ejemplo más de la mistificación iconográfica de la arquitectura ecléctica.

Y en rigor esta matriz arquitectónica puede constituir también la base de la innovación. La primera vez que las fuentes remiten a la terminología oriental es tras la llegada de las citadas “andas” de Dorado Brisa, lo que circunscribe sus motivos a las artes ornamentales de cuño modernista desplegadas entonces en Valencia. Esta es una de las ciudades donde con mayor profusión se desplegaron las labores decorativas de este tipo ocupando a tallistas, modelistas y otros artesanos ligados a la finalización de fachadas urbanas³⁵⁸.

En este ambiente se formó el joven Dorado y de la ciudad del Turia tomó las referencias formales que constituyeron su repertorio. Ha de reseñarse que este formulismo, ciertamente, no constituye una unidad rígida sino que delimita parcelas estéticas dispares. Mientras la base del ornato de los edificios burgueses procuró un despliegue mayor del eclecticismo, si acaso, matizado con motivos de corte regionalista, las reelaboraciones medievalistas también contaron con un gran desarrollo dado el interés por la espléndida historia bajo-medieval de Valencia.

Por tanto, el escultor contaba con un muestrario de gran amplitud; sin embargo, es significativa la renuncia a los elementos góticos, máxime el desarrollo de los mismos en el ámbito de las

³⁵⁵ Otro apartado del presente trabajo aborda con detalle las particularidades de este proceso.

³⁵⁶ Como recoge con amplitud LÓPEZ AYALA, G.J. en *Inspiración tipológica de...* (obr.cit.).

³⁵⁷ Véase sobre este particular el interesante repertorio recogido en *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1920.

³⁵⁸ TABERNER, F., “La arquitectura valenciana en la época de Sorolla” en *El arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, págs. 39-42.

“urnas” fúnebres para las imágenes del Yacente. Evidentemente, Dorado huyó de esta concepción medievalista prefiriendo reglas de mayor impacto sensitivo en el Mediterráneo. En efecto, el paso del Sepulcro supuso una concepción escenográfica nueva concretando la visión celestial en torno al cuerpo inerte de Cristo. Ciertamente, fue una apuesta arriesgada que supo ser valorada con entusiasmo por el pueblo murciano determinando la aceptación de sus propuestas estilísticas.

En realidad, los elementos orientales tan sólo suponían un apartado periférico, secundario, del espectacular despliegue angelical del “trono” pero las propias fuentes refieren el interés que despertó todo su repertorio ornamental: cabezas asirias, discos solares, bandas geométricas, etc. Tal predilección pudo deberse a que, contrariamente a lo acontecido en los ejemplares barroquizantes, los paños se dispusieron con extremada sencillez constituyendo los motivos referidos su único ornamento de relieve. El eco de esta propuesta se contrasta en las numerosas réplicas que del original se hicieron para localidades cercanas: desde Algezares a Hellín, pasando por la alicantina Crevillente.

En Murcia, la mejor muestra de ello se concreta en los posteriores “tronos” que asumieron este lenguaje formal; es significativo que otra “urna” para Santomera, sin apenas relación iconográfica con el ejemplar de Dorado, si tomase de su plástica la singular convivencia de superficies doradas y plateadas. Esta extraña apariencia, en efecto, había sido concretada por el artista valenciano como bien pudo verse al estudiar el desaparecido paso de la noche de Viernes Santo.

El conjunto procesional del Lavatorio ejecutado por Juan Dorado para la Semana Santa de 1904 supuso uno de los hitos del recién estrenado siglo; de hecho, su compleja escenografía traía a la contemporaneidad la realidad compositiva de una escena cuya dificultad escénica ya había sido tratada antes por Salzillo. Al margen de las consideraciones artísticas al respecto de la obra escultórica, pormenor del que se ocupa otro apartado, debe referirse ahora la presencia de una peana procesional de curiosa factura que debe incluirse dentro de la serie de ejemplares orientalizantes³⁵⁹.

Se desconoce su autoría aunque quizá suponga, así parece revelarlo el empleo de su novedosa iluminación, la expresión explícita de la colaboración mantenida por el escultor valenciano con

³⁵⁹ Al respecto de su estreno véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 29 de marzo de 1904.

el tallista José Huertas al que, estilísticamente, podría ser asignado. Ya se abundó en los condicionantes estéticos de dicha relación profesional por lo que sólo resta aquí expresar los matices de una obra llana: una estructura horizontal sin apenas indicios de talla sólo interrumpida en sus paños laterales mediante la inclusión del “*disco solar*”. En este caso huelga aludir, como sucedió en el Sepulcro, a la existencia de un carácter simbólico tras su inclusión; ahora parece tratarse, más bien, de una simple cuestión de moda que evidencia la incidencia del estilo “*egipcio*” en la construcción de “*tronos*” durante la entrada al siglo XX.

Además, es igualmente determinante el trabajo de motivos de lacería geométrica, ya usada por Dorado en varios elementos del Sepulcro, que fueron rememorados por Huertas en sus trabajos. De ahí que el vínculo entre ambos no sea una cuestión anecdótica y fundamente la proyección de este estilo en las décadas siguientes. En este caso el ornamento se plasma directamente sobre el dorado evitando la inclusión de trabajos tallados en sus paños. La originalidad de esta propuesta es innegable y aún habrá de ser empleada posteriormente, tras las destrucciones de la contienda civil, debido a su economía y vistosidad³⁶⁰. Ahora, pues, se fundamentan prácticas que gozarán de desarrollo posteriormente aunque, como en este caso, se trate de casos anecdóticos y de escasa proyección entre los tallistas.

La fundación en 1911 de la Cofradía del Cristo Resucitado supuso un punto determinante para el desarrollo explícito del denominado “*estilo egipcio*”. El nuevo cortejo aparecía conformado según unos patrones novedosos donde los historicismos jugaban un papel determinante. El argumento del cortejo se fue conformando sobre la base de un modelo análogo al de las procesiones lorquinas originando una recepción de los propios grupos bíblicos de aquellas. La procesión en sí supone una renovación de los planteamientos tradicionales inherentes hasta entonces a todas las cofradías penitenciales y la configuración, a la postre, de un modelo apto,

³⁶⁰ La preferencia por este ornato evidencia la repetición sistemática de decoraciones esquemáticas de suma sencillez; en este caso, la filiación es clasicista remitiendo a cenefas decorativas de la cerámica griega. Este hecho va a consolidarse en las obras dirigidas, ya después de la contienda, por Juan González Moreno quien reproducirá estos pormenores sobre algunas de las *peanas* procesionales que habían de usar sus conjuntos escultóricos en Murcia: por ejemplo, Hijas de Jerusalén o Virgen de la Amargura. Para orientar esta búsqueda de motivos ornamentales baste referir las cenefas de la conocida *Oinochoe* ática, Shualoz (430-420 a. C.), procedente del Antikensammlung de Berlín, la *Hydria* de Polignoto, con *Músicos, danzarines y acróbatas*, Nola (430 a.C.) correspondiente al Museo Arqueológico de Nápoles (acaso uno de los más refinados y semejantes a los elementos empleados para el *trono* en Murcia), o el *Kylix* del mismo periodo, Vulci (hacia 460 a. C.), con el tema de *Edipo y la Esfinge* de los Museos Vaticanos. La cenefa correspondiente al Lavatorio, presumiblemente ideada bajo colaboración de Dorado y Huertas, utiliza grafos similares, pero con una mayor libertad que, de hecho, le confiere un aura modernista; aún así podrían esgrimirse similitudes formales con algunas de estas cenefas cerámicas. Véase RATTO, S., *Grecia*, Milán, Mondadori Electa, 2008, págs. 97, 176, 196 y 213.

genuino, para el acontecimiento gozoso de la Resurrección. En paralelo a la propia liturgia de la mañana de Pascua se altera el habitual despliegue de penitentes portando cirios o cruces por el de vistosos figurantes ataviados al modo hebreo con cetros rematados con centros florales, a modo de los “*mayos*” de la huerta murciana, como elemento expresivo del hecho gozoso.

En este sentido, los “*tronos*” se debían adecuar a esta impronta historicista optando por los modelos “*egipcios*” adecuados a los planteamientos esbozados por Dorado en su singular Sepulcro. La procesión del Resucitado tomó esta opción desde un primer momento procurando su desarrollo dentro de unas líneas horizontales del “*trono*” donde se suprimiese cualquier rasgo de otro cortejo local: tanto los candelabros tallados, innecesarios en un cortejo matinal, como los penachos y demás tallas de molduras frecuentes en los tipos más apegados a la versión historicista del Barroco fueron desechados en un principio.

El primero de los “*tronos*” denominados “*egipcios*” en este nuevo “*corpus*” procesional va a ser destinado al voluminoso paso de la “*Aparición de Jesús a sus apóstoles construido por el escultor murciano don Francisco Sánchez Araciel y costeado por su camarero don Antonio Noguera. Esta paso vá montado sobre rica y artística tarima estilo egipcio construida por el competentísimo artista murciano don José Huertas*”³⁶¹. Es relevante en esta crónica la notoria ausencia de la nomenclatura del “*trono*”, siendo sustituida por la más arcaica fórmula de “*tarima*”. Sin embargo, a la luz de las imágenes, su contundencia estructural no deja lugar a dudas; cuenta con la clásica constitución en dos cuerpos superpuestos estando dedicado el superior, de mayor tamaño, a acoger la decoración artística.

Estas circunstancias se repiten al año siguiente con el estreno de unas nuevas “*andas*” para el Titular, el grupo de la Resurrección tallado por el yeclano Venancio Marco en 1911; se habla, nuevamente, de una “*tarima*” ejecutada, al igual que la anterior, por “*el artista don José Huertas [en] estilo Egipcio puro, con alegorías y detalles propios de la época*”³⁶². Se trata, por tanto, de un factor diferencial entre estas obras y sus precedentes que resalta con claridad a ojos del periodista. La relación de documentos gráficos dedicadas a ambas piezas aportan algunas claves al respecto; la tipología estructural, que responde a los usos incorporados en las últimas décadas del XIX, en lo concerniente a la presencia de una “*tarima*” inferior o “*peana de varas*” sobre la que se superpone un cuerpo superior de mayor volumen. Por tanto, sobre esta constitución no se sustenta la medida advertida por el texto.

Más elocuentes al respecto resultan las ilustraciones gráficas que Iniesta Magán recuperó en la Biblioteca Nacional de Madrid pertenecientes a la procesión del Resucitado en su época

³⁶¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 6 de abril de 1912.

³⁶² *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 22 de marzo de 1913.

constitutiva³⁶³; dos de ellas se refieren oportunamente a estas “*tarimas*”. Es así como se revela que, a modo de seña de identidad, se prescinde en gran parte de su superficie del característico dorado de los “*tronos*” románticos; frente a ellos la superficie de los paños correspondientes al paso de la Aparición a los Apóstoles evoca una suerte de friso horizontal con metopas salientes doradas y vanos retranqueados teñidos en un tono oscuro.

El del Titular, Cristo Resucitado, presenta un motivo de talla predominante y significativo, el disco solar egipcio con sus perfiles dorados dispuesto, igual que antes, sobre una superficie posterior oscura. En este caso parece haberse recurrido a una decoración geométrica serpenteante retomada del “*trono*” del Sepulcro de Dorado (urna y tapa) y que, igualmente, había sido empleada en 1904 para el correspondiente al Lavatorio. Se trata de un tratamiento cromático ciertamente novedoso que recuerda las labres de esgrafiado presentes en las fachadas de edificios “*secesionistas*”. Esto supone la plasmación de motivos vegetales de suma sencillez conformados a partir del vacío policromo de una superficie dorada, es decir, a la inversa del tradicional “*estofado*”. Tales recursos, todos ellos estéticos, identifican un tratamiento distinto dentro del propio de los “*tronos*” que, de hecho, fue advertido por sus contemporáneos como se desprende de las alusiones a las “*tarimas*”³⁶⁴.

Como nota predominante en ambas, conviene matizar la tendencia hacia las líneas horizontales en el conjunto que se complementan con la compartimentación geométrica a partir de espacios rectangulares y segmentos lineales como, de hecho, sucedía en los pasos de la Aparición y el Resucitado. En el primero de éstos la altura se acentúa considerablemente a través de un remate, también horizontal, conformado por una rotunda cornisa. Este elemento encierra el conjunto dentro de unas líneas precisas que, desde luego, contrastan sobremanera con las recurvadas superficies planteadas por López Chacón décadas antes. Tal horizontalidad es alterada, únicamente, en las esquinas con la incorporación de ánforas que presentan una interesante decoración policroma, con la indudablemente intención de contrarrestar la excesiva geometría de formas con un remate de cierta singularidad³⁶⁵.

En lo que respecta a las “*andas*” destinadas en 1913 al grupo de la Resurrección conviene incidir en su marcada discreción formal con respecto al ejemplar anterior. Sobre una base decorada con una superficie lineal zigzagueante se disponen, en cada uno de sus frentes, otras tantas reproducciones del “*disco solar*”. Evidentemente, se trata de una reedición de los motivos

³⁶³Recogidas por INIESTA MAGÁN, J., “Archicofradía de... (obr.cit.), págs. 36 y 37.

³⁶⁴ Estas fórmulas fueron reinterpretadas en la posguerra en algunos “*tronos*” cuya traza viene siendo atribuida sin fundamento al escultor Juan González Moreno y que se conservan en las cofradías de la Preciosísima Sangre y del Santo Sepulcro.

³⁶⁵ Pese a constituir un recurso ornamental que, por ejemplo, ya figuraba dentro de la constitución de la traza ideada por López Chacón en 1893 para el “*trono*” de la Oración en el Huerto de la Cofradía de Jesús Nazareno.

empleados por Juan Dorado en el Sepulcro e interpretados luego en El Lavatorio; su simbología se presta inequívocamente al mensaje de la Resurrección pese a que, su indiscriminada utilización, matice estas alusiones simbólicas.

En el caso del Sepulcro su inclusión parecía oportuna revelando el inmediato triunfo de Cristo sobre la muerte, aspecto preludiado por los propios ángeles, mientras que en el ejemplar tallado por Huertas reviste una utilidad distinta: no se trata sino de una realidad consumada, la victoria sobre lo lúgubre y pecaminoso. Tal enfoque, encierra un cierto carácter encriptado al corresponder la Resurrección con cultos primitivos al sol; en efecto, ya Garcilaso de la Vega había usado en la modernidad esta relación para ofrecer una lectura órfica de la figura de Cristo³⁶⁶. Durante el periodo Barroco, en todo el ámbito hispánico, fue resaltada esta relación asociándose con interpretaciones cristianas, caso de Boecio o Fulgencio, y con otras rescatadas del paganismo por el humanismo renacentista³⁶⁷.

En todos estos casos el vínculo de Cristo con el sol y con la figura mítica de Orfeo están presentes, otorgando sentido a la inclusión de elementos que se adaptan a fórmulas artísticas propias del cristianismo; naturalmente, el historicismo arqueológico nacido del XIX prefirió otras fórmulas más explícitas que, pese a todo, no dejaban de entrañar una notoria dificultad interpretativa para los contemporáneos. El disco osiriaco mostraba el renacer de esta divinidad al igual que Mithra venía a denominarse "*Sol invicto*"; en este caso, el paso del Resucitado encarnaba el Triunfo de Cristo que retoma la simbología del sol como propia y como imagen de su preeminencia cultural, entonces discutida como nunca antes, dentro del ámbito europeo de la contemporaneidad.

El "*trono*" correspondiente al Pretorio, de 1922, es otra muestra de la asimilación de aquellos motivos orientales dentro de un lenguaje claramente ecléctico. Naturalmente, como sucedía en el caso de la Dolorosa, estas tendencias abundan en el campo del mobiliario y particularmente en la esfera cultural francesa; los trabajos diseñados por Percier y Fontaine así lo revelan³⁶⁸. Ahora, sin embargo, no se disimula esta raigambre de fingido orientalismo tras profusos candelabros de talla y cristal; la eliminación de éstos permite centrar todo el interés escénico en el valor artístico de las imágenes de Bussy, así como en las tallas zoomorfas y mascarones que articulan, entre

³⁶⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo...* (obr.cit.), pág. 89.

³⁶⁷ Ibidem, pág. 87.

³⁶⁸ NEP, V., *Historia gráfica de la escritura y la ornamentación*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1975, págs. 266-267.

otros, el pretil del palacio de Pilato. Esta elección encuentra una perfecta sincronía con el pensamiento historicista de inicios del siglo: en efecto, se pretende contextualizar aquel espacio evangélico, el Pretorio, por medio de elementos propios del Arte del Próximo Oriente. Sin embargo, al igual que sucede con el Sepulcro de Dorado, la coherencia estilística es cuestionable.

A nivel estructural el “trono” evita, como se ha expuesto, el perímetro de candelabros de sus precedentes así como el balcón de balaustres tras el que se disponían atrás las imágenes. Esta circunstancia evidencia el deseo de diafanidad; la constitución del balcón se deja ahora a merced de los novedosos animales fantásticos que, casi con seguridad, se plantearon de forma regular en torno a un módulo de base cuadrada. Así, cuatro leones alados se convierten en pedestales de otros tantos pebeteros esquinados para la iluminación del conjunto. De este modo,



Fig. 81- *Fachada. Real Casino.* Diseño: Pedro Cerdán; Motivos ornamentales: Anastasio Martínez. 1899-1901, Murcia. Los motivos empleados en la decoración de esta fachada fueron empleados por Anastasio Martínez en la ejecución del *trono* del Pretorio.

los frontales se dejaron libres para la contemplación artística de las imágenes. Para contrarrestar la ausencia de candelabros en los frontales se sitúan pequeños penachos de talla conformados con un motivo central en forma de urna en cuyos laterales se situaron sendos grifos alados. Toda esta peana supone, por tanto, un tablado calado dedicado en exclusiva a un repertorio muy definido y entonces novedoso.

La disposición de las imágenes a una significativa altura con respecto a la “*peana de varas*” inferior, en cuyo frente figuraba arrodillada la popular efigie de “*el Berrugo*”, responde a una proyección vertical: un formato escénico relevante para dotar de volumen, altura, unas imágenes de tamaño reducido. Es en este cuerpo central donde se presenta una mayor y acusada disparidad con respecto a los “*tronos*” anteriores al disponer en sus esquinas de robustas pilastras que, intencionadamente, alteran las proporciones clásicas frecuentes en el arte academicista y barroquizante.

Proporcionada a esta contundencia se dispone un capitel de gruesas y planas hojas, adaptado a una estructura geométrica: evidentemente, existe aquí una relación con las pesadas columnas frecuentes en los templos egipcios. Sobre las pilastras se sitúa un arquitrabe liso que hace las veces de peana sobre la que se asientan las imágenes principales; ésta muestra una estricta decoración geométrica en la que se advierte el carácter policromo del “*trono*” y que parece evocar la decoración típica del atuendo y la vestimenta egipcia. La pesadez del conjunto se aligera con la incorporación de delgadas C que, a modo de cenefa, calan el paño frontal

ofreciendo una airosa levedad. Centrando todo el conjunto un mascarón rematado por volutas crea un eje simétrico donde se advierten, otra vez, motivos arquitectónicos del eclecticismo.

La proliferación de motivos representa una variante indefinida caracterizada por la inclusión de piezas talladas de raigambre arqueologista; con su presencia se pretende, por encima de su corrección formal, una efectista escenografía exótica que aporte vistosidad al paso durante su exposición pública. No se trata, por ello, de una pieza de particular esmero artístico aunque defina a la perfección el espíritu grandilocuente de la puesta en escena procesional del periodo. Nuevamente, conviene revelar la estrecha relación con las particularidades arquitectónicas en cuya distribución espaciada, diáfana, puede llegar a intuirse cierto eco de la monumental fachada de Pedro Cerdán para el acceso al Real Casino por la calle Trapería. La semejanza no es casual. El propio autor del “trono”, Anastasio Martínez, trabajó en ella bajo las instrucciones de Cerdán³⁶⁹.

Las correlaciones estilísticas entre ambas obras no se centran, únicamente, en la presencia de motivos zoomorfos: los frisos resueltos a base de líneas geométricas (entrelazadas en el Casino y acaracoladas en el “trono”) así como la dual presencia del león en ambos frentes reproducen patrones afines. Nada de particular tendría, en efecto, que las trazas del “trono” se basaran en este diseño de Cerdán pese a que su interpretación sea, desafortunadamente, más tosca; ajena a la depuración formal y compositiva de su elegante precedente arquitectónico.

Si que se advierte, contemplando la panorámica artística de la Murcia del periodo, la evolución paralela del “trono” en relación a las praxis arquitectónica; este hecho viene siendo constatado desde la misma década de los ochenta y se refleja en la evolución de las obras del Real Casino. La transformación marcada desde el paroxismo neobarroco del Salón de Baile a la pulcritud ecléctica de la nueva fachada de Cerdán ofrece un avance semejante a la conformación del “trono”. Puede tratarse, en definitiva, de la constitución de un gusto muy cercano al de la élite burguesa que revierte de forma similar en el aparato procesional de la Semana Santa.

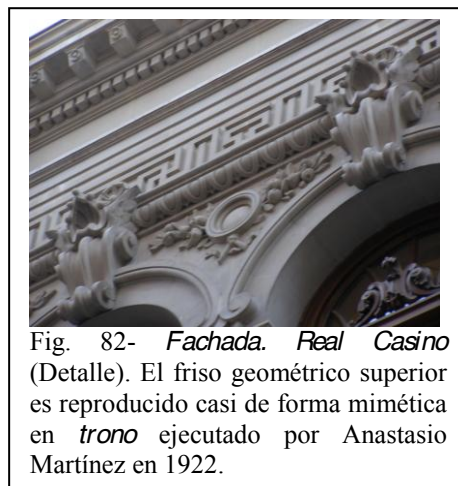


Fig. 82- *Fachada. Real Casino* (Detalle). El friso geométrico superior es reproducido casi de forma mimética en *trono* ejecutado por Anastasio Martínez en 1922.

³⁶⁹ PUJANTE GILABERT, P.R., *Anastasio Martínez Hernández...* (obr.cit.), págs. 80-81 y 106-108.

Indudablemente, el “*trono*” constituyó una de las referencias estéticas dentro de la configuración de la procesión romántica; su protagonismo en éstas resulta fundamental por cuanto induce a la estética en un campo y una apreciación absolutamente novedosas. Nunca atrás un elemento accesorio había gozado de una preeminencia tal dentro de los cortejos pasionarios de la ciudad de Murcia; su inclusión efímera en la renovada orografía urbana supone la concreción de una escenografía ambiciosa capaz de concebir un espectáculo de singular belleza y de profundo sentido estético. La riqueza de sus formas, sus tipos, concilian la preocupación del individuo coetáneo con el espectáculo callejero; un artefacto capaz de conciliar la atención del público y hasta de manipular el sentido de la puesta en escena de la iconografía heredada de las centurias anteriores. En definitiva, uno de los pilares sobre los que se asienta la configuración estética de estos cortejos, a caballo entre dos mundos y realidades antagónicas.

CAPÍTULO CUARTO

SUNTUOSIDAD Y MAGNIFICENCIA: LA ESTÉTICA PROCESIONAL Y LOS TEJIDOS EN LAS PROCESIONES DE LA SEMANA SANTA MURCIANA

PREÁMBULO

La cuestión de los textiles es un apartado peculiar dentro de la valoración estética de la Semana Santa decimonónica. No cabe duda de que éste es el periodo de la explosión del bordado procesional pero la suntuosidad de los objetos no va a quedar únicamente reducida a este aspecto, sino que se pretenderá un efecto suntuoso por encima de cualquier delimitación técnica. En lo que respecta al aparato crítico el apego a la ostentación no va a estar generalizado sino que se le opone el endémico recelo hacia el adorno. Incluso, algunos escritores como Baquero se atrevieron a sintetizarlo y encasillarlo peyorativamente bajo el término de “*snobismo*”¹.

Por tanto, el entusiasmo estuvo garantizado tanto entre los detractores como en el caso de sus promotores: no obstante, cabe valorar hasta qué punto la estética procesional no asumió entonces este lenguaje suntuoso como propio. No hay que olvidar que, pese a las críticas, la sensibilidad de los eruditos estuvo siempre a favor de lo opulento y, en particular, hacia lo resplandeciente. Esto puede desprenderse de la lectura de obras que, como la *España mariana* de Fuentes y Ponte, no evitaron calificativos para resaltar el lujo de los ajuares textiles de las imágenes².

La predilección por el irrefrenable decorativismo de las prendas tan sólo entró en conflicto cuando la riqueza textil se puso en contraste con la calidad escultórica de Salzillo. En efecto, al asumirse el valor artístico de la escultura policroma se infravaloran sus acompañamientos externos pese a que, en no pocos casos, se justificaran en su propiedad iconográfica. En estos casos, y sólo entonces, los escritores preferirán la discreción para no perjudicar la contemplación de “*el buen arte*”. Así, pese a que de la nueva túnica para el Cristo del paso de la Oración en el Huerto se dice, en 1887, que es una pieza “*rica y costosa... bordada primorosamente en oro*”³ se insinúa posteriormente, ya en 1891, que es una labor “*ostentosa*” que “*se la tiene casi en más /estima/ que á la admirable figura que viste...*”⁴. Se trata, nuevamente, de una visión contemporánea sumamente ecléctica que sabe paladear el arte pero no resolver los conflictos que

¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

² Relación cuya nómina de ejemplos resulta considerable: FUENTES Y PONTE, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Lérida, Carruéz, 1880: vol. I, págs. 71, 72, 75, 77, 110, 121, 135, 136 y 139; vol. II, págs. 7, 16, 19, 24, 25, 30, 31, 36, 57, 60, 61, 63, 72, 75, 78, 79, 82, 91, 92, 97, 102, 106, 109, 113, 118, 128, 130, 142, 144 y 147; vol. III, págs. 12, 14, 15, 22, 34, 62, 63, 66, 67, 79, 104, 113, 116, 117, 123 y 124; y vol. IV, págs. 7, 12, 19, 28, 37 y 63.

³ *Diario de Murcia*, sábado 9 de abril de 1887.

⁴ *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

ofrece el debate entre la interdisciplinaridad de las diversas especialidades que se yuxtaponen dentro de la puesta en escena procesional.

La contradicción se ofrece, por tanto, como un elemento permanente en el juicio estético siempre que se confronta el derroche frente al recato. En este aspecto la disensión es análoga al debate en torno al *trono procesional* durante las mismas décadas finales del siglo. No cabe duda que la disputa cuenta con una falta de coherencia en la precisión de las preferencias pese a que los adjetivos empleados, sobre todo los de tipo peyorativo, suelen coincidir. Sin embargo, cuando se inicie el nuevo siglo la cuestión parecerá zanjada a favor de aquellos adscritos a la medida lo que frenara, en buena medida, las empresas destinadas a financiar nuevas obras suntuosas de relevancia.

Varios aspectos han de tomarse como punto de partida antes de avanzar en los contenidos estético-simbólicos que se adscriben al arte textil: primero, la confusa terminología utilizada a la hora de referir técnicas y tejidos; segundo, la existencia de modestos talleres locales para el bordado que fomentan los encargos foráneos cuando se trata de obras mayores; tercero, la distinta idiosincrasia técnica y valorativa de cada uno de los tejidos. Esta última cuestión incide, además, en la decisión de parcelar el trabajo en distintas secciones que aborden, cada una de ellas, según sus distintas peculiaridades⁵.

Por último, y antes de entrar en profundidad, señalar que la visión erudita y aún la de los cofrades hacia estas formas de expresión artísticas y artesanales va a ser de conjunto; es decir, llevadas por un espíritu romántico orientalizante que agradece las profusiones ornamentales del periodo. Por ello, lejos de interesarse por los valores técnicos de cada una de las disciplinas (brocado y bordado, esencialmente) o por el valor formal del diseño, se preferirán las valoraciones poéticas y subjetivas, ambiguas en no pocos casos.

Quizá por ello, la labor presente al margen de esbozar dicho contexto literario, muy significativo dentro del estudio estético, tendrá la precaución de acudir a fuentes solventes o, en los casos en que sea posible, el cotejo y el análisis de la propia obra conservada. Labor esta última también compleja debido a la pérdida de buena parte de este patrimonio a lo largo de las décadas del siglo XX: no hay que perder de vista que ésta ha sido una disciplina infravalorada en el propio contexto intelectual del Arte y sólo puesta de relieve a través de concienzudos trabajos llevados a cabo en las últimas décadas⁶.

⁵ Cuya metodología ha sido tomada de las aportaciones realizadas en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad, 1999, págs. 177-190.

⁶ El contexto murciano ha sido particularmente estudiado por el profesor PÉREZ SÁNCHEZ, M. en el trabajo ya aludido y en otros como *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997. Además, recientemente se ha estudiado el

La visión orientalizante

Quizá estuvieron mucho más atinados en esta visión los propios extranjeros que visitaron el sureste peninsular, animados por el inherente espíritu romántico del viaje. No fueron pocos los que, con ocasión de asistir a las procesiones murcianas, supieron apreciar las cualidades orientales que, a su juicio, desplegaba su puesta en escena callejera. Así, George Alexander Honskis en la temprana fecha de 1852 al tratar el ambiente procesional de la mañana de Viernes Santo murciano comenta como “*a cualquiera le es difícil concebir nada más árabe en toda Europa*”⁷. Sin duda, este comentario resulta, más que nada, una percepción subjetiva; una evocación sensitiva que, como parece, nada tiene que ver con el contexto religioso y artístico (decididamente icónico) de la procesión católica, sino con la visión que España ofrecía al visitante, particularmente, con la forma de percibir sus costumbres religiosas.

Esta mixtificación e identificación no es más que un fenómeno puramente estético y formal; en efecto, es la atmósfera que ofrece la procesión en la calle la que matiza su contenido cristiano y lo convierte en un espectáculo adscrito a la religiosidad de forma genérica. Así, para los extranjeros en primer lugar la religiosidad popular hispana responde a una pervivencia milenaria que, tamizado por su romanticismo, interpretan como herencia islámica. La Semana Santa de las calles españolas se convierte, por tanto, en una realidad tangible que evoca una visión etérea, indefinida, de lo sagrado: y esto es percibido de este modo, quizá, por el uso particular de los diversos elementos fosilizados de liturgias y ritos pretéritos (la participación de los grupos de *la burla*, por ejemplo), así como la incipiente inclusión de elementos propios de la tierra (de los cuales la vestimenta del nazareno estante, terminada de configurar ya en el siglo XX, ofrecerá una de las estampas más características) y la propia presencia de los penitentes vinculados en cierta medida con la idea del fanatismo ibérico⁸.

singular caso del bordado lorquino dentro de los trabajos relativos a la exposición que la Fundación Santander-Central Hispano dedicó en Madrid a estas labores tradicionales de la Región; todo ello fue recogido en la publicación *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central-Hispano, 2001, donde, además de las consideraciones del autor anteriormente citado, se incorporan textos correspondientes a BELDA NAVARRO, C., MUNUERA RICO, D., MUÑOZ CLARES, M., ROS PARDO, J. y SÁNCHEZ ABADÍE, E.

⁷ TORRES FONTES, C., *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1996, págs. 763-765.

⁸ Sobre los vínculos del “*fatum*” grecorromano y la sumisión islámica con algunas fórmulas penitenciales de la religiosidad tradicional en la península ibérica ver DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 139-142.

Esta naturaleza abierta a la fusión de elementos, mezcla de sacralidad y profanidad a partes iguales, será identificada con aquella pervivencia de lo oriental cuya puerta en el mundo occidental era, precisamente, España. La asimilación de esta idea concluirá con la participación de los propios habitantes del país en esta serie de estereotipos románticos: tal será el caso de Eugenio Noel quien concederá esta misma identificación oriental, que él relaciona más bien con lo bizantino y el cristianismo de rito oriental, al entramado procesional⁹.

A esta identificación contribuye de forma definitiva el gusto por el adorno y, particularmente, por los textiles suntuosos cuya magnificencia se compara habitualmente con la sensualidad de la cultura oriental: gusto e idea precisamente en boga en algunos círculos artísticos europeos y, particularmente afincada, entre los esteticistas venecianos. Precisamente, en esta capital italiana, puerta tradicional de entrada de las piezas orientales a Europa, el pintor español Mariano Fortuny evocará estas lujosas calidades en una brillante producción de textiles suntuosos muchos de los cuales se destinarán, precisamente, al aderezo teatral y a las propias vestimentas litúrgicas¹⁰.

La inclusión de esta visión en el entorno procesional participa de una visión sensitiva referida al fenómeno procesional unida, como no podía ser de otro modo, a las evocaciones panegiristas de la arcadia, la sensualidad, ...; en definitiva, a una puesta en escena teatralizada en el escenario de las calles. Así la suma de elementos, sin ser una seña de identidad autóctona en exclusiva, permite emitir un juicio de valor respecto al gusto por los aspectos vistosos, decorativos. Se trata de una fusión vitalista que encontrará un feliz epílogo en la conformación de la procesión local neobarroca y ecléctica cuyo caldo de cultivo resultará subyugante, muy al gusto del decadentismo europeo del fin de siglo¹¹.

El eclecticismo, tan característico del arte del momento, contará con el renacimiento de las artesanías como un estímulo ideal para el desarrollo de los ornamentos decorativos. Además, la proliferación de manuales con diversidad de motivos constituirá un repertorio difundido por todo el continente y que será tomado por los tallistas de las regiones más diversas. En estas recopilaciones abunda el repertorio de tipo ecléctico muy adecuado a la mentalidad barroquizante de la época: como se muestra evidentemente en las edificaciones de los edificios lúdicos de la época, los casinos. De forma análoga a estos, la proyección urbanística de las ciudades posibilitará la difusión del repertorio que se tomará para la ejecución de las diferentes estancias de los nuevos hogares. Estos interiores proyectarán en no pocos casos la mentalidad

⁹ NOEL, E., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Espuela de Plata, 2009, págs. 105, 106, 162-168.

¹⁰ Véase NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., *Mariano Fortuny y Madrazo: entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, págs. 105-107.

¹¹ Véase el texto que, a esta cuestión, ha dedicado HERRERO CECILIA, J., "El espíritu y la sensibilidad <<decadentes>>: Rebeldía, crítica y originalidad creadora" en *Estetas y decadentes*, Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1985, págs. 62-72.

opulenta de la nueva clase predominante, la burguesía cuyo mecenazgo constituye uno de los pilares esenciales del desarrollo estético del momento. La suntuosidad palaciega es en todo parangonable a la desplegada en las nuevas realizaciones para las cofradías murcianas.

En el plano de los tejidos suntuosos, el bordado será una de las técnicas preferidas desplegándose toda una magnificencia que, como en el caso de las demás decoraciones, se prodiga a través de manuales. En lo que respecta a los restantes tejidos, la ausencia de talleres locales (la industria manufacturera murciana había quedado prácticamente desmantelada a comienzos del *ochocientos*) llevará a la importación de piezas realizadas fuera; Valencia constituirá uno de los principales referentes a la hora de proveer a la ciudad de tejidos suntuosos, particularmente brocados en sedas y metales preciosos, así como damascos, tisús y otros tejidos. El diseño de estos tejidos valencianos, en cierta medida acorde con la tradición local, hará que sus productos se utilicen asiduamente en la ejecución de ajuares para las imágenes sacras: siendo de particular interés la semejanza de éstos con las piezas realizadas en la Murcia del *setecientos* con traza del propio Salzillo¹².

En unos y otros tejidos la sobreabundancia de motivos decorativos, particularmente vegetales, con efectos resplandecientes, se verá reflejado la preferencia burguesa por los efectos esplendorosos: no en vano, esta inclinación hacia formas de impronta barroca tendrá su paralelo en la propia configuración de los salones y fachadas de las mansiones urbanas. Buena muestra de ello será la propia fusión de estilos y técnicas presentes en los distintos salones del coetáneo Real Casino, cuyo repertorio evidencia el nuevo estilo en boga. Estas formulas se tomarán igualmente para la conformación de las procesiones y, particularmente, para el aderezo de las imágenes.



Fig. 83- *Bordado*. Dentro de la configuración de las procesiones decimonónicas las superficies bordadas juegan un protagonismo destacado.

¹²Sobre la realización de diseños por parte de Francisco Salzillo destinados a las distintas artes ornamentales, preferentemente talla, orfebrería y textiles, véase la reciente aportación de PÉREZ SÁNCHEZ, M., "...Todo a moda y primor" en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Fundación Huellas, 2007, págs. 303-315.

Tipos y dinámica

El repertorio de piezas demandado por las cofradías en lo referente a los tejidos va a ser muy diverso: sayas, mantos, tocas, pendones, casullas, dalmáticas,... Todo ello se relaciona evidentemente con la apariencia abundante, escenográfica y espectacular que pretendía desplegar la propia burguesía en las procesiones; en cierto modo, siendo reflejo explícito de las complejidades escenográficas operísticas cuyo momento de esplendor coincide temporalmente con la configuración procesional de la región murciana¹³. Todo ello hará que el estudio del repertorio tenga que ser diverso y pormenorizado, atendiendo a la naturaleza de unas piezas cuya funcionalidad, con el paso de las décadas, quedaría desnaturalizada y en desuso. Ello no es inconveniente para volver a enfatizar el poder sensorial de cada una de estas prendas que se concibe dentro del todo que constituye el cortejo: la suma vistosa de colores, tramas, efectos visuales en definitiva, estaba además en consonancia con el propio carácter primaveral que se asocia a la celebración de la Semana Santa como un elemento más de su puesta en escena¹⁴.

Particular incidencia va a tener la profusión de tejidos brocados cuyos ejemplares son preferidos, acaso por su menor coste, pese a insertarse en el periodo de mayor interés por los tejidos lisos ornamentados con bordados. No en vano, en este periodo se prodigan los grandes encargos de piezas bordadas para las procesiones de Semana Santa en todo el país. Indistintamente de unos y otros, todos ellos se van a sumar a la celebración en una suerte de metáfora decorativista que plantea de forma irónica aquella reflexión del cineasta granadino Val de Omar quien, ya en la década de los treinta de la centuria siguiente, puso el acento sobre la apetencia de riquezas visuales, pura apariencia, en una tierra endémicamente yerma¹⁵.

Pese a que se renueva gran parte del aparato procesional el exorno de las imágenes ocupa un lugar destacado en este proceso pues en él se concentran los principales esfuerzos dado su protagonismo dentro del discurso de la Pasión. Por ello, las pautas puestas al servicio de esta iconografía resultan sumamente estudiadas y se muestran concretas en el amplio panorama del arte procesional español: la apetencia por mostrarlas colmadas de ropajes lujosos y profusión de

¹³ La complejidad y variedad del repertorio textil dedicado a lo procesional oscila desde un origen monástico y catedralicio de los principales ceremoniales, hasta una complejidad ornamental barroca que se heredará y completará en la centuria siguiente. Cuantificar cada uno de estos elementos en relación a las procesiones contemporáneas ha sido el objeto de estudio de SANZ SERRANO, M.J., "Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana" en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1991, págs. 153-183; para el caso del repertorio textil en las procesiones monásticas hay que referir el indispensable material conservado en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres), sintetizado en GARCÍA, S., *Los bordados de Guadalupe. Estudio histórico-artístico*, Cáceres, Comunidad Franciscana Ediciones Guadalupe, 2006, págs. 54-57.

¹⁴ *Diario "El Liberal"*, Murcia, jueves 13 de abril de 1911.

¹⁵ VAL DE OMAR, J., *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* (documento audiovisual), Murcia, Comunidad Autónoma, 2004.

joyas no es una pretensión únicamente ligada al entorno murciano sino, más aún, proyectada en todo el panorama nacional. Si es cierto que en cada lugar adopta formas características ligadas al incipiente componente regionalista: pese a ello es inevitable expresar la existencia de un lenguaje común sobre el que se sobrepone el matiz localista.

No obstante, no era la primera vez que todo este efectismo suntuoso se ponía al servicio de las imágenes sagradas; todo lo contrario, ya existía toda una trayectoria secular en este sentido cuyos orígenes han sido enraizados en la propia Antigüedad¹⁶. En efecto, el empleo de las superficies ricamente decoradas con elementos de oro, metálicos, luminosos resplandecientes,..., suponen un signo evidente de divinidad desde los mismos orígenes de la vida en sociedad¹⁷. Sin embargo, esta abundancia no era frecuente entre las imágenes utilizadas en las procesiones de la Semana Santa como evidencian los abundantes testimonios gráficos y pictóricos de los siglos anteriores: es en este momento cuando se produce un trasvase de las fórmulas utilizadas hasta entonces por las imágenes gloriosas a las de Pasión.

No cabe duda que en este proceso Salzillo ya había jugado un importante papel en el XVIII al suprimir del vestuario de su famosa Dolorosa el austero ajuar luctuoso ligado a la tradición castellana. Sin embargo, este avance sólo se documenta en el Levante donde, además, se comienzan a utilizar tonos azulados en los mantos y sayas rosadas en lugar del color negro del luto frecuente hasta entonces. Estos avances deben achacarse a la influencia italiana que permitió cierta apertura ideológica en los supuestos de un arte sacro encasillado, hasta entonces, en la reproducción de modelos castellanos y granadinos¹⁸.

Si que parece novedosa la inclusión durante el último tercio del XIX de tejidos cubiertos por bordados lujosos; hasta entonces lo más habitual fue el empleo de brocados que, de hecho, continuaría usándose. Pero el hecho de que imágenes que nunca habían vestido de forma semejante muestren este tipo de costosos trabajos es un signo de los tiempos, una apertura a los gustos de la época y una sincronía con respecto a las grandes capitales donde se trabajaron este tipo de prendas. Parece, pues, que existe un motivo común que marca esta tendencia y que resalta, mediante los bordados, aquella pretérita concepción de la divinidad exornada con metales. Incluso, en esta faceta, se obra de forma distinta procurando, con respecto a la propia práctica de la imaginería, optar por modelos clásico-naturalistas como los adquiridos a obradores valencianos.

¹⁶ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 141-148.

¹⁷ ELIADE, M., *Cosmología y alquimia babilónicas*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 47-62.

¹⁸ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La vestimenta de la Dolorosa en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena" en *Ecos del Nazareno*, nº26, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 2005, págs. 33-42.

Frente a esa visión moderna el simbolismo decadentista prefiere para la vestimenta el empleo de bordados ajenos a los usos veristas y enraizados en la cultura modernista: conviene aquí recordar el tratamiento de superficies doradas, de naturaleza simbólica, en la obra pictórica de Gustav Klimt, absoluto coetáneo de estos usos procesionales. Estas representaciones “*deslumbrantes y cegadoras*” están secularmente unidas a las representaciones del poder y, particularmente, de la dignidad sobrenatural: por ello tradicionalmente “*observar a dioses, diosas, reyes y reinas se ha considerado peligroso a lo largo de toda la historia*”¹⁹. La pugna entre aquellas tallas ligadas al naturalismo y aquellas a las que se pretende dotar de esta aura resplandeciente muestra una visión novedosa de las imágenes sacras que, en cierto modo, por un lado pretenden mostrar un normativismo académico mientras, por otro, se desnaturalizan y se trasladan a un escenario resplandeciente.

En este último caso parece obvio señalar el claro parangón con el fenómeno coetáneo del “*divismo*” operístico; como en el caso de los grandes intérpretes, aclamados, inaccesibles fuera de un ámbito social reducido, las efigies de la Pasión se alejan simultáneamente. La idiosincrasia del *trono* murciano muestra bien esta idea encumbrando las efigies sobre elevadas peanas y rodeándolas a través de espléndidas tramoyas resplandecientes de luz. El uso de dorados, el fulgor del fuego, las vestimentas ricamente recamadas y llenas de resplandores ejemplifican bien este proceso por el cual la imagen sagrada se aleja de la cotidianidad barroca: aquella que humanizaba las tallas a través de su carácter hiperrealista.

En definitiva, el simbolismo del bordado en oro significa una esfera trascendente de evidente raigambre teatral: la divinidad no se comprende ahora desde un plano terrenal y humano, sino que se simboliza a través del exorno. A través de estos cambios se evidencia la existencia de un nuevo componente ideológico en la gestación de las procesiones; un liderazgo, el burgués, que además reclama su preponderancia social a través del sufragio de este tipo de adornos. Es decir, se corresponde con un uso evidentemente propagandístico en el cual, a través del exorno, se reclama un protagonismo no ya para la imagen, sino también para la familia que sustenta su camarería.

El papel de estos mecenas resulta, además, muy específico y centrado en el fenómeno procesional. Por decirlo de otro modo, las imágenes de las cofradías de la Semana Santa murciana, con la única excepción de las de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, no van

¹⁹ SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 81.

a contar con un ajuar considerable²⁰. En este sentido, el patrimonio textil de estas cofradías es exiguo en comparación con las suntuosas procesiones de Cartagena, Lorca y, no digamos ya, Sevilla. Así, pese al esfuerzo burgués no se atienden más que los gastos procesionales lo que redundará, evidentemente, en el uso prioritariamente propagandístico de muchas de las camarerías. En este sentido, las cofradías murcianas cuentan con unos medios muy limitados con los que mejorar el ajuar razón por la cual la carestía resultará endémica.

La dependencia con respecto a estas familias va a hacerse más evidente cuando, al llegar al cambio de siglo, desaparezca la rivalidad entre ellas y los primeros nombres aristocráticos abandonen progresivamente la ciudad en busca de la capital del estado monárquico restaurado. Este proceso, ya iniciado décadas atrás con los grandes nombres del Conde de Balazote, los marqueses de Ordoño y otros, se acentúa hasta determinar la parálisis total del mecenazgo hacia las cofradías. Salvo el excepcional caso de la emergente familia de la Cierva, el sistema de camarerías resulta anacrónico ya a finales del XIX. Su languidecimiento se evidencia en el parco número de incorporaciones patrimoniales a partir de 1900: este agotamiento del sistema contrastará, por el contrario, con la nueva organización de las “*agrupaciones*” en Cartagena, o la búsqueda de medios a nivel más popular en Sevilla. En ambos casos el objeto es mejorar la economía de las cofradías propiciando el sostenimiento de gastos que, como el de los textiles, difícilmente podía costearse de otro modo²¹.

La prensa va a constatar este anquilosamiento aunque sin saber detectar las causas de la decadencia del sistema. Son frecuentes los adjetivos que remarcan la “*apatía*”²² de unos cofrades que, en este tiempo, se hermanan con aquel espíritu de “*la cansera*” acuñado por el poeta Vicente Medina²³. Quizá por ello haya que señalar este problema de gestión como la auténtica causa de la ausencia de grandes ajuares de tejidos en las cofradías murcianas en comparación con las de Cartagena o Lorca: es evidente la falta de un mecenazgo más colectivizado entre los miembros de las cofradías que, por lo general, se suelen limitar a los mayordomos que heredaron su puesto en décadas pasadas. Precisamente esta decadencia va a hacer mella en el periodo de mayor esplendor del bordado en otras ciudades.

²⁰ El inventario patrimonial de los *pasos* de la Cofradía de la Sangre, tal como *El Lavatorio*, evidencian este hecho al no recogerse más que las vestimentas y útiles procesionales. ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.), *Traspaso de la camarería del Lavatorio*, 30 de mayo de 1892. Caja IV, sin foliar.

²¹ Sobre estos novedosos modos de gestión en el seno de las cofradías penitenciales véanse los particulares referidos a Cartagena, LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995, págs. 112-114, y Sevilla LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879-1900*, Sevilla, Jirones de Azul, 2009, págs. 53-69.

²² *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 9 de abril de 1925 y miércoles 24 de marzo de 1926.

²³ MEDINA, V., *Aires murcianos*. Recopilación Completa 1898-1928 (Edición de Francisco Javier Díez de Revenga), Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2005, págs. 69 y 70.

Este devenir, no sólo aplicable al caso de estos ornamentos, se hace patente en la propia concepción local de la procesión limitada a una autocomplacencia en la cual la imagerie suele ocupar todas las preocupaciones. Así, el trabajo de los artesanos queda eclipsado siempre por las labores de la imagerie y, particularmente, por la obra del genio salzillesco. Azorín supo acertar en la diferenciación entre esta concepción local y la propia de la capital hispalense: *“Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia”*²⁴.

Sólo cabría apuntar que dicha concepción del “Arte” resulta sumamente estereotipada y, desde luego, superada en las décadas siguientes. Ahora más bien conviene acentuar el valor de un arte colectivo, el procesional, entre cuyas labores no únicamente hay que valorar la puramente escultórica. Este es, precisamente, uno de los objetos del presente trabajo.



Fig. 84- *Manto de Ntra. Sra. de la Victoria*. Cofradía de la Columna. Sevilla. El lujo se convierte en una de las referencias para la proyección exterior de las procesiones.

Problemática de las fuentes documentales y datación de las piezas

Ya se ha citado con anterioridad la escasez de fuentes escritas referidas a las artes textiles en el periodo de estudio. Inventariar todo lo existente entonces resulta a día de hoy una tarea inviable, aunque es plausible llevar a cabo una aproximación superficial al tema. Mediante ésta se podrá examinar la particular propensión a la confusión que emana de las consideraciones de los eruditos que, lejos de resolver o clarificar dudas, contribuyen a la confusión de la materia. Y es que no parece ser una preocupación de aquellos el delimitar técnicamente la constitución de cada una de estas piezas. Así, bajo la misma denominación de “bordado” se incluyen piezas brocadas como si la propia apariencia dorada bastara para denominarla de este modo; el realce de algunas de estas obras brocadas, la magnífica túnica del Cristo de la Caída constituida a partir de un magnífico tejido de los telares valencianos de Garín por ejemplo, pareció otorgarle una denominación que, en rigor, no le corresponde.

Otro caso sumamente ilustrativo es el “estandarte” estrenado por la Cofradía de la Sangre en su procesión de 1891: *“... de lo más vistoso que hubo en ella fue el magnífico estandarte que se*

²⁴ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

*estrenó, de rico raso encarnado con bordados de oro... ”*²⁵. La propia ascendencia valenciana del textil ya hace presumir una constitución y unas técnicas bien distintas de las recogidas en la prensa. La luz aportada por los documentos gráficos conservados con respecto al mismo desprenden estas sospechas mostrando un tejido brocado. Su presencia, además, dentro del patrimonio artístico conservado por la institución revela además un tejido diferente del raso en su ejecución. Estos casos demuestran que hay que considerar la parcialidad de las fuentes y la necesidad de contrastarlas en la medida de lo posible.

Más imprecisión añade el trabajo del gran recopilador patrimonial de la época del que se precisa en este trabajo para aportar noticias respecto a las labores textiles existentes en los ajuares de las imágenes murcianas. Se trata de la ya citada obra de Javier Fuentes y Ponte, es decir, su *España mariana. Provincia de Murcia*. Este autor muestra igualmente un indefinido criterio para distinguir un tipo de piezas de otras: por tanto su labor tiene para este estudio un interesante matiz cuantificador por cuanto la mayor parte del repertorio que pudo observar ha desaparecido. Por el contrario, resulta absolutamente impreciso en cuestiones cualitativas y formales. Además, sus datos muestran divergencia con los datos expuestos en la prensa sobre un mismo tejido²⁶: por tanto, a falta de documentos gráficos que resuelvan estas cuestiones, el valor de sus juicios resulta impreciso.

Resulta obvio a la luz de sus párrafos que algunos de los ajuares de las imágenes de los templos murcianos llamaron poderosamente la atención por su riqueza y vistosidad. Sus valoraciones permiten, pues, observar cierta continuidad en los elementos textiles con respecto a los siglos anteriores. Sin embargo sus apreciaciones son superficiales no sirviendo muchas de sus indicaciones para un trabajo riguroso. Sólo en algunos casos, como sucede con el ajuar de una imagen pequeña de la Dolorosa existente antaño en el templo de Santa Catalina, sirven para hacerse una idea concreta de esta pervivencia de fórmulas añejas a través del diseño; en efecto, se trata de “*un delantal de lienzo blanco finísimo y un manto de terciopelo negro con estrellas de plata*”²⁷, sin que acierte a dictaminar la técnica con la que ha sido ejecutado.

²⁵ Véanse al respecto *Diario de Murcia*, viernes 20 y jueves 26 de marzo de 1891; en el primero de estos días se comenta: “*Hemos visto el magnífico estandarte que la cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo ha traído de Valencia por conducto de D. José Costa Fernández, como representante de la casa de la señora viuda de D. José Guerrero, cuyo estandarte será estrenado en la tarde del Miércoles Santo en la procesión que la dicha cofradía celebra en tal día*”.

²⁶ Al respecto del ajuar de la imagen de la Virgen de los Dolores de la parroquial de San Pedro, sacada en procesión actualmente por la Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza, FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. II, pág. 31, expone que no es de tisú como, por el contrario, difunde la prensa. Incluso, llega a comentarse su origen en las “*principales fábricas de Valencia*”. Véase *Diario de Murcia*, jueves 3 de abril de 1879.

²⁷ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. I, pág. 75.

A todos estos aspectos hay que sumar la problemática que ofrece la cronología de las piezas que no ha llegado a la actualidad. Las únicas pistas que se pueden extraer se vinculan a la existencia de documentos gráficos en los que es posible, en ocasiones, distinguir las labores y encuadrarlas en un espacio aproximado en función de su morfología.

En el caso del desaparecido paso del *Tribunal de Herodes* que sacó en procesión la Cofradía de la Sangre durante las últimas décadas del siglo XIX no es posible reconocer sus motivos, dada la deficiente resolución de la fotografía. Es, sin embargo, Fuentes y Ponte quien valora la pieza como “*de terciopelo con adornos de oro*”²⁸; según la cronología del paso, 1864, y el hecho que la misma ofrezca similitudes razonables con la conservada túnica del paso de la Negación, ejecutada en fechas similares, permite valorar un parentesco cronológico. En este caso, la periodicidad de estas labores suntuarias puede ajustarse a unos criterios comparativos que permiten, por ahora, una datación aproximada.

Cuando se proceda a abordar cada una de las técnicas que dan lugar al exorno de las distintas obras tejidas, empleadas para ataviar a las imágenes o constituir diferentes útiles procesionales, se incidirá en cada uno de sus pormenores, así como los diseños seguidos para la disposición de sus elementos decorativos. Igualmente, se procederá a modo de preámbulo a estudiar de forma breve los precedentes de este tipo de obras en el ámbito regional con especial interés hacia las corporaciones penitenciarias. Ciertamente, salvo los casos excepcionales de Lorca y Cartagena, el patrimonio textil de las cofradías murcianas no resulta abundante: sin embargo, en el contexto estudiado supone un exorno de indudable interés para las imágenes, al margen de un signo evidente del deseo de ostentación que expresó la burguesía a través de las diferentes cofradías existentes entonces.

Cuestiones de mecenazgo y talleres

Como se ha manifestado, valorar desde un punto de vista riguroso la tipología textil no ha sido una tarea de interés para la historiografía tradicional. Sin embargo, el contexto de la época propicia la inserción de este tipo de trabajos dentro de fenómenos artísticos más amplios, aportando este análisis unos perfiles de interés para la consideración global del fenómeno procesional. En este caso, como en el de las restantes artesanías, las décadas finales del *ochocientos* significan una revitalización de los trabajos manuales de índole tradicional que se habían visto seriamente perjudicados por el empuje de la industrialización. Este rechazo de la

²⁸ Ibidem, vol. V, pág. 35.

maquinización en tareas tales como el bordado significa la concreción de un ideario humanístico utópico que pretende enfrentarse con la inexorable capacidad productiva de la industria reivindicando la alta calidad de los productos artesanales y, lo que es mucho más importante, su valor artístico.

La proyección internacional del estilo modernista con sus diversas variantes regionales, así como la sensibilidad de los arquitectos hacia estas tareas, propició su inserción dentro de las actividades constructivas formando parte de su finalización, la decoración, de buena parte de los nuevos edificios de las ciudades. Este proceso, no exento de valores románticos, dejó una profunda huella en buena parte de las ciudades europeas que, como Barcelona, mostraron un importante auge de estas artesanías tradicionales.

Las huellas de este proceso modernista no fueron demasiado significativas en Murcia, al contrario que en Cartagena y su área de influencia, pese a lo cual el desarrollo de las artesanías vivió una auténtica revitalización. La mayor parte de los artífices que participaron en la renovación estética de la Semana Santa tuvieron parte en este auge disponiendo, algunos de ellos, hasta de una capacidad inventiva bien representativa²⁹. Las artesanías se verán apoyadas por el interés funcional de los arquitectos que, casi de forma automática, lograron generar un flujo de ideas, diseños y pautas igualmente utilizadas para la arquitectura como para las labores menores. En este ambiente se hacen peculiarmente valiosos los diversos repertorios que, desde las principales capitales europeas como París o Viena, reparten las formas eclécticas por todo el continente; sus formulas contarán, además, con un expositor inmejorable de sus ideas en las exposiciones universales que se celebraran a lo largo de la centuria.

La confección de tejidos forma parte de este impulso por el interés que presta la arquitectura de interior a la decoración de salones lujosos, particularmente de aquellos de inspiración neobarroca. Este hecho no es nuevo pero prescinde del carácter privado de la edad moderna (en que tapices, bordados y brocados para forrar estancias estaban sólo al alcance de unos pocos aristócratas) para trasladarse a un nivel más amplio y extendido como era el de la burguesía liberal. Así, los salones evocarán a escala más reducida y actualizada lo que siglos atrás sólo había estado al alcance de reyes: sólo citar el carácter de los salones barrocos del Palacio de

²⁹ Como se evidencia notoriamente en el caso de los tallistas donde se muestra, quizá, la muestra más palpable de esta revitalización de los talleres artesanales. Sobre este aspecto véase el apartado específico que se dedica en este trabajo a la labor de la talla y a sus grandes realizaciones: los *tronos*. Además, cabe valorar la incidencia que en esta tendencia tiene la impronta arquitectónica del estilo ecléctico del fin de siglo y la plasmación de los ideales artesanales internacionales. NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., evidencia la influencia de los modelos del “*Diseño Industrial... y, sobre todo, William Morris*” en el arte textil contemporáneo: *Mariano Fortuny...* (obr.cit.), pág. 105. Para el desarrollo de estas prácticas ornamentales dentro del contexto arquitectónico local véase PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y urbanismo” en *Historia de la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 208-215.

Oriente de Madrid que se constituyen en auténtica prefiguración de cierto gusto burgués hiperdecorativista.

Esa moda pondrá en contacto a la nueva clase predominante con obradores especializados que aprovechan la circunstancia para aumentar la producción e industrializar su sistema productivo. Es el caso de Garín en Valencia, casa que se convertirá en una de las más demandadas del país y que servirá tejidos para no pocas cofradías e imágenes murcianas. Buena parte de sus diseños se conservan en el ajuar de imágenes tan representativas como la Dolorosa de la Cofradía de la Sangre³⁰. En este caso los diseños se ajustarán a los trazados en Valencia sin que exista constancia de producción exclusiva para las cofradías hasta el año 1927, cuando de los telares de la ciudad del Turia sale el “*modelo Salzillo*” para vestir a la imagen de la Dolorosa; formando conjunto esta vez con el manto bordado en plata y oro en Sevilla³¹. No en vano, se trata de un caso singular pues tras el encargo no estuvo la propia cofradía sino la preocupación munificente exclusiva del ministro murciano Isidoro de la Cierva. Su gestión propició el costoso empeño de un brocado único en consonancia con el no menos sofisticado trabajo de bordado que hicieron los oficiales del taller hispalense de Eduardo Rodríguez. Ambos trabajos constituyen un caso anómalo en un doble sentido: primeramente, por acudir a dos talleres de gran calidad artesanal con proyectos exclusivos; finalmente, por llevar a cabo esta empresa tres décadas después de que se frenara en seco el ímpetu del mecenazgo en las camarerías murcianas.

Las restantes adquisiciones fueron modelos seriados con amplios motivos vegetales que tanto armonizaban con el ampuloso gusto neobarroco. Pese a esta segunda categoría de trabajos siempre recalca la prensa que se trata de piezas “*procedentes de una de las mejores y principales fábricas de Valencia*”³², justificando así el buen nombre de los promotores y evidenciando un conformismo estético y apático evidente. Es contrastable que muchos de los nuevos camareros burgueses, algunos “*ricos industriales*” hubieran tenido posibilidades sobradas para procurarse piezas más ambiciosas y únicas: como demostraron, por el contrario, al hacer construir las nuevas máquinas de forja, talla dorada y cristal para procesionar sobre ellas a las imágenes³³. Ello contribuye a remarcar el carácter secundario que, salvo contadas excepciones, tuvieron este

³⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La apariencia de la imagen sagrada en la Archicofradía de La Sangre: ajuar y escenografía procesional” en *VI Centenario. Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010, págs. 327 y 328.

³¹ Véase al respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Algunas precisiones sobre el manto de la Dolorosa (1927-2007)” en *Nazarenos*, nº11, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2007, págs. 43-46.

³² *Diario de Murcia*, jueves 3 de abril de 1879.

³³ Casos paradigmáticos son los de Enrique Fuster o Joaquín García y García quienes se encargan, a sus expensas, de renovar algunos de los *tronos* de las procesiones de Jesús y la Preciosísima Sangre, respectivamente. Véase al respecto DÍAZ CASSOU, P. *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), págs. 190, 261 y 262.

tipo de complementos: para este parecer no dejaban de constituir un “*adorno cualquiera, siempre impertinente, por valioso que sea*”³⁴, sometiéndolos de facto a la consideración peyorativa de eruditos como Baquero quienes lo calificaban como “*piedad ostentosa*” e ironizaban al respecto como “*triunfo tan popular*”³⁵.

Anotadas estas consideraciones resulta natural observar como la clase liberal-burguesa, sustentadora oficiosa de las piezas y lectora asidua de las crónicas, prefiriese también labores más discretas que no despertaran excesivas suspicacias como, por ejemplo, sucedió con el nuevo *trono* de la Caída. Bajo estos postulados, el diseño se traduce en la repetición mimética del repertorio internacional obviándose cualquier referencia localistas. Quizá también por este motivo resultaran improductivos e inviables los intentos por potenciar en Murcia las labores de bordadores y tejedores cuyos precios siempre habrían resultado menos competitivos al tener que competir con capitales que, como Valencia, contaban con gran demanda.

Esa puede ser una buena razón para explicar como, a diferencia de los tallistas de *tronos*, los profesionales de los tejidos suntuosos escasearon fomentándose, como era lógico, el oficio de aficionadas que, a modo de labor piadosa y recatada, contribuyeron a aumentar las donaciones sin afán lucrativo aparente. Así, los eventuales talleres más organizados, como el de las *Señoritas Fontes*, no dejaron de ser una asociación esporádica de muchachas de clase humilde aglutinadas en torno a una familia enriquecida que las dirigía en el oficio. Frente al entusiasmo que destaca la prensa sobre su labor se esconde la necesidad de complementar sus escasos ingresos agrícolas con cualquier tipo de complemento obtenido en sus horas libres de faena³⁶. De ahí que la realización de textiles suntuarios en unas condiciones tan precarias sorprendiera a los propios periodistas pues de manos de “*nuestras huertanas*” podían salir piezas tan afamadas y adecuadas como “*el rico y precioso estandarte...del Santísimo Cristo del Perdón*”³⁷.

Este último caso pone sobre la mesa la evolución de las labores que, habiendo sido profesionales hasta los primeros años del siglo XIX, habían pasado a ser un “*entretenimiento*” de señoritas “*refinadas*” como las Fontes. Por tanto, el estudio del bordado en Murcia durante estos años precisa una visión que propicie su consideración histórica dentro de unas pautas artesanales cercanas al ocio pero alejada, en cualquier caso, de los talleres profesionales que seguían trabajando en Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla.

³⁴ *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

³⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

³⁶ El taller de las Señoritas Fontes llega a tener una escuela de bordado que alcanza cierto éxito presentando trabajos a las exposiciones de artesanía realizadas en Murcia con motivo de la festividad del Corpus Christi. Véase *Diario de Murcia*, domingo 31 de mayo de 1891.

³⁷ *Diario de Murcia*, viernes 5 de marzo de 1897.

El especialista francés Ernesto Lefébure se cuestionaba en torno a 1887 como el bordado, siendo uno de los trabajos que “*han sido practicados más universalmente*”, no había sido incluido hasta entonces dentro de la “*Biblioteca de enseñanza de las Bellas Artes*”³⁸. Esta cuestión es curiosa por cuanto en Francia no se había dado una particular aversión hacia la labor del bordado; ello incide en que, pese a no ser infravalorado como una labor de mujeres pues en el país vecino existían importantes talleres profesionales, sin embargo si había sido menospreciado por cierta élite intelectual.

La cuestión en España reviste un especial interés que, en realidad, parte de la Ilustración y que centró la práctica del “*bordado*” como una labor propicia para las mujeres. Si se tiene presente esta inquietud, y la circunstancia de ser en el país galo una actividad “*lícita*” para hombres, sorprende aún más hasta qué punto la herencia del reformismo *setecentista* determina un prejuicio tan extendido en los años siguientes. Desde que en Murcia se pone en marcha a finales del XVIII la Escuela de Bordado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el bordado había pasado a constituirse en una labor relegada a la intimidad para mayor decencia de las mujeres.

Los estudios del profesor Pérez Sánchez han pormenorizado esta transformación en la percepción social hacia este oficio tradicional del bordado: en apenas un siglo deja de ser una actividad llevada a cabo por profesionales, preferentemente hombres, para transformarse en un entretenimiento de señoritas. La disolución definitiva de los gremios añadió, incluso, una mayor incertidumbre al desvincularse del tejido industrial de la ciudad; es decir, el bordado como actividad económica representativa dejó de tener la dimensión de épocas pasadas. Queda por estudiar la posibilidad de que el rápido asentamiento liberal-burgués, apenas un siglo, unido a la mala interpretación de la política artística emprendida por la entidad ilustrada acabara por encorsetar esta actividad dentro de estereotipos³⁹.

Por tanto, el giro en la condición profesional de la actividad del bordado artístico en oro supone la adopción de prejuicios sobre la misma. Esta situación es fomentada gracias al aislamiento geográfico de la región y a la economía empobrecida que impide, como sucedió en

³⁸ LEFÉBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887, pág. 1.

³⁹ Una excepción en este sentido es el caso lorquino donde, a partir de las enseñanzas en dibujo y otros oficios plásticos, comenzó una pujante actividad referida al campo del bordado. Esta actividad floreció pronto con la instalación de obradores específicos destinados a cubrir la demandad de las cofradías de la comarca lorquina. Véase al respecto MUÑOZ CLARES, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, E., “La enseñanza y promoción del bordado en Lorca” en *Arte en sedas...* (obr.cit.), págs. 71-84.

otras ciudades mayores, la viabilidad económica de los talleres⁴⁰. De ahí que este estudio deba eludir estos estereotipos anacrónicos que ocultan la auténtica consideración artística que tiene su tipología.

EL BORDADO Y LAS COFRADÍAS PENITENCIALES

Las cofradías penitenciales murcianas nunca fueron a lo largo de toda la modernidad una de las principales promotoras del arte del bordado. Los estudios sobre este particular demuestran con solvencia una situación de despreocupación que, pese a todo, cuenta con excepciones dignas de mención. Realmente, el potencial económico que durante siglos detentaron las instituciones sacramentales y de gloria rara vez fue alcanzado por las penitenciales que se limitaron, en no pocos casos, a imitar discretamente a aquellas. Cuando el ceremonial requirió de cierta magnificencia, a falta de ornamentos y un ajuar adecuado, siempre quedó el recurso del alquiler pues el intercambio de enseres entre las parroquias o en la propia Catedral estuvieron a la orden del día. Esta circunstancia explica por si misma la necesidad de contar, pese a la penuria, con este repertorio de textiles que dotara de un mayor esplendor los cultos internos en las iglesias y, en menor medida, las propias procesiones.

Resulta evidente que el sostenimiento de aquellos obradores de la modernidad fue posible gracias al gran mecenazgo eclesiástico que encargó piezas suntuosamente trabajadas no sólo a los talleres locales, sino llegando incluso a importarlas de Roma y otras regiones europeas. En cualquier caso, el papel de las cofradías es secundario y está en proporción con respecto a las rentas de cada una de ellas. Sólo tras la enajenación de bienes eclesiásticos entre 1836-37 este sistema se verá truncado llevando a la desaparición de los modestos talleres locales. La demanda pasará, sólo entonces y en una proporción reducida, a depender de las cofradías que encargarán piezas bordadas para sus imágenes, estandartes y demás enseres. Este proceso, además, es evidente en otros lugares del país quizá con la única excepción de Madrid donde los encargos cortesanos aún continúan procurando prosperidad a los talleres.

En Murcia la actividad queda reducida a los centros monásticos y a la labor entusiasta de manos femeninas devotas. Frente a esta situación surgen en los núcleos industriales talleres mecanizados y organizados de forma industrial que pretenderán aprovechar, con bastante éxito por cierto, el vacío dejado por los talleres gremiales. La escala de producción se amplía y, en

⁴⁰ Sobre la actividad económica de la Murcia del *ochocientos* véase RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de Murcia*, Córdoba, Almuzara, 2008, págs. 335-354; y PÉREZ PICAZO, M.T., "Historia" en *Historia de la región...* (obr.cit.), págs. 115-129.

consecuencia, también la dispersión de obras que lleva a la existencia de representantes de dichas industrias en las diferentes regiones; como sucedió en Murcia con el taller catalán de Francisco de Asís Serra. Esta competencia, como puede intuirse, resulta desproporcionada y este mercado de bordados “mecanizados” ponen en serio riesgo la pervivencia de los obradores más modestos. Además, la estandarización del repertorio rompe con la pervivencia y la herencia de los motivos y diseños característicos en la zona. Por ello se impone un repertorio internacional que se adopta sin importar en demasía la conformación de su dibujo e, incluso, la diferente técnica empleada en su confección⁴¹.

Esta adulteración del repertorio formal, así como la progresiva tecnificación de las piezas, traza una línea entre la calidad artística de los trabajos tradicionales y la simple evocación rudimentaria de la máquina. Este debate, aún presente en el ambiente de las cofradías, por fortuna no se planteó en las décadas objeto del presente estudio lo que posibilita tratar ahora piezas de auténtica calidad artística.

El recorrido histórico permitirá, además, la pormenorizada referencia de las técnicas empleadas a partir del XIX que, pese a haber nacido en los siglos anteriores, se generalizan en el país durante esta segunda mitad de la centuria. Así, frente a un bordado artístico tradicionalmente hispano y debidamente reglamentado en la época moderna, va a llegar a la región la técnica francesa de “*la cartulina*” mucho más económica y también de gran belleza plástica. Junto a ambas técnicas van a subsistir otros usos tradicionales como el bordado de “*trepas*” o de aplicación, muy presente en los ajuares monásticos y catedralicios desde el siglo XV. Es evidente que la existencia de estas diferenciadas técnicas en el bordado se adecuará a las necesidades económicas de los comitentes que no siempre podrán permitirse trabajos relevantes. En todas ellas la estratificación económica es evidente siendo de mayor precio los bordados de técnica artística española frente a la francesa; el último lugar lo ocupará el bordado de aplicación que, pese a todo, no guarda la calidad y esplendor de tiempos pasados⁴².

Pese a estos tres tipos de trabajos ajustados a niveles económicos distintos ninguno de ellos perdurará de forma continua en la ciudad. Estas variantes no serán capaces de perpetuar la tradición del bordado en Murcia que nunca recuperará la vitalidad del XVIII. Además, otro hecho significativo ilustra esta decadencia: las obras de mayor enjundia serán encomendadas siempre fuera de la ciudad, preferentemente en talleres madrileños, catalanes y, en menor

⁴¹ Sobre la coyuntura de las manufacturas bordadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Murcia, así como lo relativo al mecenazgo eclesiástico y cofrade que sostiene su desarrollo, véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del...* (obr.cit.), págs. 29-33 y 65-97; y del mismo autor *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 175-191.

⁴² Sobre las técnicas del bordado empleadas en Murcia desde el siglo XVI en adelante véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del...* (obr.cit.), págs. 186-190.

medida, andaluces. Con esta poca asiduidad de los promotores a los obradores de la ciudad se contribuyó notoriamente a impedir cualquier desarrollo empresarial en esta faceta.

El propio funcionamiento de los talleres es significativo pues se organizan eventualmente para ejecutar piezas concretas y, con la excepción de los monásticos y del de las Señoritas Fontes, sin un deseo de prosperar ni competir económicamente. Aún así, los citados tan sólo obtienen un complemento para sus economías adaptándose el trabajo del bordado en oro a otra actividad preferente.

Finalmente, las cofradías se muestran durante las décadas finales del XIX y las primeras décadas del XX sumamente ineficaces como promotoras de este tipo de piezas. La mayor parte de los encargos responde a empeños particulares, preferentemente de los camareros de las imágenes y en menor medida de los propios cofrades. La persistencia de este sistema en la gestión de estas entidades religiosas impide el enriquecimiento patrimonial que vive de las donaciones de los aristócratas asociados a alguna camarería. A esta dejadez conviene añadir el poco protagonismo de los encargos eclesiásticos debido a la escasez de rentas, expropiadas en su mayor parte. Todo ello vino a hacer inviable el desarrollo de los talleres de bordado artístico en metales preciosos en la ciudad de Murcia.

La trayectoria histórica

Los estudios histórico-artísticos del profesor Pérez Sánchez constituyen la piedra angular de cualquier estudio sobre bordado en el ámbito de la Diócesis de Cartagena. En ellos se aborda con la suficiente claridad la evolución de esta práctica así como la relación de los talleres de las diferentes etapas con las cofradías del Reino. Sus trabajos, unidos a aportaciones documentales puntuales, permiten reconstruir con exactitud todo el proceso creativo así como los fondos patrimoniales de las instituciones penitenciales. Son particularmente interesantes las fuentes referidas al ámbito del noroeste murciano donde, desde el siglo XVI, se documenta un mayor interés por la adquisición de bordados.

Así, Moratalla, Cehegín o Caravaca son habituales centros receptores de los trabajos ejecutados en la capital. En 1578 el bordador Juan de Villalobos concierta una manga de cruz de terciopelo carmesí para la cofradía de la Concepción⁴³; este tipo de piezas tendrán particular desarrollo por cuanto en 1616 el murciano Lorenzo Suárez borda otra semejante para la cofradía de Santa Ana y Nuestro Padre Jesús Nazareno de Moratalla⁴⁴. Debió de tratarse de obras de

⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 106.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 124.

empeño dada la calidad de los artífices, particularmente este último, al margen de la referencia formal empleada en el diseño de la pieza: la magnífica manga de la parroquial jumillana de Santiago⁴⁵. Estas piezas revelan la riqueza del ajuar de estas cofradías cuyos encargos trataron de emular a los de fábricas tan renombradas como ésta o la de la propia Catedral.

El empleo de muchos de estos elementos en las múltiples procesiones y ceremonias refleja la visión de “*auténtico triunfo de los suntuario*” sumándose en esto las labores de plata como soporte del rico bordado. A este respecto cabe citar lo expresado por el propio profesor universitario cuando manifiesta que “*no habrá cruz procesional de plata que no lleve su engalanamiento de borlas, cordones y pasamanos de oro y sedas*”⁴⁶ dando a entender la riqueza del ajuar de estas cofradías. Pese a no contar con datos que aseguren la presencia de tales elementos en las cofradías de la capital si puede interpretarse que, al menos, se usarían otras más humildes pero igualmente aderezadas para ofrecer una visión rica y resplandeciente. Y ello porque conviene enfatizar que la procesión recoge las mismas inquietudes, en lo que respecta al decoro y a la magnificencia, que la propia liturgia eclesiástica.

Aún en el siglo XVI el artista Diego Díaz realizaba un estandarte bordado para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Lorca. Este tipo de enseñas fueron asumidas por todo tipo de cofradías y hermandades como uno de los elementos indispensables en las procesiones. No en vano, su importancia es representativa al convertirse en no pocos casos en la imagen corporativa de la institución en las distintas procesiones oficiales de las ciudades. Dado el protagonismo de las instituciones sacramentales y marianas sobre las restantes, las de penitencia hubieron de limitarse a imitar de forma más discreta a aquellas en sus usos y enseres. La tipología de aquellos estandartes dista de los actuales y debe asociarse, más bien, al elemento que hoy es denominado como “*pendón*”, es decir, una bandera insertada en un asta que actúa como guión y enseña preferente de las cofradías; durante la Edad Moderna, además, mostraran su riqueza a través de profusión de tarjetas en las que se insertaron bordados con imagerías.

Estas piezas ya se encuentran generalizadas en el siglo XVII. La forma de las mismas, en relación con los ejemplares conservados, revelan un claro paralelismo con los modelos cívicos: los llamados “*pendones reales*” o las enseñas características de los propios gremios⁴⁷. En 1605 se ejecuta uno nuevo para la cofradía del Sacramento de Cehegín, en 1619 para la del Rosario de

⁴⁵ Ibidem, pág. 21.

⁴⁶ Ibidem, pág. 84.

⁴⁷ Siendo una serie interesante los conservados en la ciudad de Valencia y empleados anualmente en las procesiones del Corpus Christi y otras. Véase CHINER GIMENO, J., *La procesión del Corpus en Valencia, 1355-2005*, Valencia, Generalitat, 2006, págs. 44-52.

Socovos, en 1622 para la de la Sangre de Mortalla y en 1615 para la de Nuestra Señora del Alcázar de Lorca⁴⁸.

Los ejemplares de las cofradías murcianas hubieron de ser similares pues en 1622 el artífice Miguel de Ávila Ortiz borda uno para la imagen de la Soledad que entonces sacaba la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno⁴⁹. Esta pieza, ejecutada sobre un tejido de damasco de color morado, llevaba bordado en sedas la efigie de la Soledad. La tipología de su bordado puede ser apreciada a través de la comparativa con respecto a otros ejemplares ejecutados poco antes por el bordador Lorenzo Suárez para las cofradías moratalleras del Nazareno y de la Sangre. Este último se trata de un *“pendón, de damasco <<colorado y paxiço>> nuevo... Suárez ha de ponder en un lado <<Un feston...cortado de raso blanco y dorado del tamaño de otro que ay en un paño de púlpito que tiene la Yglesia mayor desta villa perfilado con seda colorada y formando con un dorçal de oro y en medio del feston un xristo crucificado del tamaño que requiere el feston retocado y abierto sobre rraso blanco y la cruz en una peana bien rretocada>>. En la otra, <<otro feston de la misma forma y tamaño y en medio del un escudo de rraso blanco con las cinco llagas ansi mesmo perfilado y formado con oro y los festones han de llevar quatro ligaças cada uno ansi mesmo perfiladas y formadas>>”*⁵⁰.

Pese a que Suárez, en este caso, parte de una obra precedente que le aporta la propia cofradía, se intuyen características de su diseño, técnicas empleadas y, ante todo, caracteres semejantes al que ese mismo año prepara Ávila para la murciana cofradía del Nazareno. Así, se comparte un tejido base idéntico y, sobre todo, el medallón o tarjeta centrada con imaginería. A nivel técnico conviene precisar la fusión de dos técnicas dentro del mismo trabajo: por un lado, se constituye una base para constituir el festón a base de aplicación de diversos tejidos (seguramente con una trama cromática cercana al ocre) para, posteriormente, superponer a los mismos una efigie o imaginería bordada, primordialmente con sedas. Esta última se llevaría a cabo con fórmulas semejantes a las conservadas dentro del rico repertorio de bordados renacentistas pues obras semejantes suelen incluirse dentro del amplísimo repertorio de frontales de altar, capas pluviales, mangas procesionales, etc.

Este último trabajo constituyó en su época una de las labores más apreciadas dentro del bordado incluyéndose, junto a las citadas sedas de colores, hilos metálicos que dotaron de gran suntuosidad el tejido. La labor de Ávila hubo de mostrar, además, una orla de apariencia dorada

⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 114, 116, 124 y 128.

⁴⁹ Ibidem, pág. 130.

⁵⁰ Sobre el particular de los bordados históricos de las cofradías de esta localidad del Noroeste murciano véase GARCÍA GARCÍA, M., *Ermitas y cofradías. La religiosidad popular en Moratalla*, Murcia, Asociación Cultural Nuestro Padre Jesús Nazareno (Moratalla), 2003, pág. 28.

(según lo mostrado antes en la pieza de Suárez) con trepas, aditamentos y otros apliques: sobre esta base se dispondría la imagen en sedas citada de la Soledad tal como fue usual durante el *seiscientos*.

Sobre la participación de la saga de bordadores de la familia Ávila en otros trabajos para la misma cofradía de Jesús Nazareno cabe citar a Juan de Ávila Ortiz, hermano del anterior, quien con anterioridad, en 1602, había ejecutado un “*pañó de difuntos*”⁵¹. Por tanto parece que la adscripción de los Ávila a la institución nazarena no es para nada casual lo que, presumiblemente, habría de concretarse en otra serie de encargos hoy desconocidos pero con idéntica finalidad litúrgica y representativa. Además, Miguel de Ávila concierta con un mayordomo de la referida cofradía de los *nazarenos* de Murcia un “*estandarte de damasco morado con la imagen bordada de Nuestra Señora de la Soledad*”⁵². Precisamente, las piezas destinadas a estos usos fúnebres abundaron incluso en la centuria siguiente pues el bordador Marqués Fruisa ejecutó otros dos, uno de 1784 para la Sacramental de la Catedral y otro en 1788 para la cofradía del Rosario de Alcantarilla⁵³.

Aunque no resultan numerosas estas labores citadas suponen la práctica totalidad de obras bordadas documentadas en el ámbito del antiguo reino para las cofradías. Las mismas se disponen a lo largo de tres siglos lo que pone de relieve la particular y endémica carencia de medios económicos por parte de estas instituciones religiosas. El caso paradigmático de la propia capital murciana revela la particular pobreza que, al menos en lo que respecta a los bordados, presentan estas cofradías con respecto a las de núcleos semejantes: véase los casos de Antequera o Málaga. Esta es, al menos, una de las conclusiones en este apartado previo al estudio del bordado en la Semana Santa murciana durante el periodo final del siglo XX y las primeras décadas del siguiente. Por ello, también en este apartado podrá comprobarse como esta época supondrá un cierto auge pese a las dificultades que ofrece el medio local para su desarrollo y que ya fueron tratadas anteriormente.

Además, la parquedad de las fuentes, común también a otras disciplinas artísticas, permite intuir la presencia de un mercado subterráneo que trataría de evitar la rigidez del sistema gremial. Pese a que este pormenor pueda ser cierto, no parece probable que siquiera así las piezas fueran muchas más a las reseñadas; al menos, las más importantes. Pese a ello la insistencia de las cofradías en arrendar los ornamentos de la Catedral para sus cultos incide en

⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 118.

⁵² PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del...* (obr.cit.), pág. 130.

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 138 y 139.

este aspecto y en que, además, los cofrades necesariamente hubieron de usar los no muy abundantes fondos de las distintas parroquiales.

Las técnicas del bordado artístico

A la hora de abordar cualquier análisis del bordado llevado a cabo en los talleres murcianos desde el siglo XVI al XVIII es fundamental referirse a las cualidades del bordado reglamentado en los reinos de Castilla a través de las ordenanzas gremiales⁵⁴.

La pureza, el celo y la fiscalidad ejercida sobre este oficio llevó a la implantación de unos cánones de calidad aplicados en las diferentes áreas geográficas a modo de garantía. Eso dio al bordado hispano una calidad uniforme en cualquier punto del país e independientemente del taller que ejecutara las piezas. Además, este sistema facilitaba las migraciones de bordadores de unas regiones a otras; precisamente, Murcia va a ser un lugar de llegada para artistas dedicados a estas labores. Esta necesidad de bordadores foráneos se va a explicar a través de los altibajos que presenta el gremio a lo largo de las épocas: uno de estos periodos de demanda de artífices será el siglo XVIII propiciado por una fuerte demanda interna. Ello propiciará la llegada de bordadores catalanes que se afincarán en la ciudad y trabajaran en los encargos más importantes.

La técnica usada será materializada a través de distintos diseños acordes con los gustos y preferencias de la época y mostrarán evidentes concomitancias con las corrientes que paralelamente se difunden por el país. Así, desde el empleo en los dibujos de grutescos, monstruos marinos y dragones, propio del periodo Renacentista, hasta la rocalla propia del Rococó, el arte del bordado en Murcia se insertó en las formas habituales en el resto del país.

Ya se ha llamado la atención, al tratar los bordados de los estandartes durante el siglo XVII, de la utilización de una técnica mixta en la que confluyen trabajos con hilos de metal sobre capas inferiores efectuadas mediante la adición de “*trepas*”: por ello, la combinación de estas dos formas de ornamentar la superficie base será una característica plenamente asentada como, de hecho, sucede en lugares tan importantes para el bordado como Toledo o Guadalupe. Ambas técnicas son habituales dentro del repertorio de bordados hispanos desde el siglo XVI y especialmente en aquellas épocas en las que los convencionalismos formales abundan en este arte. Tanto en el *quinientos* como en el *seiscientos* la apariencia y la técnica de los trabajos locales no diferirá con respecto a lo ejecutado en otras tierras más o menos distantes: incluso en

⁵⁴ Al respecto de los diversos tipos de bordado presentes en el ámbito castellano resulta fundamental el estudio de FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los talleres del bordado de las cofradías*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

lugares tan señeros para este arte como el célebre Monasterio de Guadalupe en Cáceres⁵⁵. Esta circunstancia se explica, más allá de las ordenanzas, en el continuo flujo de artífices que configuraron unas pautas específicas para realizar los bordados.

Sin embargo, el siglo XVIII presenta una colisión con respecto a las fórmulas empleadas anteriormente; el carácter delicado, preciosista y detallista de los diseños hará aconsejable el empleo insistente de hilo de oro primordialmente abandonándose, por tanto, la mixtura precedente. En el repertorio de la Catedral diocesana se observa este proceso en el que parece innegable la llegada de fórmulas italianizantes: la explicación de esta preferencia puede justificarse a través de la llegada de numerosas piezas bordadas de aquella procedencia enviadas por el Cardenal Belluga en las primeras décadas del siglo. Los bordadores locales, en consecuencia, optarán por acogerse a estos modelos que resultan altamente innovadores tomando como propias las novedades romanas e interpretándolas en obras dignas de “cámaras de maravillas”: la casulla bordada en plata y sedas de la parroquial abaranera de San Pablo es un ejemplo excepcional.

Para comprender con mayor eficacia las valoraciones técnicas sobre el repertorio posterior que interesa ahora, procederá conocer sus pormenores pues formarán parte de las prácticas de buena parte de las piezas decimonónicas. Tanto los profesores Pérez Sánchez como Fernández de Paz han llevado a cabo, dentro de sus respectivos estudios, un destacado repaso de estas técnicas empleadas por los talleres gremiales; su transmisión a los talleres femeninos murcianos del XIX se llevará a cabo a través de la instrucción femenina llevada a cabo por la mencionada Escuela de la Real Sociedad de Amigos del País a finales del XVIII.

Sus pormenores son análogos en la fórmula de adherir los hilos metálicos a las superficies de base; sin embargo, ofrecen cierta variedad en su repertorio y, por consiguiente, una mayor complejidad que en los trabajos franceses donde prima una sola forma. Ello tendrá como consecuencia una mayor dilatación en el proceso de ejecución lo que, naturalmente, encarece las piezas pese a la evidente calidad de los variados puntos usados y el distinto efecto lumínico que se consigue con ello; factor que abunda en la percepción sensorial de muchas de estas piezas hispanas. Así, como señala el propio Pérez Sánchez “*es España la nación junto con Italia que mejores repertorios puede ofrecer en este campo del objeto litúrgico*” ocasionando que sea “*en otros países de Europa y América*” los que actualmente se exhiban “*con especial cuidado y*

⁵⁵ Los trabajos murcianos de época se asimilan técnicamente, por ejemplo, a los frontales de altar conservados en las clausuras toledanas o los dedicados a este mismo uso en el valenciano Real Colegio del Corpus Christi. Al respecto de los mismo véase MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “El Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo” en *Conventos de Toledo*, Madrid, Julio Soto, 1991, págs. 43 y 44; BENITO, F., *Real Colegio y Museo del Patriarca*, Valencia, Generalitat, 2000, pág. 24; y GARCÍA RODRÍGUEZ, S., *Los bordados de...* (obr.cit.).

consideración ante la inusitada atención tanto del simple visitante como del especialista”⁵⁶. Se trata, por tanto, de objetos innegablemente artísticos pero, además, enormemente lujosos y valorados.

Conviene incidir, por tanto, que el matiz técnico y la diversidad de puntos reviste una especial importancia para la valoración artística de los bordados. Precisamente aquí subyacen sus diferencias con el denominado “bordado popular” a las que conviene incorporar la necesaria utilización de *“unos materiales nobles, ya telas de base ya hebras para la bordadura”* además de la existencia de *“una ornamentación variada sometida a una constante evolución influida por las directrices del arte en general de cada época y el hecho de que su materialización responda a una técnica muy complicada y diversa, que puede oscilar desde un punto llano a otros de grandes relieves, influyendo en todos los casos la posibilidad de expresar infinitas texturas y graduaciones, según la dirección de las puntadas o la combinación de varias técnicas dentro de un mismo trabajo”⁵⁷.*



Fig. 85- Manto. Soledad. S. XVIII. Cofradía del Cristo del Perdón, Murcia.

Muchas de estas pautas ya aparecen en trabajos realizados en Murcia desde el siglo XVI, continuándose su empleo en las centurias siguientes al igual que sucede en las restantes regiones españolas. De hecho, la documentación abunda en las diversas técnicas que deben ser empleadas en cada uno de los trabajos imponiéndose, cuando no se reflejaba expresamente, el llamado *“oro tachonado”* que era la variante más sencilla y, a la par, la más usada. Otra de las formas de ejecutar los motivos bordados fue, a partir del *quinientos*, el “setillo” que formaba, a través de las diversas puntadas, que adherían los hilos metálicos a la base, una retícula de fuertes claroscuros: los formados por los hilos de algodón de carácter mate sobre los metálicos de oro o plata a los que sujetaban⁵⁸. Además, la variante que incluía hilos de seda de colores para sustentar los metálicos posibilitó la realización de piezas de vistosisima policromía a la par de emplearse en la ejecución de *“imagería”* como las que se requirieron a Lorenzo Suárez en sus trabajos para Moratalla: esta fórmula también recibe el nombre de *“oro matizado”*.

El Barroco impuso en los talleres de la ciudad algunas pautas ajenas a las tradiciones gremiales anteriores que, de hecho, entraron en desuso: se prefirió entonces, siglo XVII, el bordado en realce con gran relieve ejecutado directamente sobre el tejido base en lugar de aplicarlo una vez

⁵⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 17.

⁵⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado en...* (obr.cit.), pág. 186.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 187.

ejecutadas las piezas al margen. La fragilidad de los tejidos está en la base de esta preferencia al tratar así de evitar la rotura de las delicadas superficies bordadas. Esto mismo fue la causa de la introducción de la “hojuela”, un hilo metálico plano que servía para cubrir amplias superficies. Todas estas prácticas alcanzaron su esplendor en el siglo XVIII centrándose ahora los hilos metálicos de oro y plata en cubrir grandes rellenos: esta necesidad implicó la adición de “lentejuela” metálica con idénticos cromatismos como elemento de gran importancia en las piezas⁵⁹.

En lo que respecta al bordado de sedas de colores para la composición de imagerías destaca la “*suave gradación cromática en franjas*”, también denominado matiz cortado. Dada la complejidad de algunas de estas técnicas su labor se encomendaba a especialistas en la materia, los llamados “*rostreros*” al encargarse del trabajo, sobre todo, de las carnaciones de los rostros de las imágenes⁶⁰.

Todas estas labores, particularmente las últimas, serán las que se transmitan postreramente, ya a finales del XVIII, entre las mujeres participantes en aquella Escuela de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Además, entre las diversas clausuras dedicadas a estas labores también se popularizaron algunas de ellas conservando sus colecciones algunas de las mejores muestras del bordado artístico murciano del siglo XVIII.

Orígenes y desarrollo del bordado femenino

Precisamente en este punto conviene tratar la pervivencia de estas fórmulas más allá de los límites temporales del Antiguo Régimen poniendo, además, la atención en la transformación en el modo de trabajar desde los talleres profesionales a los obradores femeninos, la mayor parte de ellos eventuales, que se darán a finales del siglo XIX.

Cuando la citada Academia para el fomento del bordado entre la población femenina comienza su actividad en Murcia su principal fundamento reside en la necesidad de “*incentivar la cualificación y la preparación de los profesionales de este arte*”, manteniéndose activa a lo largo del periodo 1796-1800. En este breve periodo se pretende, por tanto, racionalizar la actividad intuyéndose la necesidad de unificar los criterios técnicos. No obstante, como avisa el propio preámbulo, no conviene olvidar que tras esta iniciativa se esconde un intento de fomentar una actividad económica lo que, desde luego, se encuadra perfectamente en el origen de la sociedad

⁵⁹ Ibidem, pág. 188.

⁶⁰ Ibidem, pág. 190.

organizadora. Pese a la ya citada eventualidad de las actividades formativas, los frutos serán notorios.

La circunstancia de encaminarse esta actividad hacia la preparación de la mujer en un ámbito ocupado hasta entonces por el hombre, determinó que *“el alumnado de la escuela de Murcia fuera eminentemente femenino”*. Frente a esta política de la institución reformista los talleres locales continuaron su actividad paralelamente viviendo su ocaso en unos pocos años: fruto, ante todo, de la desaparición en el ámbito local de un mecenazgo fundamental para su funcionamiento, el eclesiástico. Además, no menos impacto hubo de tener paralelamente la supresión de los gremios y la instauración del orden liberal en el que primaba la competitividad por encima de la solidaridad en la producción artesanal. En un oficio en el que, según el carácter tradicional del bordado hispano, había de primar la elaboración lenta de los diversos tipos de puntos, la competencia de labores más simples, como la francesa, no iba a poder ser compensada. En este ambiente, la artesanía de índole tradicional pasó al espacio lúdico del hogar y, de una forma un poco más organizada, al interior de las clausuras.

Paralelamente a este proceso se realiza un giro en la concepción de la labor del bordado en la que, más allá de un oficio, comienzan a establecerse vínculos poéticos. Esta visión se ajusta especialmente a la práctica monástica donde la labor sosegada, tranquila, se acoge como una forma de romper el sedentarismo de sus miembros; además, los encargos favorecen la entrada de recursos económicos que, una vez menguadas las rentas por efecto de la Desamortización, supondrán un pequeño alivio. El proceso es semejante al que acontece en lugares como Sevilla o Toledo pues facilita la entrada de un tipo de economía artesanal y productiva en unos ámbitos medianamente organizados.

Además, la tradicional implantación de este tipo de talleres de bordado en los grandes centros monásticos de la modernidad, el ejemplo más importante es el de Guadalupe, favorece la naturalidad en la adopción de esta práctica en centros religiosos más reducidos. Incluso, en la propia Murcia había existido algún ejemplo semejante, aunque efímero, intentando implantar el bordado dentro de conventos masculinos como el de Nuestra Señora del Carmen que había contado con un magnífico maestro bordador⁶¹. Pese a ello ningún centro monástico murciano había contado con un desarrollo tal como el del célebre santuario extremeño. Además, al

⁶¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 161: *“... don Ginés de Rocamora, caballero de la orden de Santiago, en su patronazgo sobre la capilla mayor del convento de Nuestra Señora del Carmen de Murcia, al que entregó en 1612 ornamentos de considerable valor... Incluso completó tan rica donación con un trascendental legado, al disponer que a su muerte el esclavo bordador pasara a pertenecer a la comunidad carmelita, lo que pudo dar pie también, en el caso de que tal manda se llegara a cumplir, a que dicho convento continuara beneficiándose en su provecho y, en especial, en el de su sacristía del trabajo de este innominado bordador...”*.

contrario que allí, no restan evidencias conservadas de aquella actividad. De hecho, el profesor Pérez Sánchez estima que las pérdidas de los materiales bordados de los monasterios murcianos superan con creces los sufridos por las restantes actividades artísticas. Así, la valoración de aquellas actividades es sumamente compleja dada la evidente dispersión de las piezas así como sus propias referencias documentales⁶².

Centrando el discurso en el ámbito exclusivamente femenino, el empuje y prestigio de sus bordados se fundamenta, al margen de los distintos materiales para el culto, en la indiscutible calidad del exorno de muchas de las pequeñas efigies que forman parte de las colecciones conventuales⁶³. Incluso, en el caso de algunas órdenes, su papel de camareras de ciertas imágenes de culto potencia una actividad artesanal que, en estos casos, se centra en mostrar la esplendor de sus trabajos bordados. Así, los tejidos bordados del Monasterio de Santa Ana son un buen ejemplo al respecto⁶⁴.

Excepcionales son los casos del Monasterio del Corpus Christi, regentado por las Madres Agustinas, y el de la Exaltación del Santísimo Sacramento, de las Capuchinas, donde la labor de sus talleres artesanales quedó recogida en sendos libros de crónicas. Se trata de dos obradores de gran importancia y tradición pues su actividad se remonta a los siglos XVI y XVII. El “temor” que llegó a causar su actividad entre los profesionales del bordado es más que elocuente y revela la capacidad productiva de sus talleres⁶⁵.

En los propios libros de crónicas citados se expresa la función de ambos talleres que precisaban obtener recursos económicos con los que poder sostener las costosas empresas artísticas de sus respectivos templos. La creciente inestabilidad eclesiástica a lo largo del *ochocientos* justifica, por tanto, su permanencia como actividad económica fundamental para los mismos. Esta permanencia temporal se reflejará en la existencia de colecciones propias de textiles de diferentes épocas y estilos. Por ello, la idea de que la actividad del bordado, con mayores o menores encargos, siempre estuvo ligada a estos centros religiosos desde su propia implantación cuenta con un arraigo históricamente probado. De hecho, esta actividad perduraría activa a lo largo de todo el siglo XIX y aún en el siglo siguiente.

⁶² Ibidem, págs. 162-174.

⁶³ Al respecto de las mismas véanse BELDA NAVARRO, C., *Moradas de grandeza. La ciudad conventual española*, Murcia, Cajamurcia, 2010; y AA.VV., *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2007.

⁶⁴ RIVAS CARMONA, J., “Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana” en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*, Murcia, Familia Dominicana, 1990, pág. 109.

⁶⁵ El taller de las Madres Agustinas llegó a surtir durante los siglos XVI y XVII a la propia Catedral estando sus ornamentos caracterizados por la realización de tejidos ricamente “recamados” con hilos metálicos. A este respecto véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 163 y 164.

Por tanto, esta línea del bordado femenino se une a la civil, acentuada como se vio por la implantación de estudios ilustrados para mejorar la práctica del bordado en Murcia. A través de estas manos esta actividad artística pasa a la nueva Edad Contemporánea.

La idiosincrasia de los nuevos talleres femeninos será diferente a los tratados con anterioridad pues su desarrollo se lleva a cabo favorecido por una opinión social, la propia de la burguesía liberal, favorable a la implantación de este tipo de actividades en el espacio doméstico. Por tanto, no suele subyacer intencionalidad económica alguna en gran parte de sus labores sino, más bien, una suerte de virtuosismo moral propio de las “señoritas” de buena condición. La relación de las piezas salidas de estos hogares con las cofradías murcianas va a ser particularmente intensa durante las décadas finales del XIX ilustrando, quizá por vez primera, el papel de la mujer dentro de estas instituciones mayoritariamente dirigidas por hombres.

La actividad del bordado femenino en Murcia durante el siglo XIX

La práctica del bordado entre las mujeres murcianas durante las décadas finales del XIX y los primeros años del siglo XX fue una práctica extendida. La interpretación pianística y otras actividades de índole artística se consolidaron como específicas para las jóvenes pertenecientes a las familias preeminentes; esta identificación, siguiendo a Hegel, muestra la vinculación ideológica de ciertas costumbres ligadas a la moralidad. En efecto, la mujer resulta idealizada dentro de la cultura predominante y oficializada, relegando aún su papel dentro de la sociedad como esposa y madre virtuosa, decidida protectora de la educación familiar y dedicada a actividades íntimas que sólo ocasionalmente se proyecta al exterior, dado el recato que suelen presentar las mismas. Un recato que, unido a la visión burguesa del decoro, se plasma en la propia vestimenta determinada por una visión cerrada de la mujer que rara vez deja ver las extremidades de su cuerpo.

Dentro de esta concepción, naturalmente, la práctica del bordado permite a la mujer insertarse dentro de las actividades manuales de índole artesanal, en boga durante las décadas finales del siglo, así como llevar a cabo una práctica creativa en el marco estricto del hogar. Esta concepción debió verse enfatizada por la herencia del bordado artístico que, como se explicó en el apartado anterior, aparecía estrechamente vinculada al mundo de la clausura femenina desde siglos atrás; además, la difusión de las técnicas del bordado artístico entre las mujeres murcianas a finales del XVIII cerraba un marco para el cual este oficio, no considerado profesional en absoluto, servía como aliciente para la mujer a la par que blindaba el recatado marco del hogar. Pero, además, la relación que en Murcia estos trabajos van a tener con las imágenes de las

cofradías va a permitir proyectar estas labores manuales hacia la sociedad local mostrando, además, la piadosa devoción de las muchachas.

El estudio de las técnicas del bordado artístico evidencian, sin embargo, la existencia de un cierto aprendizaje del que quedan pocas evidencias: tan sólo los vestigios de unas escuelas particulares de oficios relacionados con el hogar entre cuyas prácticas se incluiría el bordado. Menos probable parece que esta praxis tan específica se aprendiera en los ámbitos monásticos pese a que la relación de estas familias con estas órdenes religiosas femeninas está más que probada. Sea como fuere existe una relación técnica de estas labores íntimas del bordado con respecto al pasado de este oficio en la ciudad como revelan los ejemplares conservados en el patrimonio de las cofradías.

No restan evidencias de la existencia de escuelas específicas de bordado artístico aunque, como sucedía en Lorca, sería probable que se llevara a cabo cierta formación en esta faceta dentro de las academias de dibujo existentes en la ciudad⁶⁶. Sin embargo, en ningún caso se revela una relación de dichas academias con los trabajos destinados a las cofradías debido, quizá, a la escasa demanda por parte de estas instituciones religiosas. En este marco resulta excepcional la presencia del taller familiar de las Señoritas Fontes que, pese a su proyección local, no parece ser sino una prolongación a mayor escala de las labores domésticas citadas. Por tanto, puede interpretarse que la situación del bordado de las cofradías en Murcia queda relegado al trabajo de aficionadas con mediana instrucción y ningún interés económico. Quizá por ello la prensa, y el medio social en sentido amplio, acoge sus trabajos con un marcado carácter afectivo reivindicando siempre el papel de la mujer como figura recatada, habilidosa y modelo de virtudes.

Los datos existentes al respecto del citado taller de las Señoritas Fontes permite abundar en estos aspectos pues no es sino una fórmula de escuela-taller, dirigido por mujeres aristocráticas, y encaminado al aprendizaje de mujeres humildes: “*huertanas, educadas y dirigidas por tan buenas y sencillas señoritas como las de Fontes*”. En este caso la propia prensa actúa de forma propagandística mostrando el alto carácter moral de “*las distinguidas señoritas hijas de nuestro amigo D. Nicolás Fontes*”; en cualquier caso, el papel de éstas debía enfocarse desde un punto de vista pedagógico, centrándose la faceta artística en el papel de directoras de las obras.

Por si quedan dudas de todo esto se pone el acento en la auténtica dedicación de las trabajadoras del obrador pues, su sustento lo logran gracias “*á faenas agrícolas*” que, aunque no se refiera, puede presuponerse que también eran realizadas en la propia explotación agraria

⁶⁶ MUÑOZ CLARES, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, E., “La enseñanza y promoción del... (obr.cit.), págs. 71-84.

familiar en Javalí Viejo⁶⁷. Bien puede sugerirse que el montaje del taller viene a ser una suerte de experiencia filantrópica en el cual el rudo trabajo físico del campo se compagina con la actividad, mucho más respetable para las mujeres, del bordado⁶⁸.

De forma que se presenta este taller dentro de unos límites organizativos muy limitados no alcanzando un desarrollo autónomo al modo de los obradores existentes en Sevilla, Barcelona o Valencia⁶⁹. Sin embargo, en Murcia parece el único ejemplo medianamente estructurado y, lo más significativo quizá, implicado en la realización de obra religiosa tanto para los eclesiásticos como para las cofradías⁷⁰.

Lo más frecuente, por el contrario, fue la práctica privada del bordado, es decir, aquella ejecutada por las mujeres por cuestiones devocionales y de representatividad social. Este tipo de obras tenían en las cofradías y sus procesiones un escaparate inmejorable para exhibir tales trabajos y extender el prototipo moral de mujer cristiana; en cierto modo, como influencia del puritanismo victoriano y, desde luego, siguiendo un ideario estrictamente burgués. Por tanto, su labor entra muy discretamente dentro de aquella planificación pseudo-laboral de las Fontes; aquí no hay intencionalidad de integrar las labores del bordado dentro de una planificación laboral de taller. No en vano, destaca en todos estos encargos su carácter altruista, sólo con el beneficio de mostrar públicamente los valores de unas determinadas señoras: “*primorosas*”, “*virtuosísimas*” o “*distinguidas*” según la prensa de la época⁷¹.

Con esta forma de producción algunas cofradías, como la Concordia del Santo Sepulcro, consiguieron aglutinar un ajuar interesante para el exorno de su titular; no conviene olvidar la estrecha vinculación de esta institución con el comercio liberal y, en definitiva, con las familias en las que se integraban buena parte de estas bordadores aficionadas. Así, a la serie variada de almohadas, paños y otras ropas para el lecho procesional del Cristo yacente conviene sumar otros

⁶⁷ Véase *Diario de Murcia*, viernes 5 de marzo de 1897.

⁶⁸ Aunque sea un ejemplo de proporciones reducidas no cabe duda que la iniciativa del taller de los Fontes se enmarca dentro de los establecimientos productivos utópicos de la época que, como sucedía en Gran Bretaña, se llegaron a aplicar a este tipo de artesanías. Esta fórmula fue reivindicada por William Morris en sus famosos *Arts and crafts* como modo de dignificar la humanidad de la arquitectura y el arte en una sociedad decididamente industrial. Véase al respecto NAROTZKY, V., “Las Artes del Vivir Urbano” en *La Conquista de la Libertad. El arte occidental entre 1780 y 1900*, Barcelona, Planeta, 2006, pág. 308.

⁶⁹ En la Sevilla del momento existen igualmente talleres familiares dedicados enteramente al bordado como el de las Hermanas Antúnez o el de los Ojeda durante su primera etapa. La gran diferencia radica, precisamente, en la dedicación profesional de éstos y en la continuidad que ofrecen sus obras a lo largo de varias décadas. Véase a este respecto el artículo de MAÑES MANAUTE, A., “Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda”, incluido en la obra colectiva de idéntico título editada en la ciudad hispalense por Diario de Sevilla, 2000, págs. 54 y 57.

⁷⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 210.

⁷¹ Rasgos frecuentemente exaltados por la prensa que igual sirven para mostrar la destreza de estas señoritas en la práctica del bordado que para interpretar a Verdi al piano. Se trata, en definitiva, de una idealización femenina que redundaba en adjetivarlas, incluso, como “*bella*”: *Diario de Murcia*, miércoles 7 de abril de 1897: “*Hemos tenido el gusto de admirar la hermosa faja de raso blanco que tan primorosamente ha bordado la bella Srta. Concha Bernal Garrigós, para el Señor de la Columna que ha de salir en la procesión de Lunes Santo*”.

bordados accesorios para el paso de la Cruz que, igualmente, responden al mismo tipo de patrón⁷².

Frente a estas labores domésticas unas pocas profesionales se distinguieron por un enfoque más especializado; se trata de mujeres dominadoras de las técnicas del bordado y el encaje, primordialmente, que pese a instalarse en la ciudad no trabajan con frecuencia para las cofradías sino que tienen su principal sustento, precisamente, en la formación e instrucción de señoritas. Es el caso de las “*profesoras*” Emilia Garáfalo⁷³ y Laura Angelinch⁷⁴. Ambas, a tenor de los encargos ejecutados, aparecen como especializadas en labores de cierta enjundia pero no consta que se establecieran de forma autónoma con un obrador comercial. Se desconoce, por ahora, la procedencia de ambas así como el lugar donde se formaron en las labores del bordado; queda pendiente para un futuro esclarecer si alguna de ellas respondía a las indicaciones de una interesante nota publicitaria en la que se ofrecían los servicios de una “*acreditada bordadora*” procedente de Lorca y con un taller que cambia de domicilio en marzo de 1901⁷⁵.

Este hecho revela que la revitalización de las artesanías, particularmente en aquella localidad al amparo de sus pujantes “*pasos*”, llevó a algunas bordadoras a intentar establecerse de forma autónoma en la capital. Es razonable que algunas de ellas hubieran de dedicarse, preferentemente, a la instrucción de otras mujeres pues, como queda claro a través de los documentos, la demanda de trabajos para las cofradías directamente en Murcia es prácticamente inexistente.

Sin embargo, el estudio de obras conservadas y procedentes de estos trabajos de hogar no parece indicar influencia alguna de las técnicas lorquinas. En efecto, el modo de bordar el oro en aquella localidad revela una variante artesanal simple, alejada del llamado “*bordado erudito*” que se practicaba en Murcia. Además, no hay ejemplos significativos de los bordados en sedas tan característicos de aquella; sólo en 1911 se ejecuta un estandarte para la hermandad de la Resurrección que puede asignarse a una estética semejante. De hecho, esta insignia prescindió de los tejidos recios sobre los que frecuentemente se bordaba en Murcia para mostrar una tipología en bandas verticales unificadas por una orla superior de la que se desprendían sendas cenefas

⁷² En *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1898, se alude a “*la hermosa Vera-Cruz y Santo Sudario*”. Ya en el mismo medio pero en sábado 29 de marzo de 1902 se recoge “... *el magnífico paso de la Cruz desnuda, cubierta con el primoroso bordado cendal que sustituye al ensangrentado cuerpo de Jesús...*”.

⁷³ Referida por un encargo de dosel bordado para la imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca. Véase *Diario de Murcia*, domingo 25 de abril de 1886.

⁷⁴ Citada ya en la segunda década del siglo XX: *Diario “El Tiempo”*, domingo 17 de abril de 1927.

⁷⁵ Concretamente, informa a los lectores de su traslado de domicilio desde la calle Selgas hasta “*la calle del Junco, num. 5, piso 2º derecha*”. Estos escuetos datos inciden en pensar en una artesana que ejecuta sus labores de forma doméstica de forma que carecería de una estructura sólida de taller en el que poder realizar obras de envergadura. Véase *Diario de Murcia*, sábado 23 de marzo de 1901.

laterales de carácter floral; en el centro, unido a éstas, un medallón central en sedas con la escena de la Resurrección. Esta pieza, en definitiva, carece de precedentes en Murcia lo que hace pensar en una posible ascendencia lorquina⁷⁶.

Conviene mencionar, por último, la preferencia de las restantes bordadoras locales por ceñirse a los usos tradicionales del bordado artístico en oro utilizando los puntos heredados de las técnicas gremiales. Esto responde, desde luego, al papel propagador de aquellas academias en las que profesoras como Garáfalo o Angelich imparten esta especialidad. Ya se ha insistido en su carácter eminentemente pedagógico sin que llegaran a realizar obras importantes para la Semana Santa: si que actúan de forma más puntual elaborando complementos como encajes con hilos metálicos en oro para el atavío de las diversas efigies.

Quizá la presencia de una demanda más activa hubiera empujado a alguna de ellas, o aún a sus alumnas, a la formación de un taller permanente preparado debidamente para llevar a cabo obras de relevancia; sin embargo, los pocos intentos de realizar piezas de gran suntuosidad preferirán buscar obradores foráneos. Esto constituye un hecho muy significativo de hasta qué punto el bordado local no era percibido como una alternativa viable para la ejecución de los magníficos mantos que requerían los donantes burgueses⁷⁷.

Sin embargo, esta percepción no debe ser tomada como un indicador real del valor de los bordados ejecutados entonces en Murcia pues existen muestras bien significativas de la calidad alcanzada por éstos. La sucesión de piezas conservadas, así como las recogidas documentalmente pueden ilustrar elocuentemente este aspecto.

Valoración del bordado murciano

Las primeras muestras del bordado decimonónico evidencian la capacidad de las labores locales para conformar piezas ajustadas a los nuevos gustos de la época. Pese a que abundan cantidad de piezas de pequeño formato, otras evidencian el deseo de conformar espacios suntuosos para el culto de las imágenes o exornar éstas de forma exquisita. En ambas facetas la

⁷⁶ Esta pieza se conoce a través de documentos fotográficos de la época por lo que no es posible precisar de forma más eficiente. Si que parece advertir la presencia de elementos lorquinos en el trabajo de las sedas, particularmente en el citado medallón central. No sería extraño que este estandarte hubiera sido ejecutado en la propia Lorca por cuanto los forjadores de la nueva Cofradía del Resucitado eran originarios de aquella y había ocupado puestos de relieve de alguno de sus “pasos”. Al respecto de este vínculo lorquino véase el caso de Enrique Carmona, primer presidente de la institución murciana quien, a su vez, ya había ejercido este mismo cargo en la “*popular Archicofradía del Rosario*” (Paso Blanco) de Lorca: en MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (Análisis histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981, pág. 146.

⁷⁷ Los dos grandes mantos para imágenes de la Semana Santa murciana se van a realizar respectivamente en Barcelona, Soledad de la Concordia, y Sevilla, Dolorosa de Jesús Nazareno.

producción local es semejante a la de otros lugares donde se demandan este mismo tipo de piezas, ya sea en la diversa geografía andaluza o levantina, o las más alejadas tierras de Castilla. Estos trabajos, en efecto, se insertan dentro de un panorama nacional que asiste a un despliegue del lujo tanto en el interior de los templos como en el propio contexto de las procesiones.

Los datos de la prensa no sólo informan sobre estos bordados sino que aporta, además, su visión poética acerca de ellos por lo que abundaran los adjetivos enjundiosos dedicados a ensalzar aquellas manos de las que parten labores tan magnificentes. Sin embargo, conviene mantener la cautela al respecto de sus afirmaciones; en 1927 se denomina “*genial*” a la bordadora Laura Angelinch tras entregar una lujosa toca de encaje de plata para la Dolorosa de la Cofradía de Jesús Nazareno. En este punto no ha de dudarse de sus cualidades artísticas que, evidentemente, no pueden juzgarse al no tener documentada obra alguna que pueda valorarse objetivamente. Naturalmente, de seguir la estela de la prensa habrá que pensar en que seguramente la bordadora debió hacerse acreedora de dicho calificativo en otras piezas cuyo paradero hoy se ignora.

Circunstancias como ésta advierten sobre la dificultad de extraer conclusiones definitivas al respecto de la práctica del bordado en el periodo estudiado. Las evidencias formales sólo informan sobre una parte de todo el patrimonio realizado entonces. Además, en la mayor parte de los casos en que se documentan realizaciones bordadas resulta inviable el cotejo de tales piezas al haber desaparecido en las décadas siguientes. Finalmente, la ausencia de suficientes referencias gráficas dificulta igualmente esta labor. Por todo ello conviene insistir en la parcialidad de las conclusiones de este trabajo en el que, junto a las reseñas documentales pertinentes, se pretenderá por encima de todo un enfoque estético dada la imposibilidad de reconstruir la totalidad artística de aquellas procesiones románticas. Las reseñas documentales de la prensa constituyen, por tanto, un buen modo para tratar de recoger los pormenores que guiaron aquellas realizaciones artísticas.

Así, en 1886 se anuncia que “*la hábil profesora superior D^a Emilia Garáfalo*” ha entregado a la parroquia de San Andrés un suntuoso “*tapiz damasquinado... bordado en oro*”. El mismo había de servir para componer el altar de cultos para la recientemente restaurada efigie de Nuestra Señora de la Arrixaca, antigua patrona de la ciudad⁷⁸. Dadas las peculiaridades que este tipo de catafalcos efímeros tenían en la época –ver apartado dedicado a este particular- debía tener unas dimensiones que para nada resultaran menores que cualquiera de los mantos ejecutados para las imágenes murcianas en los obradores foráneos. Por ello debe tratarse de una

⁷⁸ *Diario de Murcia*, domingo 25 de abril de 1886.

pieza realmente suntuosa en la que el bordado, ajustándonos a las modas del momento, bien podría haber ocupado buena parte de la superficie del tapiz.

Además, existe constancia de la presencia de magníficos trabajos como pueden ser las túnicas del Cristo de la Oración en el Huerto (desaparecida) o la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, ambas de la cofradía de Jesús, cuya autoría se desconoce. Esta circunstancia abunda en la diversidad formal de los trabajos salidos de obradores locales. Al procedimiento improvisado de las ejecuciones caseras se suma la presencia de excelentes bordadoras preparadas para acometer piezas relevantes. Otras veces, incluso, como medio de alcanzar resultados más ambiciosos se reúnen grupos de mujeres como sucede en 1895 con “*las bellas señoritas Isabel Alemán, Josefa Vera y Carmen Pardo*”⁷⁹.

Como resultado de toda esta amalgama los trabajos muestran unas calidades y pretensiones artísticas bien distintas: unos trabajos resultan discretos como la “*faja de raso blanco*” ejecutada en 1897 por Concha Bernal Garrigós para la imagen de Cristo de la Columna de la nueva procesión del Perdón⁸⁰. Otros resumen toda la capacidad creativa y técnica del momento, como evidencia el suntuoso manto ejecutado por las dominicas de Santa Ana para la Virgen del Rosario de cuya camarería se ocupaban⁸¹.

No cabe duda, pese a los comentarios enjundiosos desplegados por el periodismo vernáculo y frente a la existencia de obras destacadas como las anteriores que el juicio contemporáneo también mostró diversidad de opiniones respecto a la capacidad de estos talleres y sus bordadoras. Es muy significativo que los encargos de mayores dimensiones, consecuentemente precisados de un gran despliegue de motivos bordados en buena parte de su superficie, fueron realizados la mayor parte de ellos fuera de la ciudad. Esta circunstancia, que naturalmente acabó evitando cualquier posible desarrollo de estas manufacturas, evidencia un gusto por piezas de gran refinamiento y de exquisito diseño.

Se trata naturalmente de una decisión tomada en virtud del desarrollo de un prestigio social; por ello conviene recordar que este tipo de piezas fueron sufragados por familias del estado preeminente, en particular la de Marín-Baldo y la de la Cierva. Al igual que sucedió en otras facetas ciudadanas cabe comprender que dentro de estos encargos también existió una fuerte estratificación social y que tras muchos de ellos existía un deseo de congraciarse, primeramente, con los cofrades, posteriormente con la ciudadanía que asistía expectante a los cortejos y, finalmente, un ímpetu por formar parte del legado artístico más genuino de la ciudad; contribuir,

⁷⁹ *Diario de Murcia*, sábado 13 de abril de 1895.

⁸⁰ *Diario de Murcia*, miércoles 7 de abril de 1897.

⁸¹ RIVAS CARMONA, J., “Las artes suntuarias en... (obr.cit.), pág. 109.

en definitiva, a formar parte de una de las manifestaciones más arraigadas en la ciudad que, además, aparecía dotada de un gran atractivo turístico y, por lo tanto, era una buena posibilidad de mostrar el prestigio de los apellidos más ilustres.

Referencias formales y características del bordado decimonónico en Murcia

El desarrollo de la actividad del bordado a lo largo del siglo XIX ofrece periodos de gran diversidad técnica y formal. Ello incide en que el resultado, ya en las últimas décadas del siglo, ofrezca también un carácter muy diverso dejándose influir, por tanto, en un redundante carácter ecléctico.

Superadas las primeras décadas del siglo en las que el estilo se muestra claramente influenciado por las pautas clasicistas de finales del XVIII que se acentúan progresivamente abandonando, ya en estos primeros años, cualquier pervivencia de lo *rococó*. El desarrollo de las guerras napoleónicas en todo el continente desde los años finales de la primera década de la centuria llegan a paralizar la producción de este tipo de ajuares bordados que, además, se verán muy afectados por los diferentes saqueos que se producirán en las sacristías de los diferentes templos y aún en la propia Catedral.

Con todo, una vez restaurada la monarquía absolutista en la figura de Fernando VII se retomarán las actividades en las que se desea, ante todo, restaurar con la mayor brevedad posible el esplendor del siglo anterior. Sin embargo, esta actitud chocará frontalmente con una carestía de recursos que se acentuará en la década de los treinta. Así, el reformismo liberal de esos años acaba soterrando la actividad gremial circunstancia que, naturalmente, incide en la práctica tradicional del bordado. En cualquier caso, desde un punto de vista estético se acentúan las preferencias clasicistas bajo el directo amparo de la actividad supervisora de las Academias de Bellas Artes cuya sombra se proyecta sobre cualquier actividad artística del periodo⁸².

Mucho más interesante se presenta el reinado de Isabel II donde, definitivamente, el arte del bordado consigue repuntar debido a una serie de causas entre las cuales cabe reseñar el apogeo de las manufacturas cortesanas que, desde Madrid, irradian un estilo bien definido por todo el país. Transitado el medio siglo, diversas ofrendas piadosas de la propia soberana hacen llegar a Murcia una serie de piezas que marcarán tendencia en todo lo que resta de centuria. Primero

⁸²Actitud supervisora que se concreta en “*el frustrado intento de institucionalizar la enseñanza*” a través de “*la escuela de bordado de la Real Sociedad Económica de Murcia*”. En PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto...* (obr.cit.), págs. 76-79.

porque legitima este tipo de donaciones a las imágenes entre la burguesía liberal que actúa de forma mimética prolongando los gustos de la Corte en la capital de la región.

Este hecho resulta definitivo por cuanto, además, se produce la llegada de una estética diferente que cambia diametralmente algunas preferencias arraigadas aquí: primordialmente, el relego paulatino de la moda de los brocados hacia una posición más discreta. Esta circunstancia se antoja como fundamental en la configuración de los patrones locales por cuanto se erradica la utilización prioritaria de tejidos caracterizados por una superficie íntegramente lumínica (gracias a la propia técnica de elaboración de este tipo de textil) a favor de otras prendas donde el predominio de las superficies metálicas se limitará a unos lugares muy predeterminados.

Este factor es de sumo interés por cuanto el papel del diseño, el dibujo, adquiere un protagonismo destacado. Cabe plantear hasta qué punto el bordado ofrecía cierta libertad creativa frente a unos textiles con un repertorio repetitivo, uniforme y sumamente estandarizado; en efecto, el papel de la traza en los bordados permite idear piezas únicas con mayor facilidad que los costosos cartonajes de los telares valencianos. Además, se permite total libertad para agrupar los motivos ornamentales frente a la textura uniforme de la superficie de los brocados.

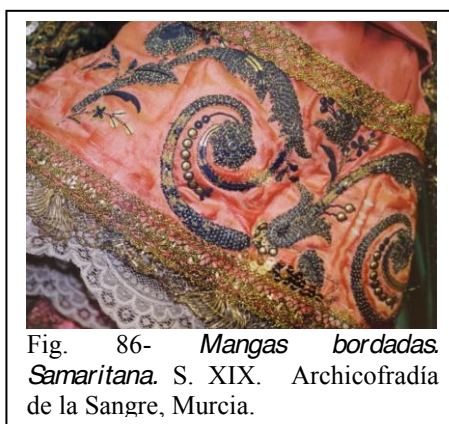


Fig. 86- *Mangas bordadas. Samaritana. S. XIX. Archicofradía de la Sangre, Murcia.*

No obstante, y desde el punto de vista estético constituye una alteración nada peregrina, aumenta la rigidez de la vestimenta de las tallas pues el bordado presenta superficies de suma rigidez debido, precisamente, al gran realce y grosor de sus motivos. Esto, unido a la pesadez de los terciopelos frecuentemente usados, contribuye a alterar la liviandad de la vestimenta que tanto predominio había tenido en la centuria anterior. Precisamente, el propio Salzillo había preferido su uso para dotar a la vestimenta de un notorio protagonismo plástico pues permitía modelarla sobre el maniquí interno de las efigies⁸³. En este sentido, la irrupción de tejidos menos vaporosos constituía una vuelta a parámetros estéticos y claves decorativas propias de los siglos XVI y XVII.

Este deseo de alterar estos patrones heredados es patente en Murcia donde se alentó entre las imágenes devocionales principales. Así, retomando la figura de Isabel II, sus regalos en 1862 a las imágenes de la patrona Nuestra Señora de la Fuensanta y de Nuestra Señora del Carmen, de su propio barrio capitalino, constituyen un auténtico punto de arranque para la tendencia. La

⁸³ Como se evidencia en los pormenores contractuales de la Dolorosa de Aleda. Véase SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983, pág. 148.

llegada de las fórmulas cortesanas se consuma a través de dos trabajos que, en cierto modo, siguen trazas muy similares pues agrupan los motivos bordados en dos zonas bien delimitadas: una cenefa ornamental en todo el perímetro del manto y un salpicado en el resto de su superficie. La ventaja de presentar esta fórmula en dos mantos diferentes, al que cabría añadir el ofrendado en Lorca a Nuestra Señora de las Huertas, determina su asimilación como forma de conseguir, de un modo sencillo, infinidad de variantes. Así, sobre todo a través del salpicado se permite cubrir amplias superficies con bordado ofreciendo así un resultado suntuoso en el que el brillo del bordado contrasta con la superficie lisa de rasos, tisús o terciopelo.

Además, otro modelo llegado desde los talleres de la corte, el manto del Cristo del *passo* de la Samaritana, abundará en esta configuración a base de salpicados lo que no tardará en tener consecuencias. Así, desde las túnicas del Cristo de la Negación de la Cofradía de la Sangre hasta el Cristo de la Oración en el Huerto, de la de Jesús Nazareno, hasta algunos mantos de talleres monásticos se configuran de este modo⁸⁴. Pero este desarrollo no se genera sólo en Murcia sino que se hace común en los más diversos lugares del país como acaece en localidades de toda Andalucía, Valencia, y en ambas Castillas. Por tanto, se trata de una difusión de gusto gracias a los patrones y a su desarrollo en las manufacturas cortesanas y, particularmente, en aquellas ligadas a la Casa Real.

Pese a ello, esta forma de diseñar no resulta para nada original sino que cuenta con precedentes que se remontan siglos atrás; los más conocidos de ellos conservados aún dentro del rico ajuar del extremeño Monasterio de Guadalupe. Así, la famosa Titular del mismo cuenta con una vestimenta completa del siglo XVIII en la que la cenefa perimetral y el salpicado de estrellas, ambos en hilo de oro, se recortan sobre terciopelo granate⁸⁵. Con anterioridad, el propio tesoro monástico conserva varios ornamentos del XVI ya configurados a base de disponer en la superficie este salpicado utilizando diversos motivos ornamentales entre los que predominan los florales⁸⁶. Así que se introducen entre las referencias formales que usan los bordadores murcianos del XIX un cierto carácter historicista que, pese a todo, se practica con gran libertad.

La llegada a la región de piezas de procedencia valenciana, catalana y francesa va a posibilitar la llegada de otras influencias que enriquecen el repertorio local con formas nuevas. La utilización en estos trabajos, preferentemente, de la técnica de “la cartulina”, lleva a la utilización de un repertorio ornamental bien distinto al que hasta entonces se utilizaba. Así, con los trabajos

⁸⁴ Como se refleja de forma evidente en el ajuar decimonónico de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Ana de Murcia. Ver RIVAS CARMONA, J., “Las artes suntuarias en... (obr.cit.), pág. 109.

⁸⁵ GARCÍA RODRÍGUEZ, S., *Los bordados de...* (obr.cit.), pág. 171.

⁸⁶ Como sucede en una famosa capa roja del bordador Pero López y un paño de atril a juego de ésta realizados ambos en el *quinientos*. Véase GARCÍA RODRÍGUEZ, S., *Los bordados de...* (obr.cit.), págs. 24 y 97.

traídos desde el obrador de Francisco de Asís Serra, en torno a la última década del siglo, llega otra forma de componer más libre⁸⁷; disponiendo grandes rameados que, desde un tallo central, se distribuyen por la totalidad de la superficie. La característica más genuina, por tanto, será la profusión de tallos finos que se entrelazan y retuercen por las superficies de los tejidos bases concluyendo en explosión de flores que acaban de cubrir la mayor parte del tejido. El resultado es riquísimo denotando un abigarramiento silvestre, bucólico, propio del carácter románticista de estos años; efecto que en algunos trabajos se subraya mediante la inclusión de flores bordadas con sedas polícromas⁸⁸.

Se trata también de una forma de componer la traza de las piezas muy particular que, a través del enramado de tallos entrelazados trata de cubrir la superficie de los mantos. Además, muestra la preferencia por partir de un gran tallo central que divide las piezas en dos mitades distribuyendo la decoración de forma simétrica en ambos lados. La delgadez de los motivos del dibujo, eminentemente vegetal, propicia la utilización de la citada técnica de “la cartulina” que rompe visualmente con la rotundidad del bordado artístico hispano. Frente a ello aporta una gran economía de medios y una rápida ejecución pues el manto de la Soledad de la Concordia del Santo Sepulcro fue “hecho en 26 días”⁸⁹. La influencia de estos trabajos en los obradores murcianos será escasa no encontrándose referencias de piezas ejecutadas aquí en este estilo: por ello su consideración se centra en este estudio exclusivamente en estas obras llegadas desde talleres foráneos⁹⁰.

Evidentemente, la parte en común de un tipo de bordados y otros fue el deseo de mostrar superficies lo más ricamente decoradas. Ello incide, naturalmente, en una visión predeterminada de la procesión burguesa en la cual la magnificencia tiene un papel muy destacado. Así, el bordado se sumó al deseo, ya evidenciado en la década de los ochenta, de potenciar las procesiones dejando atrás la discreción de antaño. Y ello se hizo de forma paralela a la construcción de los *tronos*, al nuevo desarrollo nocturno de las procesiones, a la incorporación de las nuevas *marchas procesionales* de tintes efectistas, es decir, tratando que todos y cada uno de los elementos sumaran dentro de una visión colectiva en la que la procesión se define como cortejo espléndido.

⁸⁷ *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

⁸⁸ Sobre estos trabajos del taller catalán de Serra véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada” en *Salve Reina del Carmen*, Murcia, Parroquia del Carmen, 2009, págs. 45 y 46.

⁸⁹ *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

⁹⁰ Caso contrario de lo acaecido en Cartagena donde la llegada de piezas bordadas en Francia para las cofradías llevará a la apertura de talleres que ejecutarán durante décadas multitud de obras siguiendo esta técnica y un modo de componer el diseño al que, además, se sumarán interesantes reminiscencias modernistas. Véase ORTIZ MARTÍNEZ, D., “El bordado cofrade en Cartagena tras la Guerra Civil: Consuelo Escámez y Anita Vivancos” en *Ecce Homo*, nº 8, Cartagena, Tolosa y Belmonte, 2001, págs. 39-72.

Naturalmente se trataba de sumar en torno a la imagen sagrada todo tipo de elementos que contribuyeran a su idealización plástica. En este escenario el bordado tuvo mucho que aportar pues venía a dotar a la iconografía de un efecto resplandeciente y magnífico, tratando de adherirle una presencia sobrenatural reflejada en la profusión del entramado de hilos metálicos, preferiblemente dorados. Todo ello redundaba en una visión simbólica de la magnificencia que, más allá de la simple opulencia burguesa, venía a reflejar el carácter sobrenatural de la iconografía; en consonancia con ella, el propio contraste de estos bordados con las superficies lisas de sus tejidos base trataba de aunar una cierta dosis de elegancia a su representación. Un carácter, en cierto modo sobrio frente a las superficies totalmente luminosas de los brocados, que venía a adecuarse a la idea de majestad que debía definir a la iconografía. En suma, una visión resplandeciente pero ajustada al decoro, sin redundar en desarrollos extravagantes; una muestra elocuente de la propia definición etérea de la divinidad⁹¹.

Pese a que el trabajo presente trata de delimitar su objeto de estudio en torno al periodo comprendido entre los años 1874 y 1931 algunos de sus componentes estéticos se encuentran enmarcados en las décadas anteriores.

Es el caso del bordado en el que las pautas aparecen marcadas primordialmente desde la Corte lo que obliga a considerar el trabajo en aquella durante esos años precedentes. Así, los elementos usados en el bordado murciano estarán ya definidos casi cincuenta años antes. En el apartado previo ya se remarcó el singular patrocinio de la corona como piedra angular de toda la estética oficial de donde emanaron las posturas más academicistas. Sin embargo, pese a que algunas de sus fórmulas van a permanecer, las décadas finales del siglo XIX van a suponer una ruptura con esta oficialidad. Ello quizá es posible gracias a la llegada de más influencias externas que dibujan un panorama aperturista hacia la modernidad.

Así, cobran protagonismo dentro del diseño la serie de muestrarios de dibujos que se propagan con destino a las diversas facetas artísticas: desde el mobiliario a la costura, pasando por la forja o la orfebrería. Inglaterra o Francia se constituyen como auténticas referencias en este tipo de cuestiones estilísticas en las que se mira la restante burguesía liberal europea. Igualmente, ciudades de primer rango como Madrid, Barcelona o Valencia actuarán de modo semejante dentro del propio país lo que explica, indudablemente, las semejanzas de muchas de las piezas

⁹¹ Sobre estos vínculos del metal con la divinidad, así como la concepción sobrenatural de lo majestuoso y lo hierático véase nuevamente ELIADE, M., *Cosmología y ...* (obr.cit.), págs. 47-62.

bordadas con las de aquellas ciudades. Así, las técnicas que se heredaron del pasado servirán para acoger e interpretar los modelos estereotipados de que surten los repertorios de los muestrarios⁹².

Por tanto, se constatan dos pasos fundamentales para la configuración del bordado local; primeramente las influencias de la Corte madrileña, por último los repertorios a la moda llegados desde el resto de Europa.

El primero de ellos obliga a retrotraer estas líneas hasta el reinado de Isabel II en el que se produce la recuperación de la religiosidad tradicional en el país y, particularmente, la conformación de la Semana Santa como rito público de primer nivel. A imagen y semejanza de la propia reina, cuya actividad munificente ya se ha mencionado, van a surgir en las diversas regiones personas acaudaladas dispuestas a imitarla. Mediante este mecenazgo las familias burguesas conseguían el doble objetivo de mostrar públicamente su predominio socio-económico y, a la par, encauzar sus difíciles relaciones con la Iglesia desde tiempos de la Desamortización. El éxito de las camarerías, sobre cuyo amparo se sustenta el regeneracionismo procesional murciano, argumenta la relevancia adquirida por un puñado de apellidos ilustres en una maniobra de ennoblecimiento aparente que tenía precisamente en la Corona el espejo en el que mirarse⁹³.

No es extraño, por ello, que el título nobiliario preceda a las camarerías de las imágenes. Serán éstas las que lideren la adquisición de bordados para las cofradías de la Semana Santa. Así, la Condesa de Villaleal va a ser una de las primeras en estimular esta mimesis de la corte isabelina con la donación de un conjunto de alhajas destinadas al paso de la Samaritana de la Cofradía de la Sangre. Entre ellas va a destacar, naturalmente, la presencia de piezas lujosamente bordadas; actualmente tan sólo subsiste de aquella donación el manto de la imagen de Cristo. Se trata de un trabajo sumamente interesante que revela, en un caso no muy frecuente, la llegada de trabajos cortesanos a las cofradías. Al igual que sucede con el *nimbo* que forma parte de este aderezo⁹⁴ el tipo de bordado se vincula a algún taller madrileño.

⁹² Tales repertorios gozan de un notorio predicamento NARTOZKY, V., “Las Artes del... (obr.cit.), págs. 305-309: tales obras alcanzan gran difusión en la esfera internacional desde la publicación en 1856 de *Grammar of Ornament* de Owen Jones

⁹³ Como sucede con personajes tan relevantes como el Conde de Balazote quien persigue denodadamente incrementar su prestigio en la Corte de forma paralela a su actividad a favor de la murciana Cofradía de la Sangre; actuando como aglutinante de otros nobles que también se incorporaron a la camarería como la Condesa viuda de Villaleal. Al respecto de su relevancia socio-política en Madrid véase DAVID, N., “Fernando Díaz de Mendoza y Valcárcel. Conde de Lalaing, Balazote y Marqués de Fontanar” en *Revista Casino de Madrid*, nº 64, Madrid, Casino, 2011, págs. 40-43.

⁹⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2003, pág. 208.

Efectivamente, pese a la convencionalidad del diseño, un salpicado de cruces, el refinamiento muestra en fecha temprana el uso de la técnica francesa de bordado: este tipo de trabajos, en torno a 1848, tan sólo podrían haber salido de algún taller madrileño conocedor de las facturas de aquellos obradores. No en vano, era el tipo de bordado demandado en la Corte como demuestran los trabajos efectuados por las Hermanas Gilart y hoy dispersos por buena parte del país⁹⁵. Esta labor permitía cubrir mayores extensiones en las piezas con un resultado vistoso y sumamente elegante; además, una incipiente propensión al realce le otorga un efecto sumamente suntuoso. La dispersión de las cruces se muestra de forma horizontal y rígida semejando por su contundencia un trabajo de orfebrería⁹⁶. Esta abundancia de motivos en el salpicado llevaba a prescindir de la endémica cenefa frecuente en los trabajos de este tipo; este hecho acentúa, incluso, la sobriedad de la pieza como corresponde a una labor aún anclada en la tradición más clasicista.

Paradójicamente, acompañó a esta pieza bordada una túnica más ligera de brocado que, según se aprecia en las fotografías, mostraba un aspecto sumamente suntuoso. Esta alternancia de piezas brocadas en el maniquí de las efigies y sobrepuestos bordados se repetirá más tarde en otros encargos señeros⁹⁷ y parece responder al deseo de remarcar la movilidad del torso de la imagen de Cristo. Se desconoce si estos usos fueron habituales en las imágenes pasionarias de la ciudad pero, desde luego, hoy suponen cierta novedad. Se ha perpetuado la necesaria remodelación del aderezo de forma conjunta y según un patrón unitario en cuanto a materiales y técnicas. Sin embargo, estos hechos señalan una mayor libertad interpretativa.

Además, el paso de la Samaritana siempre pareció propenso a este tipo de combinaciones; con frecuencia se recurrió a un vestuario tendente a lo exótico dado el carácter bucólico de la escena representada. Esto propició, particularmente en el caso de la imagen de la mujer de Samaría, la irrupción de numerosos complementos y adornos así como textiles algo ligados al exceso; con irrupción de plumajes, joyas resplandecientes, turbantes, espejitos,... Sin embargo no hay constancia de que, tal como reproducen algunos ejemplares de menor tamaño existentes en clausuras conventuales, llegara a revestirse al modo de peregrino a la figura de Cristo; usanza

⁹⁵ ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “Las hermanas Gilart y la Virgen de los Reyes. Aportaciones a la vida y obra de las bordadoras de cámara de Isabel II” en *Boletín de las Cofradías*, nº 606, Sevilla, Consejo general de Hermandades y Cofradías, 2009, págs. 632-635.

⁹⁶ De forma análoga a aquellos mantos de los siglos XVII y XVIII cuyas superficies eran cubiertas con un salpicado de estrellas ejecutadas en plata repujada. De hecho, en Murcia existía un ejemplar correspondiente a una efigie de la Dolorosa de la Iglesia de Santa Catalina. FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), pág. 75: “...Nuestra Señora de los Dolores, con atributos y corona de plata: ... delantal de lienzo blanco finísimo y un manto de terciopelo negro con estrellas de plata”.

⁹⁷ El encargo en 1927 del ajuar completo para la imagen de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús Nazareno del que se tratará más adelante.

que parece estar más ligada a la tradición *rococó* a la que, en definitiva, responde el grupo de Roque López. Pese a ello, frente a la popularidad que estos excesos aportaron al paso, los eruditos decimonónicos no tardaron en llamar la atención sobre la impropiedad de los mismos⁹⁸.

Este mismo carácter haría que el paso siguiera experimentando continuas modificaciones a lo largo de estas décadas sin que, en ningún caso, se frenara el carácter popular de su adorno. Sin embargo, en 1885 se llegó a retirar la túnica brocada de la efigie de Cristo sustituyéndola por otra mucho más sobria de terciopelo morado. Probablemente esta alteración, introducida por la nueva camarería de la familia Hernández del Águila, perseguía unificar las dos prendas de la imagen dentro de una estética mucho más sobria⁹⁹.

La pieza se ajusta a este planteamiento presentando una sencilla aplicación de pasamanería en la parte inferior, el cuello y las mangas de la túnica. En este caso el trabajo no puede ser considerado como de bordado sino simplemente como adición o sobrepuesto de modo que la pieza resulta sumamente sencilla en contraste con el manto. Esta labor cuenta con abundantes referentes históricos y tienen más de labor de pasamanería que de trabajo artístico: la marquesa de Abrantes donó un manto granate con una cenefa de este tipo (muy similar compositivamente a la túnica murciana) a la Virgen de la Almudena durante el siglo XVII¹⁰⁰. Tras esta renovación la vestimenta del Cristo de la Samaritana quedó definida sin ser modificada en las décadas siguientes.

Volviendo a la cuestión del manto, sin duda la pieza más importante de cuantos textiles legó la Condesa de Villaleal, conviene volver a incidir en el éxito que estos salpicados tuvieron en el futuro hasta constituir el lenguaje más repetido en los bordados locales. Así, el nuevo “*pañó mortuorio*” que en 1917 estrenará el paso del Santo Sepulcro vuelve a incidir en este particular¹⁰¹. Este recurso presentaba la ventaja de cubrir amplias zonas de una forma sumamente sencilla y elegante. Sin embargo, conviene poner de manifiesto que este carácter repetitivo impidió el desarrollo de nuevas fórmulas decorativas redundando, por ello, en un empobrecimiento manifiesto de los diseños.

⁹⁸ La actitud de DÍAZ CASSOU, P. en *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 134, contrasta con la mayor permisividad de otros al respecto de dichos anacronismos en el atuendo: véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

⁹⁹Véase en *Diario de Murcia*, domingo 5 de abril de 1885; “*en el adorno de sus efigies, mucho nuevo y todo bueno,...*”.

¹⁰⁰ Dato aportado por el personal conservador del Museo de la Catedral de la Almudena de Madrid. Al respecto del repertorio textil perteneciente a su colección permanente véase FERNÁNDEZ TALAYA, M.T. y JUNQUERA PRATS, J., *Museo de la Catedral de la Almudena. Catálogo de la exposición*, Madrid, Cabildo Catedral, 2007, págs. 82-91, 159-162 y 220-224.

¹⁰¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 5 de abril de 1912.

De fecha semejante es la túnica del Cristo del paso de la Negación que, como las anteriores, ha sido conservada dentro del patrimonio textil de la Cofradía de la Sangre. En ella se utiliza nuevamente el recurso del salpicado en la mayor parte de su superficie pero con una solución menos rígida que en el caso anterior: ahora se prefiere una fórmula según una dispersión romboidal de las piezas. Ello le otorga gran prestancia a la pieza que se ve acentuada por el tamaño menor de los motivos decorativos lo que, necesariamente, hace recordar aquellos trabajos del siglo XVI conservados en el Monasterio de Guadalupe.

Además, otras labores de la Corte presentaban esta misma condición, como el manto “*bordado en oro con aplicaciones*” que se ejecuta en 1856 para Nuestra Señora de la Almudena¹⁰². Por tanto, se trata de un modelo compositivo ciertamente utilizado en el país como revelan los modelos de coetáneos; por ello, en cierto modo, se trata de un recurso historicista que, con leves alteraciones, se presenta en la segunda mitad del XIX para su utilización en todo tipo de labores.

Inciendo en sus valores técnicos, vuelve a utilizarse la técnica del “*sobrepuesto*” tan extendida en Murcia en todo el periodo y que no es sino una pervivencia de las técnicas enseñadas a finales del XVIII dentro del programa de estudios de la Academia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País¹⁰³.

La túnica del Cristo está ejecutada con la técnica del “*sobrepuesto*”, muy difundida en la ciudad desde finales del XVIII al ser una de las disciplinas que se ensañaban en el taller de la Real Sociedad Económica de Amigos del País: la misma, según el profesor Pérez Sánchez, “*tuvo una gran aceptación*” consistiendo la labor en “*recortar en tela los elementos ornamentales que luego se cosen a fondos mediante puntadas que los sujetan y perfilan. Normalmente esas telas, también llamadas trepas, solían ser de rasos de color dorado o blanco o, a veces, incluso de tejidos más suntuosos... La mayoría de los contratos conocidos en Murcia hacen referencia a este tipo de bordado que debió ser muy solicitado por su bajo precio en comparación con el bordado sobrepuesto exclusivamente en oro...*”¹⁰⁴.

¹⁰² FERNÁNDEZ TALAYA, M.T. y JUNQUERA PRATS, J., “Ficha de catálogo” de la *Imagen vestida de Santa María la Real de la Almudena*, en *Museo de...* (obr.cit.), pág. 86.

¹⁰³ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 76-79.

¹⁰⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “De labore solis...” (obr.cit.), pág. 28.

En este caso se trata de una serie de motivos vegetales distribuidos de forma simétrica en forma de damero lo que otorga cierta elegancia a la par que, el carácter reducido de los bordados logra un salpicado armónico, nada pesado, semejante al de tantas capas pluviales renacentistas. Cabe recordar nuevamente los gustos historicistas y, particularmente, las revisiones de los trabajos del bordador Pero López para la sacristía guadalupana. De hecho, en el propio monasterio cacereño se habían recuperado estas inspiraciones en tipologías antiguas durante el primer tercio del XIX, precisamente durante el último periodo de labor en este importante centro de bordado¹⁰⁵.

Mayor interés, si cabe, hubo de tener el desaparecido conjunto de túnica y manto para la imagen de San Pedro del que sólo tenemos referencias a través de una fotografía de comienzos del XX. La misma presenta una apariencia inscrita ya en las tendencias románticas del periodo en que fue ejecutada: amplia profusión de cardos, follajes y elementos vegetales distribuidos de forma asimétrica, en el caso de la túnica. En contraposición al tardo-romanticismo hispalense, con el que mantiene algunas concomitancias, los motivos son de tamaño reducido, más acorde para un trabajo que, como éste, se realizó con aplicación de telas preciosas.

Junto a la anterior túnica de Cristo, con la que hacía juego, reflejaba aquella añeja aceptación en Murcia de las labores

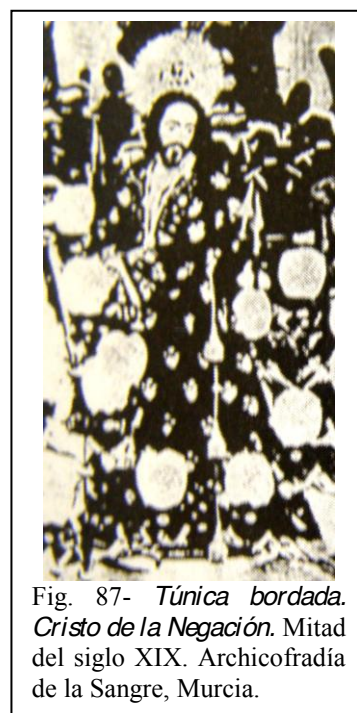


Fig. 87- *Túnica bordada. Cristo de la Negación.* Mitad del siglo XIX. Archicofradía de la Sangre, Murcia.

“sobrepuestas” que tan extendidas estaban en el siglo XVIII: las labores femeninas sustituyeron desde la instrucción academicista de la Real Sociedad a los trabajos barrocos ejecutados en talleres regentados por hombres. Este cambio, resultado de la instalación del citado centro, abre la vía para las labores del bordado decimonónico que, tras la recuperación de las cofradías a mediados de siglo, relanzarán estas labores artesanales. Habitualmente caracteriza el trabajo de los mismos los dibujos pequeños, sumamente detallistas, con acumulación de fina lentejuela y aplicaciones de cristal en las terminaciones del dibujo. Estos motivos se alternarán por la totalidad de las superficies constituyendo auténticos objetos resplandecientes de oro con las que se vestirán las imágenes para las procesiones y los cultos más destacados.

¹⁰⁵ GARCÍA, S., *Los bordados...* (obr.cit.), págs. 73 y 148.

Se trata, por tanto, de un estilo contrapuesto a la precisión cortesana de que hacía gala el manto del Cristo de la Samaritana y que también tuvo presencia en Murcia: las donaciones de Isabel II para las imágenes de la Virgen de la Fuensanta y del Carmen, respectivamente, son un buen ejemplo¹⁰⁶. Esta contraposición dará lugar a la existencia en la ciudad de obras de carácter diferenciado: piezas depuradas elaboradas primordialmente con la técnica de la cartulina y otras centradas en la vieja tradición del bordado castellano con profusión de setillos, medias hondas,..., que revela un trabajo minucioso y delicado. Precisamente en la época se preferirá, cuando las rentas lo permitan, contratar trabajos de gusto más academicista con labores de cartulina que tendrán gran aceptación en el posterior bordado cartagenero: las incursiones de talleres catalanes como el de Francisco de Asís Serra revelan la pujanza del mecenazgo de los camareros aún en los albores del siglo XX. Labores más sencillas como las de las túnicas de las imágenes del paso del Lavatorio resultaron excepcionales por su sencillez formal¹⁰⁷: casi rememoraciones literales de aquellas, ya lejanas, túnicas encargadas por Abadía Campos para el paso de la Negación un siglo atrás.

Antes de abordar el cambio de siglo convendrá cerrar página con otra túnica desaparecida, la del Cristo del paso del Tribunal de Herodes: la misma se conoce a través de una fotografía de finales del XIX, además de por la descripción que Fuentes y Ponte hizo de la misma: “*de terciopelo con adornos de oro, cordones de este metal en rica pasamanería*”, debiendo haberse realizado con posterioridad a 1864 en que procesionó por vez primera¹⁰⁸. Poco más se sabe puesto que dejó de formar parte de la procesión en el año 1910 cuando el conjunto fue sustituido por el nuevo paso de “la Magdalena en casa de Simón el Leproso”. Se vislumbra por el documento gráfico citado su carácter efectista, con bordados (posiblemente sobrepuestos) sobre tejido blanco en alusión al pasaje evangélico pues Herodes despreció a Cristo como a un loco.

El diseño romántico

La revisión de estos materiales permite intuir la amplia influencia ejercida por los talleres de la corte con unos modelos que llegaron a todo el país difundiendo una práctica uniforme. Sin embargo, esta simple mimesis parece desentonar con la actitud que genéricamente emana de

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada” en *Salve Reina del Carmen*, Murcia, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2009, págs. 41 y 42.

¹⁰⁷ Tal como cita un inventario de bienes del paso conservado en la cofradía: “*Una túnica de terciopelo morado con galón para el Señor del paso del Lavatorio, una túnica de lienzo, un traje para San Pedro de seda color... con galones, una capa para el mismo de seda color encarnado,...*”. A.A.S., *Traspaso de la...* (obr.cit.), sin foliar.

¹⁰⁸ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. V, pág. 35.

los postulados románticos; en efecto, si algo caracterizó dicha apuesta estética fue, precisamente, su deseo de romper con los moldes estandarizados y, más aún, con aquellas posturas dictadas desde la oficialidad. No cabe duda, además, que el gusto por lo suntuoso, tan ligado a lo exótico a través de los postulados esteticistas, hacía del bordado un objeto preferente para la consolidación de su estética.

No parece que en Murcia llegara a existir un núcleo sólido que elevara a lo estético este tipo de discrepancias; los hechos hasta ahora expuesto parecen incidir, precisamente, en lo contrario. Otros núcleos del país si desarrollaron esta serie de respuestas en el particular del bordado; en este caso Sevilla, con obradores como en de las Antúnez, si fue capaz de plantear un tipo de bordado diferente. En lo técnico se afirmó la validez del tradicional bordado artístico en oro al modo español es decir, prescindiendo de las influencias francesas que se han visto en la Corte. La principal novedad, pese a ello, radicó en la labor del diseño donde lo imaginativo, lo exuberante, lo regional, acabó dando paso a una serie de trazas altamente novedosas y apartadas de las influencias oficialistas que paralelamente triunfaban en Murcia.

Este conformismo local ha de considerarse consecuencia, también, de la escasez de encargos que, como ya se ha insistido antes, impidió el desarrollo de diseños más genuinos. Desgraciadamente, se ignora la dimensión artística del trabajo de la profesora Emilia Garáfalo quien parecía preparada para asumir este tipo de encargos; sin embargo, a falta de aquellos, es más factible pensar en que el propio origen académico de su formación redundó en un seguidismo de las prácticas llegadas de fuera, particularmente de Madrid. A todo ello conviene unir la escasez de referencias sobre los autores de los diseños; no es una práctica que se recoja en las referencias documentales lo que puede hacer pensar en que quizá no lo hubo y las bordadoras se limitarían a tomar las trazas de los repertorios recogidos en manuales ornamentales y semejantes.

De ahí que en la práctica del bordado murciano convenga incidir en esta base de la que salieron los diseños pues si que se conoce la comercialización de este tipo de obras gráficas. Incluso, la propia prensa anunciaba la venta de algunos de estos manuales que, como “*La Guirnalda*” o “*La bordadora*”, pudieron servir modelos para la práctica doméstica de este arte¹⁰⁹. Otra fuente para la conformación del repertorio ornamental debió ser la proliferación de exposiciones artísticas en las que, al igual que en los Juegos Florales, existió un apartado dedicado al bordado. Para los talleres, como el local de las señoritas Fontes o el foráneo de Serra, esta práctica sirvió para dar a conocer su capacidad técnica en la materia así como

¹⁰⁹ *Diario de Murcia*, miércoles 30 de enero de 1895.

publicitar sus trabajos entre el público de la alta sociedad¹¹⁰. Así resulta más plausible entender la pronta recepción de ciertas modas foráneas dentro del propio ámbito murciano.

Precisamente, la irrupción de este último taller dentro del ámbito murciano, ya en la década de los 90, supone una de las principales vías para la actualización del repertorio. No en vano, las magníficas manufacturas de su obrador catalán gozaron de una gran aceptación en Murcia como prueban la serie de trabajos de su firma que aún se conservan. La difusión de estos trabajos supone la entrada definitiva del bordado de técnica francesa conocido también como de “*cartulina*”. Este uso permite el aligeramiento de los diseños que se adaptan al desarrollo de rameados vegetales muy estilizados donde el brillo de la técnica resulta altamente eficiente¹¹¹. La importancia de estos trabajos precisará más adelante de un tratamiento más pormenorizado.

El debate sobre el bordado procesional: su valoración

Frente al desarrollo y la difusión de las prendas bordadas en el ámbito de la Semana Santa murciana también surgieron voces discrepantes. Precisamente el inicio de esta crítica es coetánea a la irrupción de los nuevos trabajos bordados y, particularmente, al asentamiento de las piezas de Serra. No obstante, no se trata de una reacción frente al estilo foráneo sino, en particular, una pugna frente al decorativismo del bordado; como no podía ser de otro modo el principal argumento del conflicto se encuentra en la delgada línea diferencial entre la práctica escultórica y la de su exorno, cuestión recurrente desde entonces en la prensa.

Así, al respecto de la nueva túnica del Cristo de la Oración en el Huerto se comenta que, pese a ser “*preciosa*” era tan ostentosa que restaba protagonismo a la imagen salzillesca¹¹². Tales consideraciones son retomadas por Baquero quien afirma que estos trabajos, los bordados, constituyen un “*triunfo... popular*” con evidente sentido despectivo; continúa

¹¹⁰ *Diario de Murcia*, martes 31 de mayo de 1891.

¹¹¹ La presencia de lo orgánico y vegetal dentro de las labores de diseño parece estar plenamente justificado también para el particular del bordado. Así, se aprecia la influencia de los motivos internacionales puesto que, en efecto, dichas propuestas estaban arraigadas en toda Europa. Si se relaciona con la propia producción industrial del taller catalán de Serra bien puede considerarse aquella reflexión realizada coetáneamente por Richard Redgrave puesto que, en realidad, “... *los progresos tecnológicos sólo habían servido para poder <<producir lo florido y excesivo tan económicamente como lo simple, y de este modo satisfacer un mercado más amplio para las multitudes, que desean cantidad antes que calidad, y valoran un objeto cuanto más ornamento tiene>>...*”. Esta afirmación supone la constatación de una realidad; la aplicación industrial del ornamento llevaba a su profusión favoreciendo, precisamente, las labores de rameados vegetales. De hecho esta es la realidad ornamental que parece imponerse lo que redunde en la infravaloración de muchos de los trabajos bordados que, pese a acogerse a este lenguaje, se ejecutaron según las pautas tradicionales de estas labores. Por tanto, dicha industrialización si tuvo unos efectos formales sobre la realidad artística al dar lugar a un gusto recargado. Sobre las particularidades del ornamento en el continente conviene recordar la cita de NARTOZKY, V., “Las Artes del... (obr.cit.), pág. 309.

¹¹² *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

reivindicando que este “*lujo ornamental*” nunca debería restar importancia o “*anular*” a la imagen¹¹³. Desde luego, plantea de lleno una polémica adorno-imagen que en absoluto es nueva. Efectivamente, con idéntico posicionamiento Fuentes y Ponte había recomendado a los cofrades de Jesús la realización de “*tarimas*” completamente lisas y sin dorar, en lugar de los nuevos “*tronos*”¹¹⁴. Por tanto, se trata de una cuestión mucho más compleja y que no sólo afecta a los bordados artísticos en metales preciosos.

El trasfondo de esta pugna viene a reflejar la diferente valoración del Arte: por un lado, una centrada en la preeminencia de arquitectura, escultura y pintura como base de las bellas artes; por otro, un concepto mucho más abierto que propugna la fusión de todas las disciplinas a favor de un objetivo último, el “*arte total*”. Obviamente, nos encontramos ante un problema eminentemente romántico pues sólo bajo las premisas de esta nueva concepción artística pudo entenderse esta oposición al oficialismo academicista. Naturalmente, un miembro de la Real Academia de San Fernando como Fuentes y Ponte¹¹⁵ mantiene una postura abiertamente hostil frente al ornato, razón por la que desprecia obras en las que la decoración forma parte esencial del lenguaje artístico, como es el caso del templo murciano de la Merced¹¹⁶.

Por ello, siguiendo su criterio, el efecto de las “*fastuosas tallas doradas*” distraía “*la atención de lo principal, que son los grupos, á costa del efecto de la obra de arte*”; afirmación que, desde luego, representa una visión cerrada, en cierto modo arcaica, de lo que para lo académico representa el Arte. Puede insistirse que dentro de tal consideración el bordado estaba excluido de cualquier pertenencia a este grupo reducido del Arte. Ante esta serie de afirmaciones que, en casos como el citado arriba, insistían en el menosprecio de cualquier barroquismo ornamental no hubo demasiadas opiniones contrarias. Cabe citar por su carácter menos estereotipado la



Fig. 88. *Túnica. Oración en el Huerto*. Cofradía de Jesús Nazareno (Fot. Archivo cofradía).

visión del arquitecto Juan José Belmonte quien en su *Murcia artística* (1871) revaloriza el protagonismo del Barroco en la ciudad de Murcia. Además, el también arquitecto José Ramón Berenguer reivindica de un modo incipiente la revalorización del estilo del siglo XVIII como

¹¹³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

¹¹⁴ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

¹¹⁵ Aspecto que reafirma con ocasión de realizar un informe artístico para la Cofradía de Jesús Nazareno al objeto de mejorar sus instalaciones en su templo privativo así como finalizar las “*andas*” de los pasos de la Cena y el Prendimiento. Véase nuevamente la cita recogida en *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

¹¹⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. II, pág. 70; así, el académico escritor habla al respecto de la portada del templo mercedario como “*...del más ridículo barroquismo...*”.

lenguaje válido para un arte local, como muestra de forma espléndida en la construcción del fastuoso Salón de Baile del Real Casino de Murcia (1875)¹¹⁷.

Pese a ello, el bordado artístico en oro no contó, de facto, con ningún enfervorecido defensor entre los literatos y menos aún dentro del grupo de periodistas; en el mejor de los casos éstos se conforman con enaltecer la virtud de las bordadoras tratando de evitar el debate directo frente a la percepción de los academicistas. De forma que, al menos como tónica general, se acabó admitiendo la opinión de estos últimos dando por zanjado el debate.

Esta actitud evidencia el carácter superficial de la disputa que los académicos procuran conducir exclusivamente hacia el interés de preservar una determinada visión de la iconografía. Sin embargo, se echan en falta otros argumentos como podría haber sido la necesidad de adecuar la vestimenta de las tallas de Salzillo a un ajuar propio del siglo XVIII (cuestión presente hoy día), la conveniencia de que el diseño de las nuevas prendas fueran dirigidas desde una postura intelectual más precisa y coherente o, por variar la perspectiva, proyectar la necesidad de un estilo propio frente a los modelos llegados de tradiciones estéticas diferentes¹¹⁸. Nada de esto aconteció y, en el futuro, los encargos continuaron redundando en todos estos factores sin que nadie precisara con criterios razonables la forma en que debían trazarse las piezas bordadas con destino a la Semana Santa murciana. Naturalmente, esta miscelánea de formas y técnicas incidirá en la valoración ecléctica del conjunto de trabajos conservados.

Las diversas técnicas de lo suntuoso: el ajuar del paso del Santo Sepulcro

Antes de que en España terminase la experiencia revolucionaria del Sexenio ya se percibe el crecimiento en el número de piezas bordadas para las imágenes de la Semana Santa de Murcia. Naturalmente, ello es posible gracias al incipiente desarrollo de la mentalidad

¹¹⁷ Sobre la reivindicación estética del Barroco como lenguaje regionalista en la capital murciana véase PÉREZ ROJAS, J., "Arquitectura y..." (obr.cit.), págs. 197-203.

¹¹⁸ Lejos de estas inquietudes, presentes en lugares con una más sólida tradición de talleres de bordado, se llegaron a sugerir opciones variopintas como la que, a propuesta de DÍAZ CASSOU, P., propuso inventar un atuendo historicista de "hebreo" a la imagen de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús Nazareno. Véase *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 197. No es un hecho aislado puesto que, casi de forma paralela, se lleva a cabo una intervención semejante sobre las imágenes dolorosas de la Virgen en el ámbito andaluz; esta aspiración historicista se plasma en la costumbre de ataviar al modo hebreo a tales efigies durante el tiempo cuaresmal. Véase GUEVARA PÉREZ, E., "Una apreciación sobre la antigua y vetusta usanza de hebreo que lucieron nuestras Dolorosas" en *Boletín de las Cofradías*, nº557, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2005, págs. 484-487.

regional que va a tener en el caso concreto de la Semana Santa uno de sus elementos identitarios más evidentes¹¹⁹.

Así, en 1873 “*Entre las alteraciones introducidas en el adorno*” del paso del Santo Sepulcro “*nos ha llamado la atención el rico almohadón de raso blanco con atributos de la pasión, preciosamente bordados en oro al realce con un magnífico fleco del mismo metal, que se ha estrenado este año*”. La descripción es fidedigna como puede comprobarse en una de las fotografías conservadas del paso: como en tantos casos, el sencillo diseño se acoge al endémico salpicado de atributos por toda la superficie del textil¹²⁰.

Este paso, conocido a nivel popular como “*La Cama*”, atesoró una buena colección de artes suntuarias de diverso tipo entre los que destacarían varios ejemplares más de este tipo, integrados dentro de la valiosa colección de “*paños mortuorios*”, todos ellos de color blanco, destinados a exornar lujosamente el lecho sobre el que procesionaría la efigie tallada de Cristo Yacente. Esta cantidad hace que este paso, quizá junto al de la Samaritana, Nuestro Padre Jesús Nazareno y su Dolorosa, sea uno de los mayores beneficiados de las donaciones de estos textiles suntuosos. No en vano, se trataba del paso Titular de una de las instituciones penitenciales más antiguas de Murcia que, además, siempre había contado con la ayuda del comercio local en su papel de camarero. Por ello es fácil comprender el deseo de la nueva burguesía liberal, integrada mucha de ella dentro de este comercio, de ostentar una insignia que se mostrara lo mejor exornada posible. Por ello, pese a tratarse de un cortejo luctuoso, el del “*Santo Entierro*” de Cristo no se prescinde de la posibilidad de exhibirlo de modo suntuoso.



Fig. 89. Paño mortuario. Concordia del Santo Sepulcro (Detalle). Archivo Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia.

Además, esta tipología aparece dotada en gran parte de la Europa mediterránea de un idéntico sentido ornamental. Por ello, en lugares tan dispares como Malta, Caltanissetta,

¹¹⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 126 y 127. En esta cita el erudito recoge una prosa correspondiente al periodista Martínez Tornel al respecto de la diversidad de condición del cofrade en Murcia durante el periodo final del siglo XIX. Se trata, en suma, de una disertación llena de genuino espíritu local cuya meta es esbozar la disparidad ideológica de los participantes en las procesiones. En suma, es una evidencia poética de un espíritu del pueblo (conviene recordar aquí el evidente parentesco con el “*Zeitgeist*” hegeliano) sintetizado en la celebración tradicional de la Semana Santa: “*...El nazareno murciano es de lo más murciano que puede darse... Cuando han arreciado aquí los vientos de la incredulidad ó de la impiedad, ha habido deserciones y aún apostasías en todas las clases y estados; en todas partes han quedado puestos vacíos; de casi todas las filas han faltado soldados: solamente de los Pasos, no ha faltado nadie, ni de las filas de los nazarenos ha desertado ninguno...*”.

¹²⁰ *Diario “La Paz”, Murcia, sábado 12 de abril de 1873.*

Acireale o Paternó se exhibían pasos del Sepulcro tanto o más suntuosos que el murciano¹²¹. Además, en lugares más cercanos, en buena parte del levante español así como las cercanas localidades de Cartagena y La Unión, se observa también un deseo particular porque esta escena de la Pasión aparezca espléndidamente decorada. Este deseo resulta evidente en Murcia donde, al margen de los textiles bordados, es frecuente hacer mejoras en el paso llegándose a estrenar un magnífico “*trono templete*” para el Sepulcro en 1892 que fue sustituido tan sólo cinco años más tarde, en 1897, por otro más efectista del escultor valenciano Juan Dorado Brisa.

Paralelamente a esta última incorporación se estrenó igualmente “*una preciosa almohada, ..., donativo de la Sra. D^a Carmen Gómez Bernal, esposa de nuestro amigo D. Francisco Barnés*”¹²². Un año más tarde, en 1898, se incrementa el repertorio con otra pieza similar “*bordada primorosamente y regalada por la señorita D^a Concepción Molina*”¹²³. Realmente, este número de ofrendas piadosas abundaron en dicha época incluyendo en estos enseres fúnebres otras imágenes de idéntica iconografía que se utilizaban dentro del montaje de los Monumentos de Jueves Santo. Así, la efigie de Cristo Yacente de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios contó con varias almohadas de este tipo, una de ellas morada¹²⁴, mientras que la parroquia de Nuestra Señora del Carmen recibió en 1895 “*un precioso paño bordado cubriendo el cuerpo del Señor*” costeando “*dicho trabajo, que ha resultado primoroso y virtuosísimo, la Sra. D^a Ángeles Moreno de Ferran*” habiéndolo “*confeccionado las bellas Srtas. Isabel Alemán, Josefa Vera y Carmen Pardo*”¹²⁵. Como se ha podido comprobar, la suntuosidad siempre que fuera posible debía acompañar a esta iconografía prolongándose los usos de la liturgia dentro del templo hasta las calles a través de las procesiones¹²⁶.

Dos décadas más tarde, la propia talla Titular de la Concordia del Santo Sepulcro vuelve a recibir “*una cubierta de rico encaje bordado en oro*” de cierto mérito artístico¹²⁷. La presencia de una técnica de bordado tan preciso, incluyendo zonas bordadas en hilo metálico, refiere una labor muy específica de la que bien pudo encargarse la bordadora Laura Angelinch

¹²¹LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica*, Córdoba, Almuzara, 2005, págs. 49 y 89.

¹²² *Diario de Murcia*, martes 13 de abril de 1897.

¹²³ *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1898.

¹²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto...* (obr.cit.), pág. 212: “*..., incluso los yacentes, que como el de San Juan de Dios de Murcia, tuvieron sus oportunos paños de pureza y almohadones bordados...*”.

¹²⁵ *Diario de Murcia*, sábado 13 de abril de 1895.

¹²⁶ Todos estos elementos incluidos dentro de la representación del Santo Sepulcro cuentan con un claro sentido simbólico frecuentemente enlazado con matices sacramentales. Véase al respecto LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008, págs. 176 y 177.

¹²⁷ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 5 de abril de 1917 y *Diario “El Tiempo”*, Murcia, miércoles 27 de marzo de 1918.

que, como se tratará más adelante, estaba especializada en esta materia presentando paralelamente, además, otros trabajos de relevancia para las cofradías. Este tipo de labores también aparecen muy vinculadas con la moda francesa que, desde décadas atrás, estaba extendiendo sus usos por todo el continente y, particularmente, dentro de la propia región murciana. Técnicas tan específicas como la tratada se habían difundido también gracias a las labores bordadas importadas de Lyon así como obras literarias como la de Ernesto Lefébure, *“El bordado y los encajes”*¹²⁸.

La propia prensa trata este tipo de piezas con cierta novedad pues aseguran que su nombre, *“encaje”*, proviene de Inglaterra. Puede que la gran diferencia con respecto a los encajes tradicionalmente usados en España se deba a la inclusión de hilos metálicos que, sin duda, propicia un efecto sumamente rico. Esta característica técnica fue la que pudo llevar a su inserción dentro del exorno de las imágenes de la Semana Santa ya que, si se atiende a los documentos gráficos más añejos, imágenes como la de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús Nazareno aún no las usaba. Sin embargo, ya en la tercera década del siglo siguiente se realiza *“una pieza de plata hecha encaje que llaman en Inglaterra, que por obra de la genial doña Laura Angelinch podemos decir encaje murciano”*¹²⁹.

Por tanto, puede terminarse este apartado redundando en la riqueza de las prendas recogidas dentro del ajuar de la imagen yacente de Cristo de la Concordia del Santo Sepulcro. Dentro de las mismas se observa una evolución desde aquellas ceñidas a la tradición cortesana, regidas según el modelo de salpicado simétrico, hasta las más novedosas como el encaje bordado en oro mencionado ya en 1917. Se pasa, en definitiva, desde una labor encajada dentro de unas pautas más rígidas y academicistas, ligadas a los diseños cortesanos, hasta otros más deliberadamente sensoriales en las que se juega con el trasluz dorado para dejar entrever la figura inerte de Cristo: es decir lo que, en combinación con el resto del exorno del paso, evocaría una ensoñación suntuosa de matices dorados tan cercana a los gustos esteticistas del fin de siglo. En definitiva, una progresión hacia unas pautas más ligadas a la visión romántica de la Semana Santa.

Los primeros bordados en la Cofradía de Jesús Nazareno: la túnica de Cristo en el paso de la Oración en el Huerto

¹²⁸ Traducido y publicado en España a finales de la década de los ochenta del siglo XIX por lo que, tres décadas más tarde, debía encontrarse totalmente difundido pues había sido insertado en la *Biblioteca de Bellas Artes* frecuentemente utilizadas en las academias como en la que trabajaba Laura Angelinch en Murcia. Véase LEFEBURE, E., *El bordado y...* (obr.cit.).

¹²⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 17 de abril de 1927.

La renovación estética operada en el seno de las procesiones murcianas a partir de la década de los ochenta del siglo XIX tuvo un carácter global; es decir, acabó afectando a todas las parcelas patrimoniales que la componían. Además, estas alteraciones tuvieron la pretendida intencionalidad de mejorar cualitativamente el patrimonio recibido de antaño. Las raíces esteticistas de este proceso se encaminaban hacia la consecución de una visión suntuosa tratando, por ello, de aportar no sólo belleza *per se* a los cortejos sino, además, hacerlo de una forma adecuada con sus raíces históricas; en efecto, centrándose en una revisión de evidentes tintes barroquizantes.

Pocos pasos heredados de la modernidad mostraron tan elocuentemente estas fórmulas estéticas como el de la Oración en el Huerto de la Cofradía de Jesús Nazareno. Se trata de uno de los más valiosos conjuntos procesionales salidos de la gubia de Francisco Salzillo y, pese a ello, conviene incidir en que la percepción que actualmente se tiene de él no sólo responde a los caracteres que le imprimió el maestro en 1754¹³⁰. En efecto, buena parte de su exorno procesional corresponde al proceso de configuración estética que se fragua en las décadas últimas del *ochocientos*.

Como en tantos casos precedentes, la figura que va a estar detrás de esta reforma es la de su camarero, Mariano Vergara quien refleja, al igual que Enrique Fuster (Conde de Roche), el ímpetu de mejora estética dentro de la procesión de “*los nazarenos*” en estas décadas. Esta serie de cofrades aristócratas procuraron adaptar las imágenes del pasado a los nuevos cánones procesionales que guiaban el fin de siglo. La misma idea de decoro que tantas veces se exhibía en la prensa impedía seguir anclados en una herencia procesional que, más allá de las imágenes, poco más podría mostrar de espléndido, cuando no evidenciaba una manifiesta decadencia¹³¹. Así, con no poco esfuerzo y bajo mucha incompreensión, se consiguió mitigar la apatía reinante en la institución emprendiendo mejoras que ensalzaran la empobrecida procesión de la mañana de Viernes Santo.

Por ello, la cuestión de las túnicas bordadas en el seno de esta cofradía no responde a un criterio aleatorio, caprichoso o circunstancial, sino que se integra dentro de un proceso general de configuración que afecta de arriba abajo a la totalidad de la Semana Santa murciana. Pronto se constata la presencia de un programa estético bien preciso encaminado a revestir la

¹³⁰ Sobre los pormenores de este *paso* salzillesco versa: BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 137-144.

¹³¹ “...da vergüenza ver las andas donde van esos prodigios de esculturas que se llaman La Caida y el Angel de la Oración en el Huerto, andas que deberían ser de oro y plata...”. En *Diario de Murcia*, domingo 28 de marzo de 1880.

procesión de un esplendor hasta entonces no visto. Buena muestra de ello son las cuentas económicas en las que el propio Vergara consigna su generosa actividad munificente en la que, en efecto, se remodela por completo la visión procesional del conjunto¹³².

Los datos refieren la adquisición de todo tipo de adornos, preferentemente centrados en la efigie de Cristo, pero que de facto pretendían modificar la visión de todo el paso. Desde luego, el nuevo *trono* ejecutado por López Chacón es uno de los aspectos más relevantes pero conviene particularizar ahora el interesante caso de la túnica bordada que se realiza paralelamente. Al integrarse dentro del conjunto responde a las características pautas generales que integran este: así, la impronta *neobarroca* preside tanto esta túnica, como la de tantos otros objetos suntuarios de la época. No obstante, esta elección estilística resulta coherente, al menos bajo los postulados coetáneos, con respecto a la imaginería de Salzillo que, en definitiva, protagoniza el paso de la Oración en el Huerto. De ahí que el efecto lujoso esté presente como complemento de una imagen que, según las indicaciones de la propia prensa, resultó realizada.

Esta elección del Barroco historicista como *leitmotiv* del conjunto permite recordar junto a la joya salzillesca el periodo de mayor esplendor de la ciudad, su particular “*siglo de oro*” que se retoma a modo de exaltación de valores locales¹³³. Al igual de lo que acontecía en el paso de la Samaritana la inserción escenográfica del tema en un ámbito campesino posibilitaba el desarrollo de una decoración de corte organicista que tiene en los motivos vegetales un claro referente para la composición del diseño de la túnica. De ahí que tanto las filacterias talladas por López Chacón en el *trono* como la túnica de Cristo compartan semejante profusión de elementos florales, rameados o tallos. Tanto uno como en otro elemento aparecen presididos, además, por un deseo de mesura que procura no estorbar la visión de las efigies de Salzillo; este deseo caracteriza el carácter de la túnica que resulta una obra armónica que no debe destacar desmesuradamente por su adorno¹³⁴.

La prensa se hizo eco de la nueva túnica durante la Semana Santa de 1887 cuando fue estrenada: “...se veía la rica y costosa túnica, bordada primorosamente en oro, que es ofrenda también de dichos señores /la familia Vergara/ al Jesús que el Ángel sostiene...”¹³⁵. Probablemente, fue la primera vez en que esta imagen contó con una pieza de similares

¹³² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 168: “...Túnica para Jesús... 5.000 PESETAS”.

¹³³ Recordar los primeros planteamientos que en este sentido desarrollaron arquitectos como Juan José Belmonte, José Ramón Berenguer o Marín Baldo ya referidos dentro del presente capítulo.

¹³⁴ Sobre esta necesidad apela en la prensa Andrés Baquero: “...Pero cabe exigir que las ropas se dispongan siquiera con la intención de componer la figura en su conjunto artísticamente. Y tratándose de imágenes salzillescas, que se aproximen algo a los modelos que Salzillo ha dejado en obras suyas de igual tipo totalmente esculpidas...”. Reitérese la expresada cita: *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 19 de marzo de 1908.

¹³⁵ *Diario de Murcia*, sábado 9 de abril de 1887.

características dada la propensión dieciochesca a utilizar elementos brocados: ello quizá justifique el impacto causado entre los espectadores pues, ya en esos años finales, otras tallas de las procesiones murcianas, como las de la Cofradía de la Sangre, contaban con piezas bordadas sobre terciopelo. Es notoria que, como en otras facetas del cortejo, la asimilación de las renovadas fórmulas románticas fue mucho más costosa entre los cofrades del Nazareno.

El trabajo de bordado de la túnica, desgraciadamente desaparecida, presenta a la vista de las fotografías un trabajo depurado que se ajusta a un diseño de gran elegancia¹³⁶. Nuevamente, se cubre la superficie mediante un salpicado de finos tallos vegetales rematados por flores menudas siguiendo el carácter general de las piezas ejecutadas en talleres locales con anterioridad. La inserción de una magnífica pechera igualmente bordada, que suple magníficamente el papel de un encaje, se complementa con una cenefa perimetral que bordea toda la base de la túnica; en ambos casos se repite un mismo dibujo que se adapta a las diferentes particularidades de cada zona.



Fig. 90. *Túnica. Oración en el Huerto* (Detalle). Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

Pese a que las labores de bordado presiden prácticamente la totalidad de la superficie de la prenda, ésta no ofrece un aspecto recargado sino que muestra un gran equilibrio formal. No en vano, esta traza se distancia de otros trabajos semejantes, incluso del periodo barroco, en los que la dispersión del salpicado ornamental acababa saturando y cubriendo la totalidad del tejido¹³⁷. Superada aquella exuberancia se presentó una túnica equilibrada, cuyos bordados respetan el espacio del terciopelo buscando un pretendido contraste. La alternancia de fondos oscuros y bordado brillante propicia un realce del dibujo de las distintas piezas en un juego compositivo semejante, en lo musical, a la figura de silencio frente a las notas restantes.

Pese a estos valores tan compensados, cuya exquisitez superaba a los ejemplares previos, su presencia en el paso fue acogida con extrañeza y juzgada de pretenciosa: *“Preciosa en verdad es la túnica bordada de Jesús; pero que no parezca, por el arreglo ostentoso de ella, que se la tiene casi en más que á la admirable figura que viste”*¹³⁸. Esta circunstancia insiste en el debate, ya aludido antes, de la preeminencia de la talla policromada sobre su exorno que con

¹³⁶ El ejemplar fotográfico utilizado para este estudio se encuentra publicado en *Nazarenos*, nº13, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2009, pág. 66. La utilización de esta fuente resulta imprescindible dada la progresiva desaparición de buena parte del repertorio bordado de las cofradías durante las décadas siguientes, como es el caso de la citada túnica del Cristo de la Oración en el Huerto. VÁZQUEZ CASILLAS, F. atribuye esta serie al fotógrafo Juan López en torno al tránsito del siglo XIX al XX: pág. 64.

¹³⁷ Como sucede en los trabajos bordados frecuentes en el campo cordobés. Véanse los casos de las túnicas de las imágenes de Jesús Nazareno en las localidades de Lucena y Aguilar de la Frontera.

¹³⁸ *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

frecuencia se plantea dentro del discurso crítico. Si se compara este trabajo de bordado a otros que se ejecutarán en adelante, indudablemente, la acusada “*ostentación*” no refiere sino una deliberada actitud frente a este tipo de exorno.

Dentro del ajuar de esta misma imagen de Cristo si ha podido conservarse otra túnica, también bordada, que actualmente se conserva dentro de los fondos del Museo Salzillo. Se trata de una labor que nada tiene que ver con el ejemplar que se acaba de tratar y que muestra un inequívoco carácter popular; con piezas que señalan una elaboración en algún taller doméstico familiarizado con la ejecución de piezas bordadas para trajes taurinos. No hay noticias sobre la incorporación de esta pieza a la procesión durante el periodo objeto de este estudio. La diversidad y el carácter de las piezas bordadas en oro que presenta esta nueva túnica plantean la posibilidad de que pudiera haber sido elaborada a partir de elementos de una obra anterior. Lo que si revela es la permanencia de las donaciones a las imágenes más relevantes de la Semana Santa y, particularmente, a éstas de la Cofradía de Jesús durante un periodo prolongado que no concluye hasta comienzos de la década de los treinta.

La túnica decimonónica de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Dentro de este fervor que despiertan las imágenes pasionarias de las procesiones murcianas, que propician la llegada de numerosas piezas suntuarias para su exorno, la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno juega un papel importantísimo. Se trata de una de las tallas de mayor devoción en Murcia, poseedora de un prestigio devocional acuñado en los siglos precedentes; no en vano, la gran obra procesional salzillesca se desarrolló alrededor suya tratando siempre de reservarle un lugar preferente dentro del relato cronológico de la procesión de Viernes Santo. Este papel prioritario tuvo como consecuencia la llegada de interesantísimos trabajos textiles destinados a vestir su talla para dichos cortejos; una parte sustancial de las mismas aún se guarda dentro del patrimonio de su aristocrática institución cofrade.

Dentro de estos años finales del siglo XIX se percibe un ímpetu entre sus principales mayordomos encaminado a la remodelación integral de la estética de la procesión. Este deseo, entonces materializado en las nuevas adquisiciones de *tronos* y demás enseres para los pasos de la Oración en el Huerto, la Verónica o La Caída ofrecían un ejemplo formal que debía seguir incorporándose a las restantes efigies de la cofradía. Naturalmente, la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno no sólo debía integrarse dentro del citado proceso sino que, además, debía realzarla ya que, en definitiva, articulaba y otorgaba sentido al itinerar callejero de la mañana de la Pasión. No se trataba de una simple acumulación de piezas suntuosas, pues

la talla contaba con soberbias túnicas del siglo XVIII¹³⁹ sino que, ante todo, debía procurar una adaptación del icono a la nueva mentalidad tardo-decimonónica.

Esta ausencia de ejemplares ligados a las modas vigentes debió suponer uno de los principales estímulos así como cierta puja entre las camarerías por exornar cada uno de los emblemáticos pasos de la cofradía. De hecho, la túnica se vincula dentro de los cambios operados por el Conde de Roche en la misma; así, en estos años se inicia la costumbre de que sean los mayordomos de la cofradía los que porten en exclusividad la imagen en lugar de los acostumbrados estantes. No resulta difícil de comprender que las propias esposas de los nuevos portadores del paso se vieran colegiadas para liderar la nueva túnica bordada de la imagen. Así, en la Semana Santa de 1889 se produjo su estreno señalándose de forma expresa en la prensa la labor de estas señoras a favor de la incorporación de esta prenda; razón por la cual esta túnica pasa a ser conocida como de *“las señoras camareras”*¹⁴⁰.

Los precedentes de este tipo de túnicas bordadas para las imágenes de Cristo con la cruz auestas en el ámbito de Murcia se encuentran en los últimos años del siglo XVIII. En 1792 un taller local ejecutó una de *“terciopelo morado bordado de oro en superior realce”* para la efigie de Jesús Nazareno de Alcantarilla. De este mismo modo, en 1794 se entregó otra similar a una talla del Nazareno venerada en el templo de las Carmelitas descalzas de la capital¹⁴¹. Este tipo de exorno con estas túnicas, ciertamente lujosas, responde a la propia consideración de éstas dentro de *“un estadio intermedio entre la presencia real de la Eucaristía y la mera representación, lo que lógicamente entrañaba la necesidad de dotarlas de un vestuario semejante al de la realeza, o sea de magníficas túnicas y de elaborados adornos de pasamanos y cordonería”*¹⁴².



Fig. 91- *Túnica. Nazareno.* Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

Ya se citaron en un apartado previo los valores de los efectos dorados que propician los tejidos suntuosos dentro de la consideración sobrenatural de las imágenes sagradas. Todo en estas túnicas y mantos lujosamente bordados de estos años finales del XIX prefigura esta consideración jugando dentro de una retórica muy específica que procura dotar de valores pedagógicos a las imágenes de forma que sean comprensibles a los fieles. Este carácter

¹³⁹ Se ocupa de este repertorio de túnicas del Nazareno PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 210-212.

¹⁴⁰ *Diario de Murcia*, domingo 31 de marzo de 1889.

¹⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 211 y 212.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 211.

discursivo que deviene lo suntuoso permite dotar a las efigies de un signo concreto dentro de la dramaturgia de la Pasión de forma que sean las imágenes fácilmente comprendidas dentro de su contexto¹⁴³. Este elemento descriptivo, además, viene dotado de una evidente simbología representando la propia visión celestial de la figura de Cristo que actúa en este sentido como auténtica y mística “*luz entre las tinieblas*”¹⁴⁴.

La túnica decimonónica del Nazareno cuenta con todas estas particularidades. Al igual que antaño, los motivos ornamentales usados para su decoración se adaptaron a los gustos estéticos del periodo predominando, como en el caso de la túnica de la Oración en el Huerto, los elementos vegetales. Pese a esa funcionalidad decorativa, dichos elementos siempre han ido ligados simbólicamente a la “fertilidad” y generosidad de la tierra, aspecto que conviene no dejar de lado dada la especial vinculación de la efigie del Nazareno con las rogativas destinadas a obtener la lluvia que garantizase el producto de la huerta¹⁴⁵.

¹⁴³ Aspecto que algunos historiadores han vinculado con una herencia de la cultura clásica y, concretamente, con una revisión de la “*calocagacia*” como idealización al servicio de las imágenes sacras y del mensaje de los grupos procesionales que constituían un pasaje de la Pasión. Véase en este sentido: SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, págs. 93-96.

¹⁴⁴ Esta relación simbólica, extraída del Evangelio de San Juan, ya ha sido aplicada con anterioridad al lenguaje procesional por HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Pregón de la Semana Santa*, Cartagena, Ayuntamiento, 2001, pág. 20: “*Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda entre tinieblas, sino que tendrá luz de vida*”.

¹⁴⁵ Telurismo que se señala en un apartado correspondiente a la iconografía sagrada, concretado en la figura del Nazareno, durante el periodo de La Restauración. Las implicaciones de este término suponen unas cualidades extraordinarias del icono como mediador de prodigios relacionados con el orden en las sociedades agrarias: aplacador de plagas, invocador de precipitaciones durante los periodos de sequía, etc. ELIADE, M. relaciona estos usos con la *Terra Mater* o la *Tellus Mater* asociada desde la Antigüedad con las regiones mediterráneas: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 103-105.

En lo que se refiere exclusivamente al diseño, los citados motivos vegetales se distribuyen de forma simétrica tanto en la cenefa que recorre la base de la túnica como en los motivos que circundan su cuello y las mangas. Entre esta decoración diversa, tomada de los repertorios eclécticos de la época, perviven motivos florales de pequeño tamaño que evocan trabajos del Barroco y del *Rococó*; así, las palmetas abiertas centran el espacio central en la base de la túnica de la que se desprenden hacia los lados diversas flores y espigas también con un dibujo sumamente delgado. Estas últimas figuran con un carácter descendente recogiendo en su final pequeños y vistosos trabajos de lentejuela metálica más ligados a piezas clasicistas y tardo-barrocas. Este carácter fino de los motivos bordados, así como la dispersión de los mismos en franjas, contrasta con la zona central de la túnica y la parte superior de las mangas totalmente lisas; nuevamente insistiendo en los juegos de luz y oscuridad, brillo y mate, tan frecuente en los bordados de la Semana Santa murciana. Como elemento definitorio de la túnica destaca el alargamiento de la misma en la parte trasera formando una vistosa cola que se presta a acoger más decoración bordada.

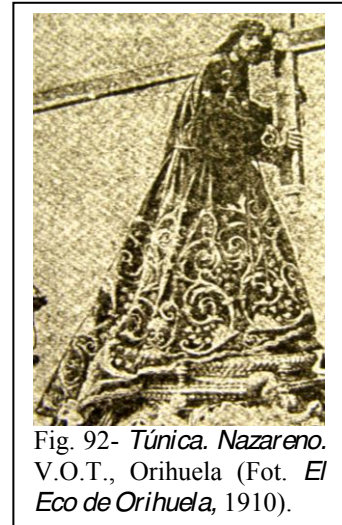


Fig. 92- *Túnica. Nazareno.* V.O.T., Orihuela (Fot. *El Eco de Orihuela*, 1910).

Como en el caso precedente de la Oración en el Huerto, la adquisición de la túnica se complementa con la ejecución de otros enseres procesionales para el paso del Nazareno. Así, en ese mismo año 1889 se incorporó junto a la túnica “*un nuevo y precioso adorno de flores, confeccionadas en el convento de Agustinas*”¹⁴⁶ que unos años después dejarán paso a unas de metal, mucho más relevantes, ejecutadas en Madrid¹⁴⁷. Destaca, por tanto, en todas estas novedades un deseo explícito de suntuosidad con el objeto de realzar las procesiones y dotarlas de lujo visual. Con tal carácter fue valorada en los comentarios de prensa donde se abunda en calificativos como “*lujosa*”, “*riquísima*” o “*magnífica*”¹⁴⁸. Tales calificativos sin duda evocan el agrado que ofreció la pieza como complemento de la talla Titular de “*los nazarenos*” aunque, seguramente, resulten exagerados si se compara su resultado con el de otras piezas realizadas a la par en otras localidades similares del país, con el mismo objeto de vestir a imágenes del Nazareno¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *Diario de Murcia*, jueves 11 de abril de 1889.

¹⁴⁷ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 30 de marzo de 1929.

¹⁴⁸ Véanse los comentarios vertidos en *Diario de Murcia*, domingo 31 de marzo; jueves 11 y jueves 18 de abril de 1889.

¹⁴⁹ Como resulta el caso de las exuberantes piezas que en Antequera, con una población algo menor a la de Murcia, se entregan para sus respectivas imágenes del Nazareno. Véanse CURIEL, A., *Nuestra Señora del Socorro y su Archicofradía*, Málaga, Salcedo Sánchez, 1988, págs. 93-95; VIDAURRETA VILLAREJO, J.L., *Semana Santa en*

En efecto, pese al empaque del que habla la prensa murciana la comparación con túnicas de semejante carácter evidencia la discreta medida de sus bordados incluso en relación a localidades más cercanas. Así, la efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Orihuela cuenta en esos años con una soberbia obra que recoge un vigoroso ímpetu decorativo¹⁵⁰. Este hecho refleja la parcialidad de los cronistas autóctonos que no dejaron de mostrar lo que, a su parecer, les resultaba más que suficiente. Ya se han referido varios casos en los que se pide una mayor discreción en los trabajos de bordado para las imágenes pasionarias; este aspecto no deja de estar presente en cualquiera de las modificaciones que sufren las célebres imágenes de la Cofradía del Nazareno.

Este hecho, que podría impedir un mayor desarrollo del tema, sin embargo da pié a la valoración de una seña de identidad intrínseca a los trabajos afines destinados a esta Semana Santa. En efecto, las continuas recomendaciones en esta parcela estética insisten en un carácter muy semejante al de esta túnica del Nazareno; es decir, en aquella fragmentación del espacio textil entre unas superficies recamadas y otras convenientemente exentas de bordado. Quizá presida este enfoque tan particular la preferencia por trabajos ligados a lo academicista pues, como se comentó, personajes como Fuentes y Ponte llegaron a tener un papel destacado en la configuración decimonónica de las procesiones murcianas. Aparece fehacientemente en las fuentes la labor que, precisamente este académico, tuvo en torno a la década de los noventa en la mayor parte de las reformas introducidas en la procesión; particularmente en aquellas centradas en poner freno al auge de los *tronos* ricamente tallados y dorados¹⁵¹.



Fig. 93- *Manto. Soledad*. Francisco de Asís Serra, Barcelona. 1891 Cofradía del Santo Sepulcro.

Este argumento, sin duda, puede valer para sostener la hipótesis de que quizá su figura esté tras la traza de piezas bordadas como ésta; no cabe duda, pese a su eclecticismo, que algunos de los elementos de su dibujo, así como algunos puntos de su ejecución, evocan formas concretas de

Antequera, Málaga, El Progreso, 1997, pág. 69; y BRAVO PÉREZ, J., *La Pasión en Antequera*, Málaga, Miramar, 2003, pág. 26. Sobre las particularidades de esta brillante creatividad del bordado dieciochesco en el campo andaluz véase RÍVAS CARMONA, J., “Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil” en *Puente Genil, Pasado y Presente. I Congreso de Historia*, Córdoba, Universidad 2002, págs. 503-509.

¹⁵⁰ Como recoge *El Eco de Orihuela*, 23 de marzo de 1910, pág. 1.

¹⁵¹ Resulta muy interesante en este sentido lo recogido en *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896. Aquí se evidencia la confianza que el presidente de la Cofradía de Jesús, Enrique Fuster, tiene depositada para las labores artísticas en el asesoramiento del académico Javier Fuentes y Ponte.

índole clasicista. Además, Fuentes y Ponte mostraba cierta aversión al decorativismo lo que redundaría en la naturaleza mesurada de estas piezas bordadas.

Bajo esta perspectiva conviene cerrar este apartado incidiendo en este contraste con respecto a trabajos correspondientes a otras localidades cercanas como Cartagena o la propia Orihuela. Ello señala en la dirección de un insinuado carácter local en estos trabajos suntuosos al que quizá nunca se le acabó de dar auténtica carta de naturaleza.

La importación de bordados y su influencia estética

A lo largo de las tres últimas décadas del siglo XIX abundan los trabajos de bordado para las cofradías en todo el país. Muchos de ellos responden a pautas semejantes que evocan un panorama homogéneo impregnado, como se ha podido ver en el caso murciano, de particularidades de índole historicista. Hasta ahora las piezas tratadas vienen marcadas por una herencia secular, la del bordado barroco, a la que se fueron sumando de forma progresiva elementos cortesanos (reinado de Isabel II) así como otros inspirados en otros ejemplares de mayor antigüedad, conocidos a través de las primeras recopilaciones bibliográficas sobre tejidos bordados españoles.

Esta influencia es semejante en la cercana Cartagena donde en esas últimas décadas del siglo aparecen trabajos de sumo interés como la desaparecida túnica de la imagen de Jesús Nazareno de la llamada “*cofradía marraja*”: esta obra revela también parámetros semejantes a la tratada anteriormente en Murcia, una cenefa inferior resaltada en el paño central por medio de ampulosos motivos que circundan sendos cuernos de la abundancia. La vigorosa presencia del dibujo, repetido igualmente en las mangas, revela el interés por el dibujo en consonancia con una tradición barroca significativa; presente a través de valiosos ejemplos conservados del siglo XVIII como el estandarte de la misma cofradía¹⁵².

Precisamente en Cartagena, en 1891, otra cofradía pasionaria, la del Cristo del Prendimiento, estrena para su titular una valiosa túnica. Esta obra supone un punto de inflexión para el bordado cartagenero pues supone la llegada a esta localidad de unas pautas estilísticas nuevas junto a unas fórmulas técnicas alternativas a las tradicionales. Se trata de un encargo hecho a unos talleres de la ciudad francesa de Lyon que, a su llegada, contará con una gran aceptación, siendo sus fórmulas desarrolladas con posterioridad por los talleres cartageneros. Su diseño, debido al

¹⁵² Poco se conoce de la factura de esta interesante pieza de 1890 que fue destruida y relevada, ya en 1950, por otra de la bordadora Consuelo Escámez: AA.VV., *Catálogo Exposición 75 Aniversario*, Cartagena, Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2003, págs. 9 y 15.

cartagenero Francisco de Paula Oliver revela la inserción artística de la pieza en un ambiente ciudadano distinto en el que Cartagena permanece abierta a los parámetros artísticos contemporáneos que, paralelamente, abren el camino a la arquitectura modernista¹⁵³.

Se trata de una pieza configurada según una sucesión de tallos finos, espigas de trigo, pequeñas flores; aspectos semejantes en parte al gusto acusado en la propia túnica murciana de Nuestro Padre Jesús dos años antes. Este hecho no es de extrañar pues evidencia el uso dentro del ámbito procesional de las fórmulas eclécticas utilizadas por la arquitectura y sus artes asociadas. Así, los arquitectos se convierten en propagadores y configuradores de este nuevo estilo pues buena parte de ellos reformulará en las diferentes ciudades, tanto en Cartagena como en Murcia, la totalidad del repertorio de útiles procesionales¹⁵⁴.

La estética de estos trabajos va a ser diversa según los modos eclécticos de la época pero atiende, en general, a una forma de componer los espacios en torno a un diseño delicado disperso por amplias superficies del tejido. Dentro de los espacios bordados predominan las formas vegetales que progresivamente ganan volumen dentro de los tejidos pese a redundar, en la mayor parte de los casos, en aquella endémica coexistencia de lugares ornamentados que contrastan visualmente con otros totalmente lisos. Este juego lumínico es semejante al de los propios edificios modernistas en cuyas fachadas se juega igualmente con este recurso decorativo¹⁵⁵.

La adquisición de obras de talleres valencianos acabará definiendo este estilo como prueba el ajuar que en 1912 llega a Cartagena para la Virgen del Primer Dolor¹⁵⁶. La preferencia por estos obradores se debe, particularmente, a su cercanía al ámbito murciano así como al particular desarrollo de estas actividades en la capital del Turia. En este lugar, dado el particular desarrollo de las industrias de tejidos suntuosos, se adoptan formas de bordado de mayor eficiencia comercial con implantación del bordado de tipo francés por su mayor economía y la rapidez de su trabajo. Pese a esta eficiencia de medios con una marcada actitud empresarial, la calidad de los trabajos se mantiene dentro de unos niveles muy aceptables; su gran plasticidad se desarrolla

¹⁵³ BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha de catálogo” en *Los Californios*, Cartagena, Cofradía del Prendimiento, 2006, pág. 74.

¹⁵⁴ En Murcia es bien conocido en este sentido el trabajo de los arquitectos Justo Millán y José Antonio Rodríguez. Véanse DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 268 y 273; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº17, Murcia, Universidad, 2006, pág. 43.

¹⁵⁵ Así, obras tan diversas como las de estilo mudéjar o las eclécticas de los primeros años del siglo XX ofrecen estos juegos lumínicos que, desde luego, forman parte de la inventiva estilística de la época y que, evidentemente, forman parte del discurso compositivo de las piezas bordadas. Los mejores ejemplos de esta variante los constituyen aquellas piezas compuesta a base de salpicados que permiten extender la decoración bordada por amplias zonas ofreciendo un contraste con el que, además, se realiza la propia naturaleza decorativa de esta técnica textil. Véase al respecto de la naturaleza arquitectónica del diseño de la época HERNANDO, J., *Arquitectura en España. 1700-1900*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 231-270; en lo que afecta al diseño de bordados románticos véase el completo capítulo ofrecido por LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.), págs. 89-150.

¹⁵⁶ BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha de catálogo” en *Los Californios...* (obr.cit.), pág. 76.

gracias al uso de diseños con motivos delgados que cubren grandes superficies. El éxito de la fórmula va a garantizar una gran actividad de este tipo de talleres que cubren con éxito la mayor parte de la demandad eclesiástica y también la de parte sustancial de las cofradías del país.

Estas incursiones son similares a las practicadas en Murcia a través de distintos frentes siempre atendiendo al deseo de aumentar el esplendor de las cofradías pasionarias. Talleres valencianos, catalanes y, en menor medida, franceses tendrán presencia documental dentro de las cofradías de la capital. Esta preferencia por los talleres que usan el bordado en oro con el método de la cartulina va a suponer una competencia difícil de emular por los obradores murcianos que continúan usando la más laboriosa forma tradicional de trabajar estos materiales. Estos encargos, además, ponen de relieve la falta de talleres competitivos que hará que los mecenas pongan la vista en lugares donde la técnica del bordado cuenta con una mayor eficiencia. Por ello, estos talleres acaban siendo agrupados con un mayor deseo de interés social, como espacio lúdico de “señoritas”, sin la más mínima aspiración económica.

El taller foráneo que con mayor capacidad va a responder a la demanda murciana va a ser el del catalán Francisco de Asís Serra. Son varios y muy significativos los trabajos que dejan constancia de su implantación en la capital y de como este tipo de bordado, más afianzado entre la demanda nacional. Así, durante estas décadas finales del XIX cohabitarán aquí bordados en oro de índole bien diferenciada; ambos casos van a ofrecer unos diseños en los que rezuma una apariencia ecléctica pero con una matriz y un lenguaje bien distinto. El patrimonio resultante, aún el destruido en las décadas siguientes que fue copioso, hubo de reflejar la particular mentalidad que le dio origen y que estuvo fuertemente imbuido del contexto cultural coetáneo.

Esta circunstancia permitió contar con una magnificencia extremada dentro de la celebración procesional que no se concibe únicamente como una forma de expresar el esplendor de la sociedad liberal-burguesa sino la plasmación de unos ideales estrictamente estéticos. En efecto, el carácter grandilocuente de las procesiones debía ser el resultado de la fusión de artes y estilos tal como propugnaban ciertos círculos intelectuales europeos ligados al decadentismo¹⁵⁷.

¹⁵⁷ La convergencia de las artes juega un papel determinante en la música durante todo el periodo romántico pretendiendo una concepción “*absoluta*” que se concreta en la ópera wagneriana; sin embargo, estos postulados también cuenta con una lógica reacción liderada por el periodista Eduard Hanslick *en contra de la fusión de las artes*. EINSTEIN, A. dedica parte de *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994, precisamente a esta cuestión: págs. 321-332. Aunque el tema que en este estudio subyace es, naturalmente, la música resulta relevante para varios aspectos del presente trabajo: primeramente, ofrece una oportuna visión del periodista-crítico como agente operativo dentro de la estética romántica (aspecto que lo vincula a personajes como Martínez Tornel); finalmente, ilustra la visión de una disciplina en la que se engloban las diversas experiencias artísticas en busca de un ideal, en suma, estético y sensitivo (cuestión de fondo del análisis de la Semana Santa murciana del periodo de *La Restauración*). Por último, resta valorar la incidencia de esta fusión de las artes sobre el decadentismo del cambio de siglo; tal aspiración afecta, prioritariamente, al ámbito de las artes escénicas y, elevado a su condición esteticista, bien puede aplicarse a una representación colectiva en la que se funden muy diversos ámbitos artísticos. La realidad

En suma, lo fundamental no era la existencia de un refinamiento extremo pese a que así lo recuerde frecuentemente la prensa, sino más bien la capacidad de todos los elementos para fusionarse y crear una atmósfera de marcado exotismo y, en cierto modo, desbordante. Así que la aliteración se entiende en virtud del producto final más que de la calidad extremada de cada una de las partes; no obstante, ésta tampoco había de ser evidente sino anclarse dentro de una media ceñida a la expresada idea de “*decoro*”. El resultado del bordado, por tanto, debía ser el de una pincelada más que añadir dentro de un cuadro impresionista desarrollado a modo de representación teatral a gran escala definida dentro del propio espacio urbano. Así, la presencia exótica del bordado debía contribuir, gracias a su carácter recargado, a conformar una especie de ensoñación, inabarcable en su propia naturaleza, con una clara intencionalidad sensorial.

La llegada a Murcia de las novedosas tendencias técnicas tuvo lugar a través del citado taller que regentaba Francisco de Asís Serra en Barcelona. Las propias referencias del momento lo designan con el preciso modo de industrial de modo que conviene referir que dentro del taller su labor no tenía que ser necesariamente la de oficial técnico, ni siquiera diseñador, sino más bien la del empresario capitalista. Esta circunstancia es frecuente en la época y responde a la propia naturaleza del sistema liberal; así, el citado Serra se encargaría de la organización del taller así como de proveer los medios para la ejecución de los bordados. Por tanto, al hacer referencia a la factura de las obras provenientes de su taller se le hará referencia en tanto que propietario de la marca de los mismos aunque, naturalmente, no fuera él personalmente el artífice manual de los mismos.

Esta presencia de sus trabajos a Murcia responde, como se ha indicado repetidamente, a la falta de talleres debidamente estructurados y organizados para competir con la oferta externa. Seguramente, los precios competitivos de las piezas de Serra hubieron de resultar para los comitentes mucho más interesantes que los de las obras ejecutadas de forma doméstica e

de esta experiencia, al menos para el hombre de la época, es la de aprehender un espectáculo de gran complejidad escénica, itinerante por naturaleza, en la que se superponen elementos diversos como la escultura, la talla ornamental, el bordado, la música,..., y a la que se suma, no se olvide, la propia concepción lírica del individuo romántico; en efecto, la profusión poética a cargo de personajes como Pedro Jara Carrillo o Salvador Rueda, reflejan la consolidación de una representación que excede lo puramente material explorando regiones sensitivas del ser humano. En este sentido, las procesiones pasionarias pueden catalogarse de catarsis estética global; carácter enfermizo, suprasensible y obsesivo, que entroncan con la compleja naturaleza lírica de un decadentismo profundamente amante de las evocaciones complejas, las atmósferas pesadas y las escenografías recargadas. Recuérdese aquí HERRERO CECILIA, J., “El espíritu y la sensibilidad... (obr.cit.), págs. 62-72; y ECO, U., *Historia de la belleza*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, págs. 329 y 330.

improvisada en la ciudad. Además, el propio industrial catalán se hizo representar a través de Miguel Murcia¹⁵⁸ quien supo difundir aquí la buena impresión organizativa, seriedad y buen hacer de las manufacturas del taller. Pese a la frecuente utilización de los términos “*industrial*” o “*fábrica*” para referir a la actividad profesional de Serra no conviene confundir su producción, en absoluto, con una producción seriada. Todo lo contrario, el mismo debía funcionar sin mecanización alguna siendo sus calidades y precios resultado de una estructura laboral eficiente, de la utilización de una técnica rápida así como una demanda nacional importante que garantizaba la continuidad del taller.

Ciertamente, el trabajo de la referida técnica francesa, conocida por el empleo de la cartulina como base para la superposición del hilo metálico, imprimía una mayor velocidad a la ejecución de piezas. Además, aprovechando diseños estilizados se podían cubrir amplias superficies que redundaban en el efecto suntuosísimo de las obras. Naturalmente, este tipo de labores encontrará en la estética tardo-romanticista una fuente de inspiración permanente que singulariza estos trabajos diferenciándolos de los llegados décadas antes de la corte madrileña y de los ejecutados localmente emulando a éstos.

Las trazas de los diferentes encargos realizados en la fábrica de Serra gozan de un mismo espíritu y de unas formas muy semejantes entre ellos. En el dibujo de las cenefas exteriores se percibe la delicada labor del ornamento vegetal, caracterizado por finos tallos y estilizadas flores que se funden en un conjunto unitario. El pintoresquismo propio de la época se hace patente a través de hojas y pétalos que, en algunos casos, van a ser bordados en sedas de colores. Este contraste permitirá un efecto en el que ramas y tallos adquieren un naturalismo inusitado, lejano ya del uso que las sedas habían tenido siglos atrás en la ejecución de “*imaginerías*”.



Fig. 94- *Dolorosa*. *Vestimenta*. En 1876 la efigie estrena un lujoso conjunto de tejidos brocados para las procesiones jubilaes celebradas ese mismo año. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

La funcionalidad del estilo de este taller se contrasta en la personal forma del bordado con hilo de oro entrefino delicadamente desplegado y similar al mostrado con anterioridad en los talleres franceses que hicieron piezas para diferentes cofradías de la región. Además, tratando de otorgar mayores garantías el relleno se ejecutó no con la cartulina, que da nombre a la técnica, sino con una base de cuero recortado según el dibujo de la traza del diseño sobre el que posteriormente se disponían los diferentes tipos de hilos dorados. La mayor flexibilidad de este material otorgaba

¹⁵⁸ *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

unas mejores condiciones para la conservación de las piezas aspecto que ha ayudado a que puedan ser usadas aún a día de hoy.

El primero de los encargos para este taller fue precisamente el conjunto de manto y saya para la imagen de la Soledad de la procesión de la noche de Viernes Santo organizada por la Concordia del Santo Sepulcro. Así, en 1891, la prensa se hace eco de la belleza de las piezas e, igualmente, informa sobre la rapidez de su ejecución: “*El hermoso manto que llevaba anoche la Virgen de la Soledad, se ha hecho en 26 días en la fábrica del Sr. Serra, en Barcelona*”¹⁵⁹. Queda contrastado, por tanto, el atractivo que la obra causó así como la eficiencia del taller lo que, indudablemente, redundó en los encargos posteriores.

Conviene poner en relación con respecto a esta forma de producir las piezas bordadas la incidencia de las restantes manufacturas catalanas y levantinas destinadas a servir obras a la clientela eclesiástica. La aplicación de las pautas industriales a este mercado se incentivó durante las últimas décadas del siglo XIX particularmente a través de la formación de empresas destinadas a la ejecución de todo tipo de piezas destinadas al culto religioso cristiano cuyo ejemplo más relevante es el de las manufacturas de Olot. No obstante, conviene matizar que la calidad mostrada en estos años excede de las más discutibles realizaciones de posguerra pese a que, ya entonces, despertaron las críticas de los más escrupulosos¹⁶⁰.

Ciertamente, el manto y la saya de la Soledad suponen hoy uno de los episodios más afortunados en el campo del bordado para las cofradías penitenciales murcianas. La medida del diseño, acorde con las trazas de otras piezas ya aludidas, así como su vistosidad originaron comentarios favorables como los que ya se vieron en la prensa durante 1891. Incluso, llegó a mostrarse cierta lamentación ante la circunstancia de no poder contemplar íntegramente el manto durante la procesión al ser ocultado por el adorno floral y los profusos candelabros del *trono*: “*la Soledad, riquísima cuanto severamente vestida no luce lo más lujoso de su traje*”¹⁶¹.

La obra de Serra muestra, al margen de un carácter formal análogo a la de otras piezas de su taller presentes en Murcia en los que abunda el desarrollo vegetal de los tallos de forma simétrica, el concurso de algunos atributos de la Pasión en la cola del mismo: así, la cruz vacía sobre el Calvario, las escaleras del descendimiento, el humeral con el que José de Arimatea bajó a Cristo del madero, la caña con la esponja del vinagre y la hiel, la lanza de Longinos,....,

¹⁵⁹ *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

¹⁶⁰ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Una Pasión dibujada. Percepciones de la Semana Santa de Valladolid” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, pág. 139: Pardo Bazán consideraba a las imágenes industriales de producción contemporánea “...santuchos arbolados y blanqueteados lo mismo que cómicos de la lengua, de caras hipócritas y bobaliconas, repugnante muestra de la falta de inspiración religiosa y del industrialismo que la está matando [a la devoción]...”.

¹⁶¹ *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

prefiguran el desarrollo completo de la Pasión en oro sobre el negro terciopelo. Esta zona, que ocupa la zona más representativa del manto, actúa como un auténtico emblema de la mentalidad romántica emulando a los múltiples ejemplares pictóricos existentes entonces en la ciudad. Así, la sucesión de elementos figurando una escenografía simbólica del Gólgota, tiende a asemejarse a las descripciones de los telones que constituían los grandiosos monumentos de Jueves Santo; cuya simbología se asocia en el carácter sacrificial de la Pasión emblemática sobre el Santo Sepulcro, de manera análoga al sacramento encerrado dentro de la arqueta durante su reserva en dicho día¹⁶².

Pero el uso de estos elementos ya contaba con arraigo dentro de la estética de la Concordia pues el retablo ideado por Fuentes y Ponte para disponer a todos los titulares e insignias de la institución en el altar mayor del templo de Santo Domingo mostraba una forma similar¹⁶³. Para cerrar esta particular referencia a los motivos acogidos en la traza del manto señalar el importante protagonismo de la Cruz que, precisamente en la liturgia de Viernes Santo, tiene una importancia capital al centrarse en la veneración de la misma¹⁶⁴; además, la misma era uno de los Titulares de la Concordia figurando sobre un paso abriendo la procesión¹⁶⁵.

Se completó el manto con la presencia de una rica saya bordada en oro sobre raso de color blanco. La técnica es idéntica a la referida en el caso anterior mostrando los motivos ornamentales un desarrollo notorio. Esta difusión ornamental en una pieza directamente ceñida a la imagen mariana supone la plasmación de una visión sublimada en torno suya. Los valores simbólicos de este tipo de prendas han sido recogidos en numerosas ocasiones refrendando la visión decimonónica de la Virgen como Reina; esta fórmula, que en las artes plásticas tiene amplio desarrollo desde tiempos medievales, llega en Murcia a las imágenes de la Pasión de forma tardía.

De hecho, esta iconografía se veía asociada en la ciudad a una austeridad naturalista que, según el modelo tradicional castellano, asociaba al Dolor de María el carácter del luto hispano. De ahí es que el exorno resultara muy limitado como en el caso de aquellos mantos en los que el único adorno consistía en la disposición de estrellas de plata en su superficie¹⁶⁶. La alteración de esta

¹⁶² Sobre el sentido sacramental de los *sepulcros* en los monumentos de Jueves Santo y su relación con la liturgia específica de la Misa *In Coena Domini* véase RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 500 y 501.

¹⁶³ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El altar de la Concordia en Santo Domingo” en *La Concordia*, nº7, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2010, págs. 8-12.

¹⁶⁴ Véase EGIDO, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la...* (obr.cit.), págs. 37-40.

¹⁶⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 203.

¹⁶⁶ Como se recoge en el ejemplar de Dolorosa de vestir que FUENTES Y PONTE, J. detalla en el interior de la iglesia de Santa Catalina. Véase *España mariana...* (obr.cit.), pág. 75; o el propio de la Virgen de los Dolores de Lorca: PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Catálogo” en *Arte en seda...* (obr.cit.), págs. 102 y 103

austeridad en apenas unos años tiene una lectura asociada a la Proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción en diciembre de 1854 que actuó en la asimilación de la figura apocalíptica de la Virgen como “*Sol*” y como imagen celestial coronada de estrellas. Esta lectura se veía acompañada del propio protagonismo de la noche de Viernes Santo en la que, una vez muerto Cristo, María asumía la función de Co-redentora, Faro de los cristianos en esos momentos crepusculares de la divinidad¹⁶⁷.

El éxito de la obra de Serra queda fuera de toda duda si, además, se valora las piezas que ejecutó para Murcia. Alguna de ellas también realizada para una efigie pasionista de la Virgen pese a que, en este caso, no era una talla procesionada; para la Dolorosa de la parroquial de San Lorenzo se realizó un conjunto completamente bordado alterando la habitual vestimenta de brocado de este tipo de imágenes genuinas del ámbito murciano¹⁶⁸.

Esta preferencia por los tejidos bordados, al margen del mero enriquecimiento formal de las superficies, revela la importancia de la apariencia de las imágenes sagradas en la época pues reflejan el refinamiento al que son capaces de llegar las respectivas cofradías. Este deseo de aumentar la grandeza y la calidad del exorno ampliando el espectro de visión más allá del ámbito local muestra, en primer lugar, la emulación entre los cofrades pero, en segundo, refiere la importante acción de la fotografía que permite comprobar de primera mano los exornos correspondientes a otros lugares. No en vano, uno de los primeros elementos reproducidos fotográficamente como característicos de un determinado lugar fueron las imágenes religiosas que, de este modo, ofrecieron por vez primera su verdadera apariencia más allá del uso más o menos mimético de los grabados. El parangón de la apariencia de las imágenes distantes de lugares como Cartagena o Sevilla debieron estimular los deseos de contar con piezas igualmente suntuosas. De este modo, la propia competitividad burguesa debió estimular este proceso ocasionando un episodio artístico indudablemente generalizado.

La porfía y la rivalidad existente entre las diversas familias que ocuparon las camarerías de estas efigies queda fuera de toda duda por cuanto tallas que, como la de Nuestra Señora del Carmen de su parroquial, contaban ya con un ajuar considerable aún lo vieron enriquecido con nuevos tejidos bordados; el propio Serra realizó en 1907 un nuevo conjunto con estas calidades para esta última imagen¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Véase al respecto litúrgica del protagonismo de la Virgen durante la jornada del Sábado Santo lo referido por la iconografía tradicional: RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*, Barcelona, Serbal, 2000, págs. 110-119.

¹⁶⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 210. Un proceso al que se llega tras el estreno de piezas lujosas, por ejemplo de tisú, para el exorno de imágenes de la Dolorosa. Véase al respecto *Diario de Murcia*, jueves 3 de abril de 1879.

¹⁶⁹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de...” (obr.cit.), págs. 45 y 46.

Como se verá además en el caso de la vestimenta de las imágenes, los patrones y tejidos usados en el pasado para su aditamento no supusieron ninguna traba para la adquisición de nuevas piezas. No obstante, el propio estilo de Serra dotado de un espíritu más libre creando una maraña vegetal entrelazada en muchas de sus piezas trasciende a las piezas anteriores: *“La decoración bordada ya no se limita como ocurría en los mantos isabelinos a la simple cenefa exterior sino que se extiende por toda la superficie de la prenda, desarrollándose con especial profusión en el campo triangular de la zona posterior... se rodea, como es habitual, con un aparatoso y laberíntico follaje de acantos y finos tallos de diseño muy estilizado y espinoso, que se extiende por toda la superficie con un movimiento de amplias curvas y contracurvas y del que surgen a la vez otros rameados secundarios, que finalizan en hojas y flores de variadas formas. Esto constituye el típico bordado de finales del siglo XIX, claramente ecléctico, inspirado en las tradiciones del Barroco y el Clasicismo”*¹⁷⁰.

La buena acogida dispensada y el interés propiciado hacia el bordado de cartulina llegaría a la propia Concordia donde mostrarían, ya en 1904, interés por adquirir una pieza cuya técnica fuera semejante. Superando las barreras nacionales, en claro intento de adquirir una pieza de relevancia, se encarga a un obrador de la ciudad de Lyon un estandarte¹⁷¹. Obviamente, la presencia del magnífico manto de Serra había abierto la puerta a la incorporación de piezas bordadas de gran calidad destinadas a conformar un cortejo suntuoso que, durante varias décadas, constituyó el colofón de las renovadas procesiones de la Semana Santa murciana.

No debió ser el único encargo de este tipo efectuado por la Concordia del Santo Sepulcro porque hay noticias de que, al margen de las piezas ya citadas y las correspondientes al exorno del paso del Titular (ya reseñadas en otro apartado), existía un vistoso *“bordado cendal”* que presumiblemente pudo alternar, al gusto de la época, trabajos de rico encaje con bordados en hilos de metales preciosos¹⁷².

Estos bordados de corte romántico precisan de una puesta en relación con su contexto artístico pues las décadas finales del XIX, así como las primeras del siglo siguiente, constituyeron un

¹⁷⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado....* (obr.cit.), pág. 332.

¹⁷¹ Al respecto de este estandarte véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1904; naturalmente, el carácter de esta pieza resultaría análogo al de otras realizaciones adquiridas en aquella ciudad, auténtica capital del bordado en oro europeo, y adecuado en definitiva al hacer técnico habitual en aquellas realizaciones de origen francés: *“... ofrecerá nuevos detalles que llamarán seguramente la atención. Para estrenarlo en tan severo acto, se ha pedido á Lyon un precioso estandarte...”*.

¹⁷² *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

momento proclive para el arte del bordado. Además, la temática sagrada pasionista acudió al rescate de un arte tradicional que por su refinamiento, coste y tipologías, no contaba entre las prioridades de la arquitectura modernista. Esto, naturalmente, afectó a la naturaleza local de las manufacturas y al no desarrollo de una estructura sólida y constante dentro de los obradores domésticos. Aún así, clero y cofradías fueron los principales responsables de que aún en estas circunstancias adversas hubiera cierta continuidad en los trabajos y llegaran a encargarse trabajos a talleres alejados de la ciudad.

Ya se ha mencionado en repetidas ocasiones el protagonismo que en estos últimos encargos, particularmente en los relacionados con las cofradías, tiene una burguesía comprometida en el patronazgo de labores con las que engrandecer la puesta en escena procesional de la Semana Santa. Esta piedad, muy relacionada con la ostentación social, permitió la confección de prendas cuyo coste no hubiera sido posible a través de otras fórmulas. Apellidos ilustres como el de los duques de Montpensier propiciaron el auge de estas iniciativas que adquirió notoriedad mediante la divulgación periodística.

Ciudades como Barcelona, Madrid, Valencia y, ante todo, Sevilla rivalizaron con las localidades francesas y ofrecieron obras de gran calidad artística y estilos, en algunos casos, contrapuestos: frente a la irrupción de la moda francesa en el oriente peninsular, la capital andaluza se constituyó en baluarte de las prácticas tradicionales españolas. El desarrollo de piezas destinadas a las imágenes de aquella Semana Santa propicia una contraposición de variantes y tipologías sumamente elocuente; no se trata ya de manidas comparaciones sino de la constatación de dos estéticas coetáneas pero diferenciadas.

Naturalmente, la envergadura de los encargos ejecutados en Sevilla no será comparable para un ámbito que, como el murciano, aparece mucho más limitado social y económicamente. Pese a todo, el caso de los cortejos murcianos ilustra quizá el mejor ejemplo de la estética procesional junto al modelo hispalense; esta cuestión, ya percibida a través de las manifestaciones de intelectuales de primer orden, permite el establecimiento de unas coordenadas para acotar ambos fenómenos en sus determinados matices. Esta cuestión adquiere relevancia artística nacional por cuanto a decir de la época estos dos festejos sacros capitalizan el interés del resto del país: “*En España no hay más que dos Semanas Santas, la de Sevilla y la de Murcia*”¹⁷³.

Pero más allá de este dualismo la preferencia por los tejidos ricamente bordados tendrá eco en lugares más alejados. En el caso de la celebración de la Semana Santa en Zamora se adquiere en

¹⁷³ Afirmación que surge, sin embargo, de la lectura de un hecho objetivo, la venta de billetes de tren destinados por el Sindicato nacional del ferrocarril con destino a una y otra celebración pasionista. Véase *Diario de Murcia*, domingo 30 de marzo de 1902.

Lyon un magnífico manto bordado cuyas medidas son utilizadas posteriormente para la ejecución de una imagen de la Virgen. Como en el caso de Murcia se trata de un encargo surgido bajo el amparo burgués aunque, indudablemente, lo más significativo es que la realización del exorno preceda al de la propia imagen¹⁷⁴. Esta circunstancia habla por sí misma de la sobredimensión de lo suntuoso en la época y de cómo este gusto afecta a la configuración procesional en lugares muy diferenciados. Dentro de este proceso, naturalmente, en unos lugares estos trabajos van a ser más aceptados que en otros: ya se observó las reticencias surgidas en Murcia al respecto de una túnica bordada para el Cristo de la Oración en el Huerto.

La generalización del proceso insiste en la necesidad de señalar una causa principal que le de respuesta. Dado que las procesiones pasan a convertirse en una pasarela inmejorable en la que evidenciar la opulencia de unas cuantas familias, subyaciendo todo ello bajo la alusión codificada de lo exquisito, parece razonable que precisamente la burguesía-liberal, entendida de forma amplia, fuera la causante de que esta moda del bordado se generalizara en las manifestaciones pasionales de lugares distantes de la península. Se trataría, por tanto, de una cuestión de moda que respondería a un deseo de preeminencia social. Pero conviene matizar esta apreciación pues razonablemente puede sugerirse que acaso esta actitud no sea sino una prolongación de unos usos que, en definitiva, ya venían siendo practicados desde tiempo inmaterial. En este supuesto habrá que comprender que quizá el presente estudio se encuentre, precisamente, ante el último periodo histórico en el cual pueda ligarse de forma directa un mecenazgo generalizado sobre una tipología sagrada. En este sentido la burguesía-liberal acogió una práctica aristocrática de antaño contribuyendo a la misma en su episodio final que, precisamente, vendrá caracterizado por la implantación masiva del bordado en el entorno de las cofradías de Semana Santa.

Después de haber aclarado esta causa, y matizado su papel histórico como oclusión del mecenazgo colectivo hacia los asuntos religiosos, conviene incidir en que también este protagonismo burgués lleva a la utilización de usos y modas arquitectónicas dentro de la traza de las piezas. No en vano, se está adecuando este exorno de las procesiones a una nueva ciudad cuyo urbanismo comienza a ser modificado incorporando suntuosas fachadas adecuadas a la relevancia social de la nueva clase dominante. El caso de Murcia sirve para explicar este fenómeno pues los mismos arquitectos que trabajan en estas obras corresponden al entorno de la celebración de la Semana Santa con la traza, en parte, de su renovado ajuar procesional. En uno

¹⁷⁴ AA.VV., *Museo de Semana Santa* (Catálogo), Zamora, Junta Pro Semana Santa, 2003, pág. 106: “*Virgen de los Clavos... Curiosamente se hizo a la medida del manto de terciopelo negro bordado en oro por la casa C. Boubarg Deville, de Lyon (Francia) en 1886...*”.

y otro proceso el papel de los arquitectos redundará en la incorporación de motivos decorativos del repertorio nacional, y aún internacional, al diseño de los bordados.

Así, buena parte de los motivos de palmetas, roleos vegetales, elementos florales,..., y hasta los detalles más secundarios se encuentran ligados a la profusión de manuales decorativos por todo el continente. Estas recopilaciones formaban un extenso repertorio de objetos de los más diversos usos, cuyos adornos se adaptaban a las diversas tipologías procesionales. Así, si se recuerda la túnica ejecutada para la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1889, cabrá incidir en el uso de palmetas muy repetidas, así como el uso de hojas abiertas, flores redondeadas, espigas dispersas de fino trazo; en suma, fórmulas y tipos todos ellos presentes entre el inabarcable repertorio surgido en las principales capitales europeas. Se trata de la traslación a lo procesional de motivos utilizados, con otros fines totalmente distintos, en todo el repertorio mobiliario y decorativo de los salones de las mansiones burguesas, así como en objetos tan alejados de lo procesional como bandejas de té, jardineras, tapicerías, relojes, balcones y un sinfín de elementos¹⁷⁵.

Naturalmente, el aludido taller de Serra aparece asociado a la esfera cultural catalana lo que inequívocamente pone en relación sus labores con las pervivencias del romanticismo en aquella región, así como con el incipiente desarrollo modernista que tiene allí su cuna. Se trata de la adaptación peninsular del repertorio europeo en el que, inequívocamente, se inspira la burguesía catalana. El ajuar para las imágenes murcianas de Nuestra Señora del Carmen y de la Soledad de la Concordia evidencia esta relación: la delicada labor del ornamento vegetal, caracterizado por finos tallos y estilizadas flores que se funden dentro de un conjunto unitario. Aquí se percibe, además, como una acertada y bucólica revisión romántica al incorporar sedas de colores para los remates florales; este uso no es ajeno al bordado local pues así fue exornado también el manto de la Virgen del Rosario de Santa Ana. En lo que respecta a los ejemplares de Serra, conviene fijarse como el manto de Nuestra Señora del Carmen presenta en 1907 alternancia de motivos vegetales con otros figurativos, que recogen las letanías lauretanas, que alteran la unidad vegetal del conjunto. Sólo el rameado central cede en protagonismo estando menos desarrollado que en el anterior caso de la Soledad¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Tal apreciación se corresponde, además, con labores semejantes llevadas a cabo en Sevilla para el ajuar procesional de las imágenes. Se ha puesto de relieve, por ejemplo, en relación a techos de palio diseñados por Rodríguez Ojeda según los modelos de los *Arts and Crafts*. Véase al respecto: GONZÁLEZ GARCÍA, F.J., “El interior del palio de la Virgen de los Dolores y Misericordia. Un guiño al pasado británico victoriano” en *Boletín de las cofradías*, nº643, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2012, págs. 677-680. Para una revisión de los materiales artísticos para el repertorio material decimonónico véase AA.VV., *Masterpieces of 19th-Century*, Amsterdam, The Pepin Press, 2001 (Reimpresión).

¹⁷⁶ Véase al respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de... (obr.cit.), págs. 45-47.

Trayendo a colación el caso de Sevilla se van a notar las obvias discrepancias formales pues, en estos mismos años, se caracterizan por “*la asimetría y los caracteres gigantes en los motivos de dibujo*”; contrastando con la simetría del diseño y la delgadez de los tallos observados en Serra. En lo que respecta a los motivos, “*predominan los cardos, las espinas y otros*” en desuso lo que evidencia “*una estética un tanto pesada*”¹⁷⁷; que en las piezas de Murcia se traducen, precisamente, en lo contrario tratando de conformar dibujos sumamente ligeros. Esto revela la influencia destacada del bordado francés cuya técnica permite cierta delicadeza y delgadez en los diseños, lo cual mitiga la sobreabundancia en las piezas prefigurando este carácter más liviano. En relación con la disimetría del bordado sevillano conviene enfatizar la perdurabilidad de ciertos modos de trabajar heredados del barroco menos influidos, en definitiva, por las labores cortesanías de mediados del *ochocientos* pese a la presencia de obras llegadas de allí¹⁷⁸, así como una propensión a la grandilocuencia que potencia dibujos decididamente exuberantes.

La transición al nuevo siglo va a suponer una serie de cambio de mayor trascendencia: por un lado, la pérdida de peso del bordado en la Semana Santa murciana y, por otro, la evolución formal del mismo en la capital hispalense. Este último caso va a resultar interesante por cuanto la única pieza de auténtico interés que se va a incorporar a las procesiones locales proviene, precisamente, de talleres sevillanos. Por ello tendrá particular importancia detenerse en algunos aspectos de su evolución.

Las particularidades del bordado a comienzos del nuevo siglo

La progresiva decadencia del bordado en las procesiones de la Semana Santa murciana va a acentuarse agudizando la diferenciación con respecto al estilo desarrollado en otras capitales. Esta circunstancia se hace palpable dentro de la propia región: mientras el bordado lorquino va a continuar su específico desarrollo con cierta prodigalidad de obras y la especialización creciente de sus talleres en el trabajo de las sedas, en Cartagena van a aparecer los primeros talleres de relevancia. La causa de la decadencia del bordado murciano es paralela a la de su Semana Santa en la que, de forma evidente, se manifiesta un progresivo abandono en la ejecución de piezas procesionales de todo tipo: aspecto que se adscribe a la decreciente disposición de la burguesía que se adscribe a las camarerías. Naturalmente, esta circunstancia viene a confirmar la decadencia del sistema de gestión de las propias cofradías incapaces, por si mismas, de proveer

¹⁷⁷ Sobre el bordado sevillano de las décadas finales del XIX, particularmente el anterior a la irrupción de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, véase FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los talleres del...* (obr.cit.), pág. 57; y LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.), págs. 89-150.

¹⁷⁸ ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “Las hermanas Gilart y... (obr.cit.), págs. 632-635.

fondos para subvencionar estos encargos¹⁷⁹. Estos factores inciden en la poca relevancia de los nuevos trabajos y en la excepcionalidad absoluta de los nuevos bordados que se van a ir incorporando.

En el resto del país el bordado para las cofradías va a quedar configurado dentro del gusto neo-barroco que, con diferentes variantes, se va a ir imponiendo progresivamente.

En Andalucía la cuestión va a estar focalizada en su capital donde emerge la figura absolutamente clave de Juan Manuel Rodríguez Ojeda que, junto a otros artífices, va a consolidar una organización interna sólida dentro de las cofradías que permitirá, en apenas unos años, remodelar la apariencia estética de gran parte de las piezas bordadas. El sello característico de su producción va a venir ligada a una evolución formal de los diseños que van a adoptar una total simetría, así como una regularización del espacio en el cual se va a buscar una armonización entre las partes bordadas y la superficie lisa; el objetivo será obtener unas piezas completamente exornadas en base a una riqueza absolutamente desbordante. Las connotaciones de este historicismo barroco, más allá de una rememoración literal de aquel, pretende la elaboración de piezas exuberantes con uso abundante de elementos vegetales de tallos finos donde hojas, flores y otros adornos como urnas o fanales; estos últimos van a ostentar la principal acumulación de espacio bordado presentando, además, un importante volumen en su realce¹⁸⁰.

Otras obras de aquella ciudad van a resultar también de gran interés por mostrar una inspiración genuina en formas de marcado orientalismo que, pese a todo, no recurren a la imitación de lo mudéjar. El resultado, patente en las obras debidas a la traza de Herminia Álvarez Udell, son trabajos conformados a modo de gigantescas superficies de malla sobre los tejidos; plasmando una suerte de maraña a base de finos tallos entrelazados en damero hasta abarcar toda la extensión de la pieza¹⁸¹. Finalmente, dentro del espacio hispalense conviene citar

¹⁷⁹ Existe conciencia de este hecho entre la prensa que lo circunscribe dentro de una “*apatía*” generalizada que se achaca a sus mayordomos. Circunstancia que, pese a repetirse en el caso cartagenero, se supero gracias a la formación de las primeras agrupaciones autónomas dentro de las propias cofradías. Véase a este respecto DEL BAÑO ZAPATA, R., “La Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento desde su fundación hasta la actualidad” en *Los Californios...* (obr.cit.), pág. 39.

¹⁸⁰ Trabajos que Rodríguez Ojeda va a diseminar entre la mayor parte de las cofradías sevillanas pero especialmente en la de la Macarena donde desarrolla la parte más genuina de su producción. Véanse los dos estudios monográficos que sobre esta vinculación profesional y artística ha realizado LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.); y *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900-1930*, Sevilla, Jirones de Azul, 2011.

¹⁸¹ Pese a que los diseños de Herminia Álvarez Udell para bordados de cofradías presentan suma originalidad y fueron materializados por el reconocido obrador de Hijos de Miguel Olmo aún no han sido objeto de ninguna monografía. Pese a su inconfundible personalidad, cuya inventiva se opuso a los diseños realizados por Rodríguez Ojeda, las alusiones a los mismos siempre se encuentran sujetas a la inevitable comparación con las labores de este último. Véanse sobre estas realizaciones el “*simpecado*” de la Hermandad del Silencio y el genuino palio de Nuestra Señora del Patrocinio de Triana. En FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A., “Obras en

la labor que también ejercieron los arquitectos y otros artistas plásticos a favor de la consolidación de los motivos y diseños regionalistas dentro del bordado. Cabe citar las figuras de Pedro Domínguez o del propio Aníbal González, fuertemente ligados al mundo de las cofradías en aquella ciudad¹⁸². La participación de éstos redonda en la ya citada vinculación de este tipo de ornamentaciones con las de fachadas e interiores de edificaciones de la época pues aún se trata de una arquitectura sumamente decorativa.

En el entorno levantino en la capital valenciana va a proliferar en este momento talleres especializados que, como los de Bellido, comienzan a ganar espacio para sus manufacturas. Su modelo empresarial responde al mismo ejemplo que el ya analizado en el caso de Serra en Barcelona. Los trabajos presentan un uso prioritario de la técnica de la cartulina lo que determina la endémica repetición de los motivos: una vez más, tallos vegetales sumamente estilizados que abarcan la superficie de las prendas a base de enredarse. La proyección de sus trabajos abarca el espacio murciano con piezas destinadas al culto litúrgico y, en algún caso, a las cofradías: como sucede con un conjunto de saya y manto bordados para la Virgen del Primer Dolor de Cartagena.

En la cercana Orihuela también llegan este tipo de piezas suntuosas con idénticos valores del neobarroco de raigambre vegetal. Además, el obrador de las Salesas contribuye al enriquecimiento del exorno de sus procesiones realizando bordados al modo conventual. El esplendor de algunos de sus trabajos muestran la difusión de los bordados durante las dos primeras décadas del siglo como evidencia la nueva túnica de Jesús Nazareno de aquella localidad en la que se desarrolla una profusa decoración vegetal que tiende a cubrir la mayor parte del tejido. Sus tallos delgados, dispersos desde la cenefa y formando palmas, pueden llegar a recordar algunos aspectos del bordado sevillano de comienzos de siglo; el entrelazamiento de palmetas formando un fino rameado del que salen pequeñas hojas otorga gran vistosidad al conjunto que, presenta gran elegancia al alternar con las superficies lisas¹⁸³.

Estas particularidades, pese a plantear trabajos que cubren de forma completa las superficies de base, rememoran labores ya vistas anteriormente y ligadas al uso del bordado francés. Ahora se impone, por el contrario, un aire marcadamente modernista en la que preside esta delgadez de tallos que bien puede parangonarse con los trabajos de forja de cantidad de edificios coetáneos.

exposición” en *Juan Manuel, el genio de...* (obr.cit.), págs. 154-159. Al respecto de la citada diseñadora de bordados y sus trabajos véase RUIZ FRANCO-BAUX, J.V., “El manto de salida de Nuestra Señora de las Lágrimas, obra del taller de Hijos de Miguel Olmo” en *Boletín de las Cofradías*, nº614, Sevilla, Consejo general de Hermandades y Cofradías, 2010, págs. 305-307.

¹⁸² COLÓN, C., “Restauración de España, reinención de Sevilla: la época de Rodríguez Ojeda (1853-1930)” en *Juan Manuel, el genio de...* (obr.cit.), pág. 35.

¹⁸³ Aspecto que se puede relacionar con el trabajo sevillano de Rodríguez Ojeda para la imagen de Nuestra Señora del Subterráneo donde, al igual que aquí, la delgadez de los motivos y su desarrollo de forma volumétrica consigue un resultado de gran elegancia evitando, además, el desarrollo de una superficie excesivamente pesada.

Particularmente en estos casos de Orihuela o, incluso, en los arribados a Cartagena, se observa una impronta semejante que enfatiza la llegada de influencias al bordado desde la propia capital del Turia.

Por último, en lo que respecta a la traza de los bordados, conviene incidir en la utilización libre de los motivos que se deriva de los trabajos románticos de finales del siglo anterior. Ahora, en fusión con el pretendido barroquismo contribuyen a recalcar el carácter ecléctico de las piezas rememorando, nuevamente, el carácter arquitectónico de la tipología procesional; aspecto que puntualmente se evidencia al dedicarse eventualmente los arquitectos, en este caso el cartagenero Francisco de Paula Oliver, en este tipo de labores.

Todo este desarrollo que afectará a la consolidación del barroquismo como lenguaje identitario de las procesiones hispanas, queda ciertamente matizado en Murcia. Las causas, ya esbozadas en el arranque de este apartado, responden a diversos motivos y al inicio de una sutil complacencia que acabará siendo endémica. Puede cuestionarse al llegar a este punto la incidencia de las críticas observadas en otros apartados frente a la ostentación y lujo de los bordados en combinación con determinadas imágenes. Sea como fuere Murcia sale de la dinámica general casi como si la situación alicaída fuera fruto súbito del desastre español de fin de siglo. En este aspecto el campo particular del bordado local se ve enfrentado a su particular “*cansera*” que encuentra en el 98 un escollo insuperable. En este sentido el efecto de las múltiples pérdidas humanas en la Guerra de Cuba hubo de tener un reflejo inmediato en una población mayoritaria, la campesina, que no pudo evitar la forzosa llamada a “*las quintas*”. Cabe conjeturar si esta especial incidencia en el medio rural de la huerta acabase contagiando el espíritu emprendedor de los talleres hogareños que tanto énfasis habían tenido en las décadas anteriores.

Poco o nada dicen al respecto las crónicas pero parece evidente que algo se ha quebrado más allá del interés de la burguesía¹⁸⁴. El espíritu idílico del recato femenino en el interior doméstico, del que surgieron buena parte de las piezas, se rompe en consonancia a la trágica situación de los huertanos; parece como si la poética, aquel encanto festivo, de la celebración pasionista mediterránea, vitalista, hubiera quedado herida ante el particular impacto de la guerra y la constancia de la miserable situación de la mayor parte de los pobladores de la vega.

¹⁸⁴ Aspecto que, además, se ve acentuado por la costumbre de las familias preponderantes de marchar a la capital al objeto de involucrarse en la carrera política. Esta circunstancia, presente ya desde tiempos del Marqués de Fontanar se acentúa incluso en las décadas siguientes donde alguno de los más destacados dirigentes cofrades, por ejemplo Joaquín García y García, compaginará desde Madrid su escaño de senador con la dirección de la Cofradía de la Sangre. A través de este tipo de actitudes, obviamente, el objeto primero de representación social, la cofradía, queda relegado a un segundo plano. Sobre las formas de representatividad social en la Murcia de *La Restauración* véase RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de...* (obr.cit.), págs. 368-372.

El sentido de clase, la idea del buen gusto que el estamento dominante debía ostentar, nunca dejó de estar presente dentro de la concepción escénica de las procesiones. Al menos durante el periodo decadentista y las décadas que le siguieron, poco o nada se dejó al azar en este sentido. La diversidad del exorno de las imágenes se concretó con arreglo a lo que dictaban los principios de una estética que no debe entenderse como un principio absoluto sino como una visión particular de las cosas. El arraigo de concepciones literarias en torno a las cuestiones de gusto y decoro marcó una serie de prácticas más o menos complejas en torno a las imágenes; pocas veces con anterioridad, y desde luego no en Murcia, se había sido tan particular a la hora de emitir juicios en torno a detalles muy específicos de la procesión en su conjunto. La crítica no se desarrolla en torno a aspectos generales como bien pudo hacer la Ilustración en el último tercio del XVIII, pues ahora se ciñe al detalle, al gesto más ínfimo, a los particularismos que definen la cuestión del “*buen gusto*”.

En consonancia con esta faceta se desarrolla en la época un desarrollo numérico de los enseres diversos que conforman el cortejo que, además, se complican y crecen. Se trata de una visión grandilocuente y espectacular de la procesión en la que se precisan los mejores y más lujosos efectos. Esta multiplicación de los detalles resulta el auténtico gusto del periodo como bien refleja Díaz Cassou al tratar el adorno del paso de la Virgen de las Angustias en el que, incluso, figura “*un ave del Paraíso*”¹⁸⁵. Al igual que sucede con todo el envoltorio, el particular exorno del bordado se multiplica buscando ofrecer un juego complejo en el que la luz incide como un protagonista destacado; en efecto, el paulatino retraso de la hora de salida procesional evoca una visión renovada donde lo resplandeciente va a gozar de un protagonismo destacable entre la oscuridad.

Dada esta naturaleza ya se ha visto como vale cualquier elemento con tal que destaque o de la impresión deseada; así, el brillo de una prenda ejecutada al *repostero* o mediante la *aplicación* es tan válida, pese a su menor valía artística y coste económico, que el más preciso de los puntos del bordado artístico. En este sentido, se busca el efecto visual último frente a las calidades. Pese a no renunciarse a ellas, se encuentra la medida siempre y cuando la sensación sea la sugerida. Eso va a hacer que el despliegue del bordado sea acogido con expectación y aclamado particularmente en aquellas procesiones nocturnas. El producto de todo ello es una escenografía en la cual la luz, o la falta de ella, es un ingrediente imprescindible; en las penumbras de la noche

¹⁸⁵ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 106.

la iconografía menos afortunada puede resultar magnífica y la hechura menos diestra simular obra de exquisita técnica. Resulta imprescindible dentro de esta apariencia el vislumbrar que la configuración que preside las procesiones del cambio de siglo, ya mutada en las décadas precedentes, tiene un marcado carácter teatral o, si se apura, operístico.

El significado barroquizante de todo ello es que se tiende a la tramoya como simple efecto por lo que la trampa juega a favor de la escenografía procurando magnificencia donde simplemente existe apariencia. Conviene recordar en relación al efecto suntuoso de los tejidos las técnicas de estampación ideadas coetáneamente por Mariano Fortuny y Madrazo para el aparato teatral y operístico; se trata de complejas alteraciones de tejidos nuevos pero con una pretendida apariencia antigua¹⁸⁶. Gracias al engaño de la apariencia se potencian los resultados visuales tan importantes en la representación escénica como en la puramente procesional; como en aquella una simple estampación metálica puede simular el más suntuoso de los tejidos bordados. Sin llegar a la dimensión de todos estos artificios desarrollados por el artista valenciano, la idea que preside la procesión murciana que vislumbra el nuevo siglo XX es ésta. Causar un efecto grandioso a través de unos recursos que, en lo material, no dejan de ser modestos¹⁸⁷.

La cuestión, evocando a Rimbaud, debe centrarse en la captación de un aspecto no muy definido, ni siquiera material: lo “*inefable*”. Este registro supra-sensorial, llevado entonces a la estética, plantea en el particular de la Semana Santa un desarrollo doble pues, en efecto, se trata de llevar a cabo una evocación de lo trascendente a través de medios materiales a lo que se suma, por efecto del esteticismo, la formulación poética de la procesión. No cabe duda que esta construcción absolutamente intelectual se llevó a cabo como revelan las propias descripciones de la prensa que señalan, precisamente, estos valores líricos del cortejo: resultado de la suma sensitiva de la estética frente a la visión intuitiva de los poetas¹⁸⁸. Esta narración de lo inefable en la procesión pasionaria murciana no es, desde luego, el objeto del presente apartado pero si que ilustra bien la condición que ocuparon los bordados en oro dentro de los cortejos.

¹⁸⁶ Sobre las técnicas de estampación ideadas por Fortuny así como sus trabajos de índole escénica en el campo teatral y operístico véase el trabajo de NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., *Mariano Fortuny...* (obr.cit.), págs. 105-119.

¹⁸⁷ Máxime si se comparan con las magníficas texturas y calidades de los bordados artísticos en oro de la otra Semana Santa de referencia en la época, la de Sevilla, y aún los que comenzaban a exhibirse en la de Cartagena. Esta disparidad señala el deseo por mostrar unas cualidades estéticas precisas, exuberantes, sin atender primordialmente a la calidad de su ejecución. Esta circunstancia es especialmente relevante ante la premura por alcanzar efectos dentro de una escenografía nocturna prescindiendo de valorar artísticamente aquello que no estaba sujeto directamente a la escultura de las imágenes sacras.

¹⁸⁸ Uno de los mejores ejemplos de esta capacidad poética de la procesión murciana lo constituye aquella evocación del “*Carro del Cielo conducido por las constelaciones*” al tratar del *trono* sobre el que, aún en 1884, era sacada en procesión la efigie de Cristo Yacente del cortejo de la noche de Viernes Santo. Véase LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 95.

Naturalmente, el adorno suntuoso prestó al objeto escénico unos resultados evocadores cuya magnificencia vino a suplir la antigua concepción ritual, “*hierofánica*”¹⁸⁹, de las procesiones. Si en el pasado la ingenua representación pasionista permitía la implantación de la rememoración cosmogónica en el marco de las ciudades, ahora el lujo y la ostentación habían de resaltar la naturaleza trascendente de los iconos. Es decir, el exorno actualiza la imagen heredada del Barroco y le permite adecuar su aura trascendente a la nueva mentalidad contemporánea. Sin duda, el brillo de los bordados en oro se prestaba, mejor que ningún otro elemento, a mostrar esta dimensión inabarcable de lo sagrado. Dada la naturaleza material del cambio operado la profusión de elementos se hizo presente de forma arrolladora y enérgica.

Otros trabajos menores en el bordado murciano en las primeras décadas del siglo XX

El primer tercio del siglo XX representa el epílogo en lo que respecta a las realizaciones de bordados de las cofradías. La falta de dinamismo en el seno de las mismas y la progresiva apatía de la burguesía, que hasta entonces había sufragado su financiación, impiden un desarrollo favorable de la práctica. Apenas abundan las noticias al respecto de los mismos pese a que debieron de existir dada la implantación de nuevas procesiones como la de Viernes de Dolores o la del Domingo de Resurrección. Particularmente esta última va a mantener un vínculo sólido con la tradición procesional lorquina lo que va a aportar piezas de aquella localidad que irrumpen de este modo dentro del espectro murciano.

Estos se caracterizan por la utilización de diversos puntos de bordados de sedas polícromas de carácter matizado cuyas labores ganan espacio a los motivos realizados en oro; estos últimos llevados a cabo preferentemente a base de la adición de hilo de *canutillo* en sus variedades brillo y mate. Por ello cabe reflejar la incorporación de este tipo tan peculiar de bordado sin duda distinto al tradicionalmente usado en Murcia y, aún, al importado anteriormente de la tradición francesa. Por ello, bien entrado ya el siglo, se acentúan los valores eclécticos en el repertorio patrimonial de los bordados de las cofradías que, a partir de ahora, pueden llegar a ofrecer hasta una triple variante técnica.

La nueva cofradía del Resucitado va a tener, por tanto, un gran protagonismo en lo referido a este tipo de prácticas decorativas y, particularmente, en la implantación de las pautas artesanales del bordado lorquino: definido por los especialistas fuera de la consideración del llamado

¹⁸⁹ Término que representa el hacerse físico de la sustancia trascendente, divina. Esta nomenclatura fue acuñada por ELIADE, M., *Lo sagrado y...* (obr.cit.), págs. 14-16.

“bordado erudito”¹⁹⁰. Así, desde la instauración de la nueva cofradía en 1911 y durante décadas posteriores, esta tipología tendrá en esta institución de nuevo cuño un escaparate para la implantación de estos nuevos bordados. Ese mismo año se documenta la presencia de un “lábaro” o banderín que “ondea en el espacio llevado en la mano derecha por el mismo resucitado”¹⁹¹.

Se trata de una pieza de suma sencillez pero de cierta elegancia pues en torno al motivo central de una cruz se distribuyen finos ramos vegetales sobre una base alargada que le da cuerpo. Además, en sus caídas, presenta sendos picos lo que rememora los anteriores ejemplares de índole barroca conservados dentro del patrimonio de monasterios como el de Santa Ana o el de Santa Verónica¹⁹². Sin embargo, este trabajo presenta la peculiaridad de no tener bordados sus elementos en hilo de oro, como era habitual, sino con sedas de color añil que, seguramente, tratan de evocar el efecto de la plata envejecida. Nuevamente, conviene recordar la naturaleza grandilocuente y decorativa del bordado en la Semana Santa murciana que siempre pretende evocar naturalezas suntuosas pese a poderse realizar bajo fórmulas más económicas.

En lo que respecta a la pieza a nivel semántico conviene evocar su valor simbólico no ya por ir en las manos del Resucitado sino por rememorar el Triunfo del Cristianismo: sentido con el que se desarrolla toda la escenografía de la nueva procesión del Resucitado, tal como se estudia en otro apartado. Por tanto, la lectura estrictamente evangélica se ciñe exclusivamente a la escena precisa de la Resurrección teniendo los restantes elementos un valor diferente y marcadamente simbólico: en este caso, se trata de la *Cruz Triunfante* o *Invicta*, cuyo significado se engarza dentro de las denominadas “*Historias de la Santa Cruz*” y que rememoran el asentamiento así como el triunfo del cristianismo dentro del Imperio Romano. Así, su lectura no evoca solamente la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado sino, además, la supremacía religiosa de la Iglesia; circunstancia mucho más relevante si se engarza dentro del contexto eclesiástico a lo largo del primer siglo de la Edad Contemporánea¹⁹³.

Volviendo estrictamente ahora la vista a los aspectos formales, este tipo de banderas cuentan en la ciudad con una amplia representación particularmente relevante en el caso de aquellos heredados del siglo XVIII. Sin embargo, pese a ello, el nuevo trabajo del Resucitado prescinde

¹⁹⁰ Aspecto que ha evidenciado ROS PARDO, J. en “Los artífices de los bordados de Lorca: las bordadoras y el director artístico” en *Arte en sedas...* (obr.cit.), págs. 62 y 63.

¹⁹¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1911.

¹⁹² Al respecto de estas interesantes piezas monásticas véanse PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Las Artes suntuarias” en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, Instituto Teológico Franciscano, 1994, págs. 382 y 383; y RIVAS CARMONA, J., “Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana” en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*, Murcia, Familia Dominicana, 1990, pág. 108.

¹⁹³ TAVENAU, R., “El catolicismo en el mundo contemporáneo” en *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, vol. II (PUECH, H.C., coordinador), Madrid, Siglo XXI, págs. 78-101.

de todos sus antecedentes plásticos incluyendo la suntuosidad propia de aquellos; tanto en el tejido de base, ahora un raso de seda, como el despliegue de los motivos bordados, que evita cualquier alarde ornamental. Esta ligereza parece responder a la influencia del repertorio internacional pues la sencillez y el alargamiento de los delicados tallos recuerda los materializados en las piezas francesas, catalanas o valencianas¹⁹⁴. Este tipo de labores van a tener un gran desarrollo en estas décadas como prueba la dispersión de piezas de bordado semejante en la zona de las vegas media y baja del Segura¹⁹⁵.

Fruto del eclecticismo técnico antes citado, estos trabajos llegados de Lorca se añaden a las labores que se van a ir realizando en la ciudad según la tipología que se vio en las décadas precedentes. En estos últimos casos, frente a la proliferación de los trabajos de *cartulina* y la irrupción de las sedas lorquinas, va a preferirse el tipo de bordado antiguo con predilección por el empleo de la técnica del *setillo*. Este tipo de bordado se utiliza en zonas cada vez más reducidas y con una evidente disminución del volumen del realce. Por el contrario, cobra singular interés el empleo de las labores de lentejuela que revela el gusto por los brillos; cuyo juego de luces ya se refirió como fundamental en la puesta en escena de la nueva procesión contemporánea.

Estas últimas labores se ajustan a las piezas que en 1914 estrena la figura femenina del paso de la Samaritana. Ya se llamó la atención sobre la singularidad de esta iconografía incluida en Murcia dentro del discurso procesional pasionista; su carácter bucólico y no cruento favoreció la inclusión de adornos muy diversos entre los que se prodigan este tipo de trabajos bordados desde, al menos, los años centrales de la centuria anterior. Ciertamente, la mujer samaritana es un personaje predilecto para los camareros que se esmeraron particularmente en su adorno; Gabriel Miró fijó su mirada literaria, precisamente, en este aspecto abundando de forma irónica sobre este tipo de adornos en boca de uno de sus personajes pues, según la ficticia Elvira Galindo *“las damas que parecen más decentes se complacen en ataviar de pecadoras las imágenes de las arrepentidas, como si amaran en esas santas las deshonestidades que ellas no pueden cometer”*. A juicio del escritor alicantino ésta, al menos, es la visión que los antiguos aristócratas tienen de algunos de los adornos ensalzados por la nueva burguesía en las procesiones¹⁹⁶; naturalmente,

¹⁹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 210.

¹⁹⁵ Véase al respecto ZARAGOZA BRAEM, F., “El Arte del Bordado” en *Semana Santa*, nº 37, Callosa de Segura, Junta Central de Cofradías, 2004, págs. 48-71.

¹⁹⁶ MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pág. 343.

esta valoración subjetiva se enmarca dentro de una pugna silenciada entre el antiguo y el nuevo gusto que tanto interés tiene para el estudio de la iconografía sagrada de las procesiones¹⁹⁷.

Al margen de ello, las nuevas prendas para el paso de la Samaritana presentan una delicada y fina labor de bordado sobre raso de seda de colores rosado y verde. Realmente, es uno de los conjuntos más complejos en lo que respecta a la disposición de las diversas prendas de la imagen pero, pese a ello, la traza del diseño es sumamente sencilla y se ciñe a la distribución de una pequeña cenefa con roleos vegetales y flores redondeadas en su interior. Esta obra sustituyó a otro conjunto anterior muy conocido por sus motivos orientalizantes a base de flores de loto; dibujos muy en boga en Murcia desde la irrupción del denominado “*trono de estilo egipcio*” del valenciano Juan Dorado Brisa en la procesión del Santo Entierro en 1897. El pésimo estado de conservación de este último¹⁹⁸, llevó a la adquisición del nuevo trabajo de 1914 en el que, por el contrario, se evitaron los motivos exóticos. Este hecho habla por sí mismo sobre la citada alternancia en el vestuario de la Samaritana adecuándose el mismo a la sucesión de novedades formales.

En lo que respecta a la técnica empleada se suman sobre las superficies de raso bordados de *setillo* sin apenas realce conformando los referidos roleos que incluyen pequeñas flores sin estilizar: cuya apariencia redondeada evoca lejanamente los trabajos de la artesanía taurina. A estos bordados se añaden los de lentejuela metálica de plata particularmente importante en el fajín de la efigie. Al respecto de la inclusión de este último aspecto, así como la falta de realce del bordado y la ligereza del diseño, conviene citar el deseo de obtener una pieza textil dotada de movilidad. En efecto, la vaporosidad del raso, así como la delgadez de los bordados, dotan a la obra de una plasticidad mayor ajustada, quizá, a un deseado naturalismo en esta efigie; una de las de mayor popularidad en la Semana Santa murciana¹⁹⁹.

La problemática del vestuario de la Dolorosa: las preferencias entre brocados y bordados

Cuando las procesiones de la Semana Santa de Murcia comienzan su andadura por la década de los veinte la práctica totalidad de las imágenes de vestir de las cofradías contaban con su preceptivo ajuar bordado en oro o, al menos, con labores sobrepuestas imitando a estos. De

¹⁹⁷ Esta confrontación entre los aspectos de la visión contemporánea sobre la iconografía religiosa de los siglos precedentes es un aspecto importante del presente estudio y, por ello, se le dedica un destacado capítulo del mismo referido a la respuesta del periodo ante la imagen sacra.

¹⁹⁸ Se conoce aproximadamente su cronología gracias a la sucesión temporal de fotografías de este paso que conserva la Archicofradía de la Sangre. Véase A.A.S., *Sección fotográfica*, sin catalogar.

¹⁹⁹ Al respecto de estos trabajos véanse *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 5 de abril de 1914; y *Diario “El Tiempo”*, Murcia, jueves 1 de abril de 1915.

hecho, de todas las efigies marianas, protagonistas indiscutibles de la representación junto a los propios titulares, salvo las pertenecientes a las cofradías de la Sangre y Jesús Nazareno, todas contaban con ricos ajuares de estas características.

La cuestión de los mantos procesionales ha sido abordada puntualmente pero es ahora, antes de tratar el caso más significativo en este apartado, cuando conviene trazar una breve retrospectiva que le sirva como preámbulo. Resulta adecuado un enfoque que muestre el devenir de una tipología que iba a contar en los años siguientes con una de sus piezas más relevantes: el nuevo manto para la imagen de la Dolorosa de la cofradía de “*los nazarenos*”.

Los mantos bordados en metal precioso siguiendo las distintas técnicas posibles no habían constituido un aspecto destacado de la procesión barroca murciana. No en vano, desde mediados del XVIII habían proliferado en los cortejos, a imitación de Salzillo, los ajuares ejecutados con tejidos ricamente brocados²⁰⁰. Pese al éxito de esta incorporación dentro del aderezo procesional algunos usos más antiguos habían continuado vigentes en relación, ante todo, con la iconografía de la Soledad; en cuyo exorno se procuraba que fuera ajustado al carácter rigorista de la viuda castellana predominando, por tanto, textiles negros sin inclusión de demasiados brillos y adornos. Esta costumbre, heredada de tiempos de Felipe II, continuó teniendo un gran arraigo en toda la península hasta el punto de que en unos pocos lugares muy relacionados con Italia, como Murcia, se desarrollaron modelos de mayor colorido y riqueza textil.

Sin embargo, el interés de aquellos mantos lisos de la tradición cortesana que portaban muchas efigies de la Dolorosa y la Soledad radica, precisamente, en la incipiente aparición del bordado en oro sobre sus desnudas superficies oscuras. Precisamente, ya se ha citado un caso muy representativo de la iglesia de Santa Catalina que recoge Fuentes y Ponte en el cual se narra la implantación de adornos con forma de estrella diseminados por la superficie lisa del manto negro. A partir de estos elementales modelos se comenzó a desarrollar el bordado en estas piezas hasta llegar a su culmen en el ajuar de Serra para la Soledad de la Concordia en 1891.

Ya en el siglo XVIII se documentan varios casos en el Reino de Murcia que refieren distintos ejemplares en los que se añadían,



Fig. 95- *Dolorosa. Vestimenta*. En 1889 la familia Ruiz-Funes regala un lujoso ajuar a la Dolorosa de la Preciosísima Sangre. Murcia.

²⁰⁰ Como sucede en los conocidos casos de Aledo y Lorquí. Véanse al respecto BELDA NAVARRO, C. y PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Informe sobre el conjunto-vestuario de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores de la Iglesia Parroquial de Santiago de Lorquí” en *Semana Santa de Lorquí. El Desenclavamiento de Cristo*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007, págs. 38-41; PÉREZ SÁNCHEZ, M., “...Todo a moda y... (obr.cit.), pág. 308-311; y SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de...* (obr.cit.), pág. 148.

junto a una discreta cenefa perimetral, recargados campos estrellados. En 1768 se recoge uno para la Soledad de Moratalla: “*Manto y basquiña de terciopelo negro nuevo con 61 estrellas de martillo, de plata*”²⁰¹. Esto señala, evidentemente, que dentro del reino ya se manejaba esta forma de trazar mantos para las imágenes marianas de la Pasión. Ciertamente, este tipo de salpicados no fueron ajenos a las diferentes corrientes decorativas peninsulares pues el repertorio del Monasterio de Guadalupe muestra, al menos, un magnífico ejemplar que, pese a bordarse sobre terciopelo granate, presenta una idéntica superficie de estrellas²⁰².

Estos gustos debieron seguir en trabajos de la época sirviendo de modelo, quizá por la economía de su diseño, para otras piezas que se siguieron ejecutando con posterioridad como el ejemplar que, ya a finales del XIX, cita Fuentes y Ponte: “*delantal de lienzo blanco finísimo y un manto de terciopelo negro con estrellas de plata*”²⁰³. La particular correspondencia con el modelo de Moratalla puede plantear la hipótesis de que, como aquel, se tratara de una pieza correspondiente al siglo anterior. Otro caso es el correspondiente a la imagen lorquina de Nuestra Señora de los Dolores para la que, en torno a 1857, se adquiere un manto de terciopelo negro con el correspondiente salpicado de estrellas tan frecuente. Como aspecto destacado, en la cola del manto surge un “*campo triangular*” donde “*un aparatoso y laberíntico follaje de acantos y finos tallos de diseño muy estilizado que se van extendiendo por todo el campo con un movimiento de amplias curvas y contracurvas*”²⁰⁴. A través de este tipo de decoración el bordado va ganando espacio en los mantos disponiéndose también el tipo vegetal como modelo con el que abarcar progresivamente mayores extensiones sobre los tejidos. No en vano, este va a ser el lenguaje usado en las piezas siguientes donde pese al desarrollo progresivo de la decoración triangular en la cola, subsisten los salpicados donde, cada vez más, los motivos vegetales y florales irán ganando espacio a las antiguas estrellas bordadas.

Pero no va a ser la zona inferior de los mantos la única superficie por la que se desarrolle la decoración pues el proceso es paralelo a la concentración del dibujo en los restantes extremos y, particularmente, en aquellos que quedan en el frente de las imágenes, a los que se denominará como “*vistas*”. Significativo resulta en este caso los trabajos encargados en Cartagena para la imagen pasionista de la Virgen del Primer Dolor cuyo corte se irá modificando para ostentar un mayor lucimiento del bordado²⁰⁵. Así, estas “*vistas*”, en principio rectas se irán transformando en

²⁰¹ GARCÍA GARCÍA, M., *Ermitas y cofradías...* (obr.cit.), pág. 56.

²⁰² Ejecutado sobre fondo de terciopelo rojo con hilos de oro formando una cenefa perimetral orgánica y un característico salpicado de estrellas. Véase GARCÍA, S., *Los bordados de...* (obr.cit.), pág. 171.

²⁰³ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. I, pág.75.

²⁰⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Catálogo” en *Arte en sedas...* (obr.cit.), pág. 102.

²⁰⁵ Referir, en este sentido, los importantes trabajos realizados en Valencia por los talleres de Burillo y, particularmente, la influencia de los mismos en los años siguientes a la Guerra Civil cuando las labores de bordado

alas casi independientes del resto del manto para ser colocadas de forma recogida sobre los brazos de la imagen. Esta postura del manto, originada en escultura por Salzillo a partir de modelos pictóricos italianos, no dejaba de ser una adaptación de una única pieza de base triangular recogida y adaptada a la imagen. Sin embargo, la nueva propuesta cartagenera supone una modificación de dichos patrones hacia otros en los que se secciona la unicidad del manto en tres piezas distintas; una mayor hacia detrás de la imagen presenta el mayor protagonismo mientras las otras dos caen en el frente sobre los brazos de la misma. De este modo, la adecuación de las superficies permitirá ganar en presencia de motivos bordados y en el mayor lucimiento de esta labor artística. De hecho, la preponderancia del bordado en las piezas cartageneras es muy relevante pues incluso el tocado incorporará tupidos dibujos ornamentados con hilo de oro. Pese a la importancia de estas labores, ya configuradas a la altura de los años veinte, su influencia quedará reducida al ámbito cartagenero no desarrollándose más allá de su periferia.

Volviendo al caso particular de Murcia en las décadas previas, la presencia de numerosas imágenes de la Dolorosa, casi todas ellas siguiendo la tipología salzillesca de vestir, permitirá un gran desarrollo ornamental. En lo que respecta al bordado, ya en la década de los ochenta los talleres catalanes de Francisco de Asís Serra entregan un costoso conjunto lujosamente bordado a la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Lorenzo²⁰⁶. Las camarerías que no pudieron acceder a tales alardes si procuraron la adquisición de conjuntos de mayor vistosidad que, en definitiva, reforzaran la sensación de lujo. Aunque pueda pensarse que al no procesionar la



Fig. 96- *Manto. Dolorosa*. Eduardo Gutiérrez Rodríguez. Sevilla, 1927.

mayor parte de estas imágenes de la Dolorosa su exorno resultaría limitado por un menor deseo de ostentación sin embargo la realidad es más compleja. En efecto, el protagonismo de estas efigies y el de sus camarerías se centra en el desarrollo de espléndidas “*novenas de Dolores*” en las cuales el exorno magnificante también juega un papel destacado como queda de relieve en otro apartado específicamente dedicado a las mismas.

en Cartagena adquieren auténtica carta de naturaleza. Véase HUERTAS AMORÓS, A.J., “Ficha de catálogo” en *Los Californios...* (obr.cit.), págs. 76 y 77.

²⁰⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 210: “...Aunque la tradición de encargarse de atavíos y vestimentas en otros centros artísticos españoles seguirá manteniéndose, tal como demuestran los encargos de los vestuarios de las imágenes de la Virgen de los Dolores de la iglesia de San Lorenzo de Murcia o el de la Soledad de la cofradía murciana del Santo Sepulcro que fueron encomendados a los renombrados talleres de don Francisco Serra, de Barcelona, en 1891”.

Buenos ejemplos de ello lo constituyen las piezas de “*tisú de plata*” que estrena en 1879 la Dolorosa de la parroquia de San Pedro al objeto de lucirlas en su sofisticada “*novena*” de la última semana de Cuaresma²⁰⁷ o las que posee la venerada en el templo de la Merced: “*túnica y manto azul celeste, adornados... con guarniciones de pasamanerías*”²⁰⁸. Este tipo de piezas venía a suplir la escasez de medios al objeto de obtener un mayor realce; esta técnica ya se refirió al tratar de una túnica del Cristo del paso de la Samaritana pero aún volverá a verse al estrenar la Dolorosa, de la misma Cofradía de la Sangre, otro conjunto en 1889. Gracias a este último trabajo se puede observar como, además de bordarse con pasamanerías doradas sobre terciopelos y rasos, también se superponían sobre los brocados²⁰⁹. Ello ocasiona piezas doblemente vistosas que buscan mostrar un efecto suntuoso durante las procesiones.

Dentro de esta dinámica renovadora de los ajuares de las imágenes de la Dolorosa en la capital murciana, así como la utilización de diversas modalidades de bordado, todas ellas encaminadas a reforzar la magnificencia del culto, cabe citar un último caso referido a la imagen salzillesca perteneciente a la Cofradía de Jesús Nazareno. Éste no pertenece a la tipología de los textiles bordados como acaecía en los ejemplos anteriores, sino que se trataba de la pervivencia de las formas del *setecientos* que perduraban en la imagen más célebre de la Dolorosa de cuantas se veneraban en Murcia. Así, con motivo de la celebración del *Jubileo* prorrogado por Pío IX²¹⁰, la camarería de los “*vizcondes de Rías*” ofrenda a la imagen un “*riquísimo traje*” ejecutado con piezas brocadas seguramente adquiridas en Valencia²¹¹. Como en otros tantos aspectos, la cofradía de “*los nazarenos*” mostraba un carácter férreo en la defensa de valores estético pretéritos; frente a la renovación que liderará el Conde de Roche en los años siguientes para renovar la estética procesional e incorporar obras de gran riqueza a la procesión de mañana de Viernes Santo, la vestimenta de la Dolorosa continuará durante varias décadas más según los parámetros ideados por Salzillo.

Sin embargo, ni siquiera este celo logrará esquivar el empuje de los nuevos tejidos bordados cuya suntuosidad acabará ligándose a la imagen de la Dolorosa a partir de 1927. La importancia de esta obra por la significación de la imagen a la que cubre y por la riqueza desplegada bien merece un estudio pormenorizado que continuará en el capítulo siguiente.

²⁰⁷ *Diario de Murcia*, jueves 3 de abril de 1879.

²⁰⁸ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana...* (obr.cit.), vol. II, págs. 91 y 92.

²⁰⁹ Como muestra la fotografía inédita localizada en el transcurso de la presente investigación y que conviene fechar en torno al estreno del conjunto de su ajuar. Véase *Diario de Murcia*, miércoles 17 de abril de 1889: “*Del vestido de la Dolorosa que sale en la procesión de esta tarde y arreglo de su paso, se ha encargado desde este año el Sr. Ruiz Funes, que ha regalado un traje nuevo a la imagen, y adquirido las flores y demás adorno que ostentará*”.

²¹⁰ *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 24 de marzo de 1876.

²¹¹ Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 16 de abril de 1876: “*... La Dolorosa llevaba un nuevo riquísimo traje, ofrenda de los vizcondes de Rías...*”.

EL GRAN EPÍLOGO DEL BORDADO PROCESIONAL MURCIANO: EL MANTO DE LA DOLOROSA DE LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO

Preámbulo

Pese a la notoria decadencia que pesa sobre los bordados locales de las cofradías de la Semana Santa murciana durante las primeras décadas del siglo XX, la pieza culminante, en lo referido al proceso de configuración de la nueva procesión contemporánea, no verá la luz hasta 1927. Esta paradoja se debe al carácter puntual de los encargos de las cofradías, no acostumbradas entonces a proyectar piezas o programar acopios de piezas suntuosas. Pero, sobre todo, es fruto postrero del sistema de camarerías burguesas que se había desarrollado en las últimas décadas del siglo anterior.

Ciertamente, sobre este tipo de mecenazgo decimonónico se había sustentado la época de esplendor de las cofradías pasionarias en esos años finales del XIX. Pese a que se intuye, debido al descenso de las incorporaciones artísticas, la decadencia de este sistema organizativo lo cierto es que las mismas continuarán manteniendo su preeminencia pese a no incrementar ya notoriamente el patrimonio de las cofradías. En efecto, el gran periodo de renovaciones, liderado por los García, los Fuster o los Marín Baldo, entre otros, ha dado ya antes sus mayores frutos. Ahora se percibe cierto conformismo y, quizá, el convencimiento de que la configuración artística y el prestigio de las procesiones estaba ya garantizado. Sin duda, la camarería de la familia de la Cierva con la Dolorosa de la Cofradía de Jesús constituye el hito final, el epílogo de este periodo tan fecundo para la Semana Santa murciana. Tras su labor en los años veinte ninguna inversión posterior alcanzará tales cotas de entusiasmo y calidad artística.

Pero el encargo del manto bordado de la Dolorosa tiene más repercusiones de las que parece a simple vista pues supone la constatación de la decadencia de unas labores locales de bordado. En efecto, la dinámica de convertir esta traza artística en oficio virtuoso del hogar, prioritariamente ligado a las mujeres, determinó la desaparición de los pocos obradores existentes. Pero, además, este y otros encargos revelan la poca capacidad que tuvieron éstos pues todas las labores relevantes se ejecutaron fuera de Murcia. Hasta ahora los talleres catalanes o valencianos han ocupado el espacio que no pudieron cubrir las bordadoras murcianas; ya en la década de los veinte, la pujanza del bordado sevillano encarnado en la figura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, llevará a los comitentes a centrar sus desvelos en conseguir una pieza ejecutada en la capital andaluza.

Esta búsqueda centrada en talleres foráneos revela el interés de los donantes por ofrecer la pieza más relevante posible lo que, a su parecer, era lo más adecuado para una de las mejores efigies salidas de la gubia del insigne Salzillo. Además, la capacidad económica de los camareros se revela como argumento fundamental para conseguir este logro artístico pues incidió en la adquisición de una pieza muy por encima cualitativamente de sus antecedentes. Al contrario de lo que sucedía con la economía relativa de los bordados “a la francesa”, este nuevo trabajo se va a ejecutar con las más costosas y vistosas de las técnicas del bordado, particularmente la de “*la hojilla*”: consistente en un tendido continuo de un fino hilo de plata de carácter plano sobre un relleno de base. La delgadez extrema de esta material permite un efecto óptico resplandeciente semejante a un trabajo de orfebrería; sin embargo, la delicadeza del material precisa de una labor paciente y contrastada en tales trabajos, aspecto que encarece notoriamente su coste.

Con estas pretensiones los comitentes se aseguraron una obra suntuosísima cuya riqueza superaba cualquier pieza de bordado existente entonces en la ciudad. Más allá de la pura ostentación visual, el nivel artístico y estético estaba por encima de los anteriores trabajos llegados desde Barcelona y no tenían nada que envidiar a los ejemplares salidos de los talleres de la propia Corte en las décadas centrales del XIX.

El diseño de Luis Piazza y sus circunstancias en la Hermandad del Valle

Pero aún un asunto restaba para alcanzar un resultado de magnitud tan considerable y se trataba de la cuestión de la traza del diseño, aspecto nada secundario. Se trata de una cuestión no muy valorada con anterioridad cuya labor acababa más o menos siendo improvisada en los propios talleres según el gusto de la época. Además, no se trataba de reproducir un trabajo ornamental recogido de algún tratado o repertorio modernista como hubiera podido ocurrir en los trabajos de Serra o Burillo.

Para esta cuestión el ministro Isidoro de la Cierva optó por hacer valer su amistad con el músico murciano Emilio Ramírez quien había desplazado su residencia a Sevilla y se encontraba bien relacionado dentro del círculo artístico de los hermanos Álvarez Quintero²¹². Se trataba, además, de un entusiasta de las procesiones murcianas que ya había colaborado anteriormente en la música de la nueva procesión del Resucitado y que aún elaboraría en las décadas siguientes los

²¹² Se cita al músico como gestor de las labores ligadas al manto hispalense en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 15 de abril de 1927: “*Nuestro paisano el inspirado músico y murciano de verdad, don Emilio Ramírez ha prestado servicios de valor inapreciables ocupándose de la marcha de la confección...*”.

himnos de algunos de los Titulares de las cofradías. Así que éste debió de valerse de su círculo de amistades en la ciudad hispalense para encontrar un dibujante de contrastada experiencia que ofreciese un trabajo fundamental: el de aportar una obra elegante y refinada de acuerdo con la relevancia de los demandantes murcianos.

La elección de Ramírez recayó en la figura del dibujante Luis Piazza de la Paz, mayordomo de la sevillana Hermandad de la Coronación de Espinas y Nuestra Señora del Valle²¹³, que con anterioridad había participado precisamente en el diseño de una pieza semejante para esta última imagen. Este hecho es ya suficiente para comenzar a remarcar la deuda del ajuar bordado destinado a Murcia con el patrimonio textil de esta institución cuya filiación estética resulta incuestionable. Conviene señalar, además, que no se trata de una institución menor en el ámbito sevillano sino que se trata de una de las instituciones más relevantes de entonces, ligada indisolublemente a varias e influyente familias de la aristocracia de aquella ciudad. Además, cuenta con una procesión en boga durante los años veinte que está renovando su ajuar en esos mismos años gracias a la munificencia de estos cofrades preeminentes y que cuenta, además, con un valiosísimo patrimonio bordado heredado del siglo XVIII. Este último aspecto es de gran relevancia pues según estos modelos tardo-barrocos la institución está procediendo a realizar una serie de piezas que enlazan con aquella estética con la intención de dotar de una clara unidad estilística al conjunto procesional²¹⁴.

El archivo documental de la Hermandad es un exponente claro de la propia relevancia de las piezas diseñadas por Piazza teniendo, por ello, un destacado valor para abordar la pieza destinada a Murcia. Cuando años atrás la institución sevillana precisa renovar su ajuar es Luis Piazza el encargado de acceder a los diseños originales así como requerir la presencia de los mejores bordadores de la ciudad; labor previa de la que se valdría para la gestión posterior de Ramírez. Sin embargo, no todo en el camino del mayordomo del Valle son facilidades pues a consecuencia de sus gestiones se desata una polémica interna en el seno de la institución; se pone en entredicho la validez del dibujante para esta labor pues los trabajos que con anterioridad había realizado no resultaban del gusto de los cofrades. Se trataba, además, de una serie de piezas

²¹³ La prensa murciana confunde su apellido, de ascendencia italiana, por el de “Piarza”: Véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 15 de abril de 1927.

²¹⁴ Para estas cuestiones asociadas al patrimonio artístico de la Hermandad de la Coronación de Espinas y Nuestra Señora del Valle de la ciudad de Sevilla va a seguirse la relación documental ofrecida por MAÑES MANAUTE, A., “El bordado, una brillante exposición ornamental y simbólica” en *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*, Sevilla, Fundación El Monte, 2003, págs. 151-199. En el particular de los sucesivos mantos procesionales de la Virgen del Valle véanse también: DE ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F., “Algunos datos sobre los mantos de la Santísima Virgen del Valle que aparecen reflejados en las actas de la Archicofradía” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº525, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2002, págs. 28 y 29; y GONZÁLEZ GARCÍA, F., “Sobre el recuerdo del antiguo manto procesional de Nuestra Señora del Valle” en *Boletín de las...*, nº 525 (obr.cit.), págs. 48-50.

bordadas muy costosas que acentuaban la inquietud de los dirigentes de la Hermandad. De hecho, cuando tuvo que llevar a cabo un enésimo diseño de manto para la Virgen del Valle se le obligó a llevar a cabo modificaciones sobre el mismo²¹⁵. Dado que este último modelo es el más semejante al manto de la Dolorosa murciana puede sugerirse, por tanto, que la labor de diseño de Piazza contó con la posibilidad de poder desarrollar sin injerencias su labor de dibujante. Además, toda la labor previa de dibujos variados con el mismo objetivo permite entender la evolución del modelo que lleva al ejemplar conservado en Murcia.

Siguiendo el orden de los acontecimientos dentro de la propia Hermandad del Valle conviene retrotraer el discurso al año 1905 cuando se estrenó un manto diseñado por el escultor José Ordóñez y bordado por Patrocinio Vázquez; conocida como “*viuda de Real*” y, por tanto, tía del posterior bordador del manto de la Dolorosa de la cofradía de Jesús. La pieza ejecutada por ésta no gustó a los cofrades quienes, por ello, mandaron hacer otro en 1921 al célebre bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda bajo diseño de Ricardo Pardal; éste tampoco fue del gusto de la Hermandad que, debido a dificultades económicas, no pudo ser sustituido por otro. No obstante, este último constituye la base de la que parte Luis Piazza para el manto de la Dolorosa utilizando la idea, por tanto, de Pardal; sin embargo, ambos trabajaron de forma mancomunada en esta labor hasta el punto que Piazza cedió unas dependencias de su fábrica para que Pardal ejecutara el dibujo a tamaño real del manto de Nuestra Señora del Valle.

Por tanto, cuando se comisiona a Piazza para que, según su criterio personal, preste diseño para el manto murciano éste se decide por exponer su visión personal de la pieza que en 1921 había estrenado la hermandad sevillana. Se reafirma, por tanto, en la estética plasmada por Ricardo Pardal en dicha obra lo que, desde luego, juega a favor de la posibilidad de que realmente se tratara de una traza colegiada entre ambos²¹⁶. Esta circunstancia es especialmente significativa por cuanto pese a que Piazza acabó ocupando el más alto cargo directivo de la institución, ya en la década de los cuarenta, y pese a que perviviese durante algún tiempo la disconformidad con la obra bordada por Rodríguez Ojeda, nunca se llevó a efecto su sustitución.

Centrando la cuestión en el propio dibujo, primero hay que reafirmar una circunstancia señalada con anterioridad: la total vinculación de la pieza con motivos preexistentes dentro del patrimonio de la Hermandad del Valle que se utilizaron como modelos de las obras nuevas. Se trata de una idea encaminada a prestar a los enseres de la institución un carácter homogéneo lo que llevó a reproducirlos en el propio manto de Rodríguez Ojeda de 1921. No en vano, estaba en juego el dotar al paso de la Titular de un conjunto unitario pues las piezas de referencia se

²¹⁵ MAÑES MANAUTE, A., “El bordado, una... (obr.cit.), pág. 186.

²¹⁶ Ibidem, págs. 190 y 191.

encontraban en las zonas más visibles del palio que, a la sazón, debían marcar el discurso estético del resto; se trata de la pieza de estas características más antigua de Sevilla, datada en el siglo XVIII, que anteriormente había pertenecido a la desaparecida Hermandad de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores²¹⁷.

La adopción de estos motivos por parte de Piazza para el manto de la Dolorosa hace que éste sea, precisamente, el motivo del que parte su traza; concretamente, sus caídas o “bambalinas” externas presentan una cenefa de estilizadas margaritas cuya reproducción conforma la cenefa perimetral de todo el manto destinado a Murcia. A buen seguro la circunstancia de utilizar motivos bordados dieciochescos para componer la nueva obra resultó del todo fortuita; sin embargo, existe dicha sintonía cronológica lo que, pese a alterarse los planteamientos salzillescos del modelo original, presta cierta coherencia a su inclusión dentro del ajuar de la imagen. Así, la cenefa se compone a base de la distribución de idénticas hojas de delgadas extremidades que se toman directamente de las de aquel pretérito palio sevillano. Sin embargo, es más novedosa la nueva interpretación que le da Piazza a la pieza al presentar una doble cenefa en todo el conjunto; esta segunda caracterizada por su grosor, cuya apariencia enriquece el protagonismo del bordado incorporando, además, otros motivos florales más diversos. No se trata de una aliteración de las anteriores margaritas originales del exorno procesional de la Virgen del Valle adaptándose, además, a la presencia de un rameado ausente en los precedentes citados con anterioridad.

Las diferencias estructurales entre el diseño de este manto, original de Piazza, y el que anteriormente había trazado el binomio Pardal-Piazza radican en la eliminación de una de las tres bandas o cenefas que enmarcaban todo el perímetro de este último. Este hecho pudo venir determinado por las menores proporciones del manto murciano pues, de haberse repetido aquella aliteración, habría resultado una obra muy rígida, pesada y habría dificultado, además, la presencia del campo central liso para la disposición del salpicado. Esta diferencia permite al manto de la Dolorosa contar con una elegancia formal análoga a la de su precedente inmediato pero, además, condensado en unas proporciones más ajustadas a la estatura de la imagen salzillesca. Esta circunstancia prueba que, pese a la elección del bordado para su vestimenta, se respetaron las dimensiones de los patrones originales del XVIII. Este hecho diferencia formalmente ambas piezas: una concebida con arreglo a la predeterminada intención de configurar una pieza regia, relacionada con la asunción de caracteres cortesanos al protocolo de

²¹⁷ MARTÍNEZ ALCALDE, J., *Imágenes pasionistas que no procesionan. Otra Semana Santa inédita y distinta*, Sevilla, Mundo Cofrade, 2009, págs. 180-196: en este trabajo se ofrece una variopinta reconstrucción de los elementos más antiguos del citado palio dieciochesco junto a la primitiva imagen a la que cubría.

las imágenes marianas²¹⁸, y otra en la que el vestuario sigue ligado al naturalismo escultórico de la imagen heredada. Este matiz es el que diferencia la concepción hispalense de sus “dolorosas” y la autóctona de Murcia en la que las dimensiones se ajustan al concepto narrativo de la Pasión; en definitiva, un estadio pedagógico frente a la dimensión simbólica del paso de palio hispalense.

Pero las diferencias formales aún presentan más rasgos definitorios. Así, frente a la modulación estricta y ceñida del ejemplar sevillano, que resulta una composición concéntrica y radial, el destinado a la Dolorosa de “*los nazarenos*” dotó a la cola del manto un protagonismo mayor. En efecto, las cenefas perimetrales, en lugar de prolongarse longitudinalmente, se detienen en el extremo inferior del manto constituyendo el arranque vertical de una calle ornamental. Este efecto, ya presente en el manto de Serra para la Soledad de la Concordia, se reconduce con mesura al objeto de no abarcar la totalidad del área central de la pieza; no restando más espacio a la superficie lisa sobre la que se dispone el salpicado floral. La suerte de cuña resultante utiliza los mismos motivos que la cenefa interior que, al llegar a esta zona, se entrecruza y elevan a modo de “*bouquet*” floral. Este aspecto debió de constituir uno de los motivos que Piazza no pudo incluir dentro del manto de 1921 para el Valle por cuanto cuando años más tarde ocupe la dirección de la hermandad sevillana, en 1943, pedirá un nuevo diseño de manto a Paz Gestoso en el que, precisamente, se repite la fórmula del manto de la Dolorosa murciana²¹⁹.

En lo que respecta al espacio concéntrico del manto, que surge entre las dos riquísimas cenefas perimetrales y el remate ornamental de su cola, se delimita a través de la inclusión de sendas líneas que alternan cromáticamente en su bordado el hilo de oro entrefino y la plata. Constituye, por tanto, la zona de transición desde el perímetro hasta este centro liso de la pieza. La austeridad de su trazo lineal paralelo se rompe, como acaecía con la cenefa interior, al llegar nuevamente a la cola; aquí se elevaban contorneando al dibujo vegetal inferior, curvándose y formando bellos lóbulos entrecruzados de lejanas connotaciones mudéjares. Su traza es enteramente genuina del manto murciano no encontrando precedentes en las restantes piezas bordadas del Valle.

²¹⁸ Esta simbolización de lo regio asociada a la iconografía mariana, en este caso la de carácter pasionista, encuentra un desarrollo inusitado en la Sevilla de los Montpensier bajo cuyo ideario se articularon toda una serie de ritos protocolarios contemporáneos que ligaban a lo mariano tales usos de corte. Esta función se asocia también al exorno de las imágenes y, particularmente, al enriquecimiento de los bordados de las mismas. De todos modos este vínculo excede el ámbito decimonónico encontrando sus raíces, incluso, en centurias anteriores. Véase al respecto SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 41-55. En Murcia, se encuentran en los siglos XVII y XVIII importantes vínculos entre las imágenes talladas de la Virgen con los ajuares y modas cortesanías como se evidencia en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Apariencia y atuendo en la imagen de vestir: el caso de Murcia” en *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Editum, 2009 (Edición digital, Mesa II, pág. 11 del índice general).

²¹⁹ MAÑES MANAUTE, A., “El bordado, una... (obr.cit.), pág. 192.

Esta superficie central aparece condicionada por sus pequeñas dimensiones en comparación a sus precedentes. Quizá por ello se suprime la presencia de la heráldica que presidía el espacio principal del manto de 1921 y que bien podría haber constituido en este caso el escudo familiar de los de La Cierva. El espacio resultante, por el contrario, presenta un dominio cromático del terciopelo azul de base sobre el que se disponen los motivos florales del salpicado; en este caso, una evolución formal de las “margaritas” del palio dieciochesco citado. Nuevamente, esta dispersión de las piezas florales en el campo central recuerda el trabajo bordado precedente pero con un carácter distinto; menos abigarrado, sin caer en la ostentación de cubrir toda la superficie como en el referente sevillano. Además, frente a la geométrica verticalidad de éste se prefirió una disposición oblicua de los motivos para dotarlo de un movimiento adecuado a la imagen así como a las reducidas dimensiones del manto. En efecto, la habilidad de Piazza se revela precisamente en estos gestos que permiten dotar de movilidad al dibujo y de diferentes zonas según la disposición del bordado sin comprometer una visión forzada del conjunto; que hubiera resultado de la aliteración de recursos tan diversos dentro de un espacio tan limitado.

La inclinación de las flores, por el contrario, propicia la inclusión de diagonales de suma vistosidad que alejan este salpicado no sólo de los modelos previos del Valle sino, además, de los preexistentes de los siglos anteriores. Además, al aligerarse el número de componentes de este salpicado se evita la sensación de maraña entretejida redundando, seguramente de forma inconsciente, en el elegante juego formal de las piezas bordadas existentes entonces dentro del patrimonio de la Cofradía de Jesús. En efecto, la dispersión de los motivos vegetales bordados sobre la base desnuda de los terciopelos recordaba los efectos existentes en las túnicas ya tratadas del Cristo de la Oración del Huerto e, incluso, de Nuestro Padre Jesús. Se trata de un juego cromático entre superficies resplandecientes por el bordado y la austeridad del tejido liso; efecto que suma elegancia que, como se trató, revela la herencia formal de los bordados cortesanos de mediados del XIX. En el caso presente, salvo que el músico Emilio Ramírez incidiera personalmente en este aspecto, no parece que Piazza tuviera presentes estos trabajos por lo que la homogeneidad, en este caso, no parece sino resultado de la casualidad.

Pese a ello la pieza parece evocar estos trabajos precedentes incardinando su presencia dentro de la Semana Santa murciana. Precisamente es el salpicado el elemento del diseño que mejor permite encuadrar este trabajo con todos los anteriores e, incluso, relacionarlo con los ejemplares estrellados tan característicos a mediados del siglo anterior. Este hecho permite insertar el dibujo de Luis Piazza de forma coherente con respecto a la tradición del bordado procesional en la capital del Segura; a diferencia de los diseños desarrollados al modo genuino hispalense no llega

a mostrarse el abigarrado hiperdecorativismo característico aquí desde comienzos del periodo romántico²²⁰.

El bordador Eduardo Rodríguez Gutiérrez

Poco interés ha suscitado hasta hace unos pocos años la autoría del manto de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús. Sin embargo, el paso de los antiguos bordados a un nuevo tejido durante el año 2001 despertó la curiosidad sobre el ejecutor de esta magnífica pieza. En aquellas fechas el bordador malagueño Juan Rosén, artífice de la citada restauración, propuso la figura de Juan Manuel Rodríguez Ojeda como artífice de la misma; seguramente inspirado en las analogías con respecto al manto de la Hermandad del Valle de 1921 y al virtuosismo de la técnica del bordado desplegada en toda su superficie. Ya se ha citado, precisamente en el apartado precedente, las particularidades de dicha obra que, efectivamente, fue ejecutada por el famoso bordador sevillano²²¹. Pese a que las concomitancias estilísticas entre ambos trabajos son incuestionables, el particular de la autoría precisa una revisión rigurosa.

Y, en efecto, diversas fuentes documentales permiten descartar la autoría de Rodríguez Ojeda con respecto al manto de la Dolorosa. Ya la prensa murciana coetánea refiere la figura de “*Eduardo Rodríguez, sobrino de Real*” como autor del magnífico manto reflejándose, además, la ejecución del diseño por parte de Luis Piazza de Paz²²² sobre cuya labor ya se ha tratado ampliamente. La circunstancia de la repetición del apellido Rodríguez llevó a la dirección del Museo Salzillo a considerar como buena la atribución expresada por Juan Rosén sin tratar de refutarla con mayor rigor de modo que aún insiste la rotulación museística en dicho error.

²²⁰ Y que encuentra su última representación a través de los bordados llevados a cabo por las hermanas Ana y Josefa Antúnez “*en colaboración con dos diseñadores de estilos opuestos, Manuel Beltrán y Guillermo Muñiz, fueron, en principio, la alternativa a Antonio del Canto y Teresa del Castillo; la segunda, la constituyó Rodríguez Ojeda...*”. Véase LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.), págs. 112-118. Sobre las labores del bordado romántico sevillano no existe un trabajo específico por lo que resultan de interés los trabajos aislados dedicados a las citadas hermanas: DE LA ROSA MATEOS, A., “Dos bordados de las hermanas Antúnez en la localidad gaditana de Villamartín” en *Boletín de las Cofradías*, nº626, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2011, págs. 309-311; JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., “Josefa Antúnez, autora del manto de la Virgen de la Soledad” en *Boletín...* (obr.cit.), nº584, 2007, págs. 786 y 787; y LÓPEZ BERNAL, J.M., “Noticias inéditas sobre bordados de la Hermandad de la Columna y Azotes (1867-1894)” en *Boletín...* (obr.cit.), nº504, 2001, págs. 37-40. Tampoco ha sido objeto de estudio pormenorizado el tema del bordado romántico sevillano a excepción de la reseñada figura de Rodríguez Ojeda; deben reseñarse, además, las figuras de Patrocinio López: JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., “La bordadora Patrocinio López García” en *Boletín...* (obr.cit.), nº528, 2003, págs. 73-76; y MARTÍNEZ AMORES, J.C., “Noticias histórico-artísticas sobre el estandarte de la Sacramental del Sagrario. Una aportación al catálogo de la bordadora Patrocinio López” en *Boletín...* (obr.cit.), nº556, 2005, págs. 401-406.

²²¹ ROSÉN, J., “Breve biografía de Juan Manuel Rodríguez Ojeda” en *Nazarenos*, nº 4, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2001, págs. 84 y 85.

²²² *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 15 de abril de 1927.

Naturalmente, hay más referencias que permiten profundizar en dicha cuestión y rescatar del olvido la figura del también bordador Eduardo Rodríguez.

Primeramente, la fuente documental murciana remite a la prensa hispalense contemporánea de la que extrae la noticia que se publica en Murcia en 1927. La solvencia de dicha información radica, por tanto, en la solvencia de dicha fuente que, como se va a demostrar, es del todo fiable. Además, la propia referencia insiste en la figura de Eduardo Rodríguez al que se conoce, precisamente, por ser “*sobrino de Real*” aspecto que, como se verá, es de sumo interés para el análisis de la obra y, concretamente, insistirá en la estrecha relación este trabajo realizado para Murcia con los de la Hermandad del Valle de Sevilla. En efecto, la familia “*Real*” figura repetidamente en el archivo documental de esta institución vinculándose, precisamente, su viuda con la realización del primer manto realizado a comienzos del siglo XX. Es decir, se remite a una trayectoria familiar bien precisa dentro de la profesión del bordado artístico en metales preciosos dentro de la cual Eduardo Rodríguez constituye, al menos, la segunda generación.

Así las cosas, debió de ser el propio Piazza quien remitió a Ramírez hasta este bordador lo que incide, quizá, en el elevado coste económico de las obras de Rodríguez Ojeda o, incluso, en la mala relación del dibujante con este último tras las discrepancias sobre el manto del Valle de 1921. A la luz de estos documentos, Luis Piazza se vislumbra como director expreso de la obra del manto en la que, tras la traza de su diseño, continua eligiendo al bordador al que, a buen seguro, dirigió artísticamente según el modo acostumbrado para estas labores. Por ello, este mayordomo de la institución cofrade sevillana debe figurar como artífice intelectual de la pieza destinada a la Dolorosa siendo Eduardo Rodríguez, simplemente, el intérprete que pasó las trazas a la realidad del bordado. Se respeta, por tanto, la fórmula artística antigua según la cual el Arte es hijo del diseño correspondiendo la ejecución a operarios de taller o, como en este caso, al artesano que más se ajustó a las condiciones de la obra.

Además, la resonancia de la pieza dentro del medio sevillano queda patente por medio de la propia reseña de prensa a través de la cual llegó la noticia a Murcia. Posteriormente aún ha sido recordada su hechura a través de diferentes artículos correspondientes al *Boletín de las cofradías de Sevilla* o en una postrera publicación de Juan Carrero Rodríguez. En estos casos se recuerda a Eduardo Rodríguez Gutiérrez como artífice material de la obra al considerar que dicho autor contaba con “*una notable obra fuera de la ciudad, un manto para la Dolorosa de Salzillo, de Murcia, de 1927, recordando su ornamentación los bordados del de la Virgen del Valle*”²²³. De

²²³ CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Diccionario cofradiero*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1996, pág. 287.

manera que conviene zanjar definitivamente esta cuestión desmintiendo la autoría de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para el manto sufragado por la familia de La Cierva.

Esta última circunstancia no deja de ser significativa por cuanto este último era el bordador activo más demandado entonces en Sevilla donde, precisamente, se encontraba ejecutando piezas para las cofradías penitenciales más relevantes. La pujanza de este obrador se integra dentro de un periodo de gran bonanza económica en aquella ciudad debido a la inminente celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. Estas son, precisamente, las fechas claves para el taller por cuanto va a ejecutar algunas de sus piezas más relevantes como el *simpecado* de la propia Hermandad del Valle (1923)²²⁴ en la que se repiten motivos afines al diseño frecuente de esta institución; idénticamente relacionados, por el mismo motivo, con el manto de la Dolorosa.

En el mismo 1927 Rodríguez Ojeda se encuentra terminando una de sus obras maestras, el manto procesional de Nuestra Señora de la Amargura de la capital hispalense; las proporciones de esta soberbia pieza bordada se aventuran considerables incluso para un taller amplio como el de Juan Manuel. Quizá fuera éste otro motivo que le impidiera hacerse cargo de la pieza para Murcia dado que el diseño de este último trabajo presenta uno de los diseños más desbordantes, minuciosos y, en suma, complejos de cuantos salieron de su obrador²²⁵.

Por tanto, Piazza debió escoger un taller menos demandado que garantizara un resultado de calidad y, presumiblemente, también un coste menor. La elección de Eduardo Rodríguez no debió ser compleja pues sólo un año antes ya había entregado otro manto para la cofradía sevillana de La Candelaria²²⁶. Ello demuestra que éste era un artífice capaz de plasmar el ideario estético del mayordomo del Valle dándose la circunstancia, como ya se ha referido con antelación, que su familia ya había ejecutado con anterioridad importantes trabajos de bordado para el Valle. Conviene recordar a este respecto que su tía Patrocinio Vázquez, a quien se denominó “*viuda de Real*” en este mismo texto, ya había bordado para la institución un costoso manto (1904-1905) que, pese a su calidad, no resultó del agrado de los cofrades. De hecho, los motivos que dieron forma a éste fueron los mismos que los que posteriormente seguirían conformando el ajuar de la Hermandad sevillana y el propio manto de la Dolorosa. Ello garantiza el trabajo directo entre Piazza y Rodríguez en este último trabajo donde, además, se pudo acudir a la hora de elegir las técnicas para el dibujo al propio trabajo que Rodríguez Ojeda había entregado al Valle tan sólo unos años antes. En efecto, el trabajo material a la hora de disponer

²²⁴ FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A., “Catálogo... (obr.cit.), págs. 144 y 145.

²²⁵ Ibidem, pág. 152; el coste de esta suntuosa pieza para la imagen de Nuestra Señora de la Amargura ascendió a la importante suma de 41.000 pesetas cantidad presumiblemente superior a la del manto de la Dolorosa.

²²⁶ CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Diccionario...* (obr.cit.), pág. 287.

los hilos metálicos sobre la superficie revela un carácter análogo donde prima el empleo de la suntuosa labor de la “*hojilla*”.

Desgraciadamente poco más se puede añadir al respecto de la figura y la trayectoria artística de Eduardo Rodríguez Gutiérrez del que apenas restan obras. Precisamente, el fallecimiento del bordador en 1942 impidió su participación en las reconstrucciones posteriores. Se puede considerar, además, que su aparición como maestro independiente en el arte del bordado, ya en la segunda mitad de la década de los veinte, limitó su trayectoria al estar monopolizado entonces los trabajos entre el competentísimo taller de Rodríguez Ojeda y el no menos capacitado de los Hijos de Miguel Olmo. Por ello sólo cabe anotar entre sus grandes realizaciones los citados mantos consecutivos de 1926, el de La Candelaria²²⁷, y el de 1927, el de la Dolorosa de la cofradía de Jesús. No obstante, la calidad de este último es suficiente para entender la alta estima de la que gozó su autor.

El diseño ideado por Piazza exigía un tratamiento formal análogo al de las piezas precedentes de la Hermandad del Valle. De hecho, como sucede tanto en su *simpecado* o en el manto ejecutado por Rodríguez Ojeda a comienzos de los veinte, predomina el bordado de la mayor parte de los elementos, hojas, tallos, líneas,..., con la repetida utilización de la “*hojilla*”. Ésta permite obtener cualidades visuales propias de la orfebrería al tejerse las piezas con una delgada lámina plana de hilo de plata en su color y, en menor medida, con un baño de oro. La colocación de este tipo de hilo disponiendo una trama homogénea en forma de lámina continua es una de las facetas más complejas del arte del bordado al tratarse de un material de suma fragilidad; al ser manipulado puede llegar a doblarse distorsionando el brillo uniforme que se pretende con su uso. Sin embargo, el trabajo realizado sobre el manto de la Dolorosa presenta un tratamiento preciso, ajustado, mostrando la pericia de los oficiales del taller que se muestran a la altura de los mejores obradores hispalenses.

Todo ello manifiesta el buen trabajo obrado por la comisión dirigida en Sevilla bajo la supervisión directa del músico Emilio Ramírez pues tanto el diseño como la ejecución técnica se compenentran para obtener un resultado magnífico, indudablemente muy por encima de lo que hubieran podido alcanzar los modestos talleres murcianos.

La visión de los contemporáneos

²²⁷ Reservado dentro del patrimonio de la Hermandad al ser sustituido en 1992 por una réplica. Véase sobre este particular CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Diccionario...* (obr.cit.), pág. 287.

El año 1927 aparece marcado en Murcia por dos hechos absolutamente extraordinarios en lo que a piezas suntuarias se refiere, hasta el punto de que protagonizaron buen parte de los comentarios de prensa de esos días. Por un lado, la Coronación Canónica de la Patrona de la ciudad, Nuestra Señora de la Fuensanta, que precisó la adquisición de unas magníficas piezas de orfebrería debidas al madrileño taller de joyas de Antonio Herranz de cuyo conjunto destacó, como no podía ser de otro modo, la corona para la imagen de la Virgen²²⁸. Por otro lado, y con carácter previo, aconteció la llegada desde Sevilla del nuevo manto bordado para la Dolorosa. Ambas piezas comparten, además, idéntico mecenazgo pues fueron sufragadas ambas por la familia de La Cierva que, a tal efecto, ostentaba la camarería de ambas efigies tan representativas. Se trata, en definitiva, de la particular forma con la que el exministro agradece sus éxitos públicos a su ciudad de origen representada por dos referentes devocionales de la misma. Este tipo de actitudes, con una evidente significación de promoción social, no merece más comentarios pues ya ha sido tratada al tratar de la munificencia en relación con el bordado para las imágenes religiosas.

Pese a que pueda interpretarse el caso de la Fuensanta como el más significativo, dado el fervor popular que despierta la Patrona, sin embargo la Coronación representa un acto colectivo asociado en lo sentimental a toda la ciudad. Por tanto, donde se va a concretar el interés representativo de la familia de La Cierva será en el caso del manto de la Dolorosa. La prensa abunda en esta cuestión y deja muy poco margen de dudas al respecto de dicho protagonismo: *“Ayer llegó a Murcia el riquísimo y artístico manto que lucirá en estas procesiones la Dolorosa de Salzillo”*. Ya en este primer caso se observa el papel del mecenazgo que se recoge dentro de las frecuentes normas de cortesía que lleva a cabo el periodismo local en aquellos años: *“Ha sido costeado por su camarera la Excm. Sra. doña Teresa Malo de Molina, esposa del exministro don Isidoro de la Cierva”*²²⁹.

Es significativa la vinculación del encargo, precisamente, a la esposa del político por cuanto protagoniza no sólo estas encomiásticas palabras sino también otras que se le dedican en adelante. Así, para el Obispo de Salamanca presente en aquella Semana Santa, el murciano Francisco Frutos Valiente, se trata de *“una mujer de alma nobilísima, esposa de un caballero en quien culminan las virtudes de la tierra amada..., matrimonio ejemplar que parecen el símbolo de la fusión amorosa de Cartagena y Murcia”*²³⁰. Sin duda, pocas donaciones destinadas a las procesiones de Semana Santa alcanzaron tal cota de entusiasmo en torno a los donantes;

²²⁸ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 10 de abril de 1927.

²²⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 12 de abril de 1927.

²³⁰ *La Verdad*, Murcia, jueves 28 de abril de 1927.

repertorio de halagos que, por otro lado, se propaga de manera ferviente por parte de la prensa conservadora. Más allá del protagonismo de la ejemplar esposa, “espejo de virtudes” al modo de aquellas bordadoras de fin de siglo, cabe cuestionarse hasta qué punto el encargo fue especial fruto de su interés; en efecto, cabe vincular esta predilección por el exorno bordado de las imágenes con el que se despliega coetáneamente en Cartagena de donde, precisamente, proviene Teresa Malo de Molina. Teniendo en cuenta la profusión ornamental de aquellos trabajos no hubiera sido extraño que, al hacerse cargo de la camarería de la Dolorosa, pensara en dotarla de un ajuar semejante al de la Virgen del Primer Dolor de aquella localidad; en cualquier caso, la magnificencia desplegada en el manto no deja duda al respecto del apego al lujo que incorporan estos bordados.

A través de esta inclinación de la clase dominante, se superan los patrones salzillescos al evitarse la presencia de los habituales tejidos brocados en el manto. Curiosamente, si se respetó esta herencia en el caso del vestido o saya de la imagen que paralelamente fueron encargados a los telares valencianos de Garín. Como en el caso del manto se trata de una pieza de suntuoso barroquismo ejecutada a partir de un modelo exclusivo diseñado a tal objeto y conservado aún en la colección de este obrador²³¹.

El resultado, evidentemente, alteró la primitiva fisonomía de la imagen de forma íntegra convirtiéndola en modelo resplandeciente de los efectos más suntuosos del arte textil de la época. Esta remodelación se culminaría con el vistoso “*velo y demás encajes*” que ejecutó en Murcia la bordadora Laura Angelinch²³².

Todo ello dotó a la imagen de una auténtica estética renovada muy en consonancia con el gusto burgués que se venía imponiendo desde décadas atrás: las implicaciones simbólicas no pasaron desapercibidas dotando a la efigie de un carácter distante y recatado propio del ideario romántico. En este contexto no es de extrañar las alusiones acerca “*de una gran dama*” con la que la prensa se refería a la efigie de la Dolorosa durante la mañana de Viernes Santo. No en vano, en la década final del XIX Díaz Cassou había utilizado un comentario semejante, atribuido a un viajero francés, para sugerir que la talla fuera vestida de hebrea según fórmulas historicistas²³³.

²³¹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, miércoles 13 de abril de 1927. Al respecto de la valiosa colección textil de la Cofradía de Jesús véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., “El patrimonio textil de la Cofradía de Jesús: sederías del siglo XVIII” en *Nazarenos*, nº12, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2008, págs. 47-50.

²³² *Diario “El Tiempo”*, Murcia, miércoles 13 de abril de 1927.

²³³ Aspecto coincidente también en lo temporal con una interpretación del vestuario mariano hecha por Rodríguez Ojeda en Sevilla para exornar en Cuaresma la efigie de la Virgen de la Hiniesta. Sobre este particular, ya reseñado anteriormente en este mismo capítulo, incide MAÑES MANAUTE, A., “Juan Manuel, el genio de... (obr.cit.), pág. 65.

Al margen de ello, la imagen se mostró al menos de forma muy renovada pues la suma de abalorios de cuantioso valor artístico y apariencia resplandeciente prefiguraba en Murcia la dimensión sobrevalorada de la mujer que a través de la riqueza de su atavío muestra una condición moral intachable, resonando en ella los ecos rezados de las letanías. Así, a través de la virtuosísima técnica de *hojilla* de plata desplegada en el manto se convertía la imagen en si misma en objeto suntuoso de dicho metal rememorando sus reflejos resplandecientes; así “*Madre Admirable*”, “*Espejo de Justicia*”... cuando no las más apropiadas y suntuarias consideraciones de “*Torre de marfil*” y “*Casa de oro*”²³⁴. En suma, visión idealizada femenina como dama recatada, pulcra y virtuosa, en suma, un modelo inaccesible²³⁵.

Quizá la alteración más significativa a este respecto corresponde a la del valor de la imagen dentro del cortejo pues se rompe con la versión teatralizada en la que la Dolorosa figuraba como personaje del drama del Camino del Calvario. Ahora, sin embargo, se trata más que con anterioridad de la visión resplandeciente, convertida en muestra de lo inefable a través de lo suntuoso redundando todo ello en su concepción regia. No se trata de un caso único entre las imágenes de la ciudad pero si se convierte en el más significativo al consumir un proyecto de gran ambición artística que excede cuanto con anterioridad había salido de los obradores de la ciudad. Así, la presencia de la plata resplandeciente en la mañana de Viernes Santo vino a suplir los destellos de las múltiples velas encendidas que se materializaban, por ejemplo, en el *trono* de la Dolorosa de la Cofradía de la Sangre. Por ello recoge una idéntica concepción escénica, una retórica de índole operística que remeda a lo sacro la mundana visión de la “*diva*” insistiendo en unas fórmulas sociales ya arraigadas en la sociedad europea contemporánea

De ahí que el encomio del citado prelado Frutos Valiente no pudiera evitar añadir: “*De hoy más, ni se verá en la tierra otro ángel tan divinamente desnudo ni otra Virgen tan divinamente vestida como este Ángel y esta Dolorosa de la Iglesia de Jesús que es la joyería que abriera en Murcia el genio del arte, la riqueza de la fe, la grandiosidad de Dios y la esperanza de ver la*

²³⁴ Sobre el simbolismo de los bordados de las imágenes de la Virgen en las procesiones hispanas véanse SANZ SERRANO, M.J., “Las artes ornamentales en... (obr.cit.), págs. 153-183; y MAÑES MANAUTE, A., “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla penitente*, Sevilla, Geve, 1995, págs. 245-332.

²³⁵ El romanticismo contribuye a generar este tipo de mujeres ideales características del periodo y musas para los movimientos artísticos; tal vez la más representativa de dichas caracterizaciones poéticas sea la de la *Beata Beatrix* construida por los *prerrafaelitas* a partir del conocido personaje de la *Divina Comedia* de Dante. Además, el eco prerrenacentista de su estilo prefigura un *misticismo estético* caracterizado por las evocaciones de las *donne angelicate* medievales, pese a la evidente ambigüedad de sus representaciones que, como insinúa ECO, U., *Historia de...* (obr.cit.), págs. 329 y 351, hacen pensar en unas connotaciones sensoriales bien diferentes. No es el caso de las imágenes de la Dolorosa que, al menos en los años finales del XIX, exhiben una marcada austeridad de formas en su atuendo llegando a sugerir evocaciones monásticas, puritanas, que reverdecen en calles y templos la severidad de la vida consagrada. De esta mentalidad surgen, incluso, tipos de atuendo que acaban caracterizando a las imágenes barrocas; tal es el caso de la sevillana Virgen de las Aguas, Cristóbal Ramos, exornada desde entonces con un característico tocado monjil: LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.), pág. 178.

*cara de la Virgen como estará... allá*²³⁶. En suma, la sublimación de lo artístico y la estética heredada del romanticismo al servicio de la imaginería barroca.

LOS ESTANDARTES BORDADOS EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA

La serie de elementos relacionados con gallardetes, banderolas, pendones, estandartes o lábaros constituyen una de las muestras más genuinas de la práctica procesional. No en vano, si se toma como referencia el boato alto-imperial romano como fuente de referencia de tantos elementos formales de la liturgia, habrá que reconocer el paralelismo entre aquellas y las que han perdurado dentro de las procesiones penitenciales. Dentro de estos elementos lo textil opera un desarrollo principal que se superpone a otros elementos definidos con técnicas como la talla o la orfebrería, ciertamente, menos presentes en la representación pasionaria murciana.

Tampoco conviene olvidar la representatividad de la insignia de las cohortes y centurias romanas, que en tanto guión representativo del Senado y la Curia de Roma, marchaba con la milicia a los diferentes confines del Imperio. Nuevamente, su carácter itinerante lo convierten en primer blasón del poder imperial, en símbolo suyo en cualquier espacio del mismo. De ahí que el uso de estandartes como elemento de prolongación simbólica de un poder vaya a quedar ligado dentro del culto católico pero bajo un sentido puramente espiritual: como signo de una devoción mariana que se propaga más allá de su santuario. Por tanto, el cristianismo obra un cambio semántico dentro de aquellos elementos profanos pudiendo vincularse tales efectos, debidamente adaptados, a unos fines taumátúrgicos. Así, el estandarte puede convertirse en imagen sagrada representativa de otra anterior pero dotada de cierta independencia que llega hasta el extremo de tener facultades espirituales

La prefiguración simbólica de estos valores religiosos queda plasmada de forma elocuente en la Batalla de Puente Milvio cuando la cruz sustituye al emblema del poder terreno ostentado hasta entonces. Desde este momento un emblema funcional y representativo queda ligado a lo religioso que, con el tiempo, llegará a convertirlo en altar portátil de una efigie concreta o, incluso, de un dogma. La Edad Media propiciará esta conversión sacra que convive con el valor representativo en la propagación de un culto a lo santo; así, en no pocos casos los estandartes vinieron a actuar como reliquias y relicarios de unos cultos determinados. Prueba palpable de ello son los ejemplares incluidos en la representación gráfica de añejas romerías centroeuropeas como la de Romchamps donde los estandartes sirven para llevar la devoción a la Virgen más allá

²³⁶ *La Verdad*, Murcia, jueves 28 de abril de 1927.

de los recintos físicos donde se veneran a sus imágenes. Así, el elemento textil, material, queda unguido y consagrado al uso religioso en toda la cristiandad²³⁷.

En otros casos la representatividad de la imagen queda ligada a un espacio preciso convirtiéndose sus estandartes, además, en señas de identidad del espacio físico que la incluye. Esto lleva a la identificación de sus moradores, así como los individuos de un determinado oficio gremial, dentro de la esfera de representatividad de dicha enseña o bandera propia.

Antes de abordar el particular caso murciano, que desgraciadamente ofrece un carácter limitado, conviene advertir sobre la problemática semántica que afecta a tales enseres que a menudo se confunden. Así, bajo la denominación de “*estandarte*” pueden apreciarse objetos diversos y hasta de tipología diferente. Este tipo de alteraciones dentro de un mismo nombre se advierte incluso a través de las diferentes épocas pues, en efecto, lo que se llama estandarte en el ámbito murciano desde el siglo XVI, al menos, hasta el XIX se suele corresponder ahora con lo que se designa como “*pendón*”. Sin embargo, ambos comparten una misma identidad representativa y pueden llegar a ser emblemas de las distintas cofradías. Este último, además, suele representar una misma realidad bajo ambas denominaciones y responden a una bandera recogida sobre el asta y anudada a ella por medio de ricos cordones²³⁸.

El papel del bordado en este tipo de insignias es preferente desde el periodo renacentista como refieren distintos documentos al respecto de los medallones con imaginería que se incluyeron en sus superficies; en ellas se reproduce la figura del titular de una determinada corporación siendo, a la par, reflejo de la imagen y emblema de su institución. Así sucede en 1616 con el caso de la Cofradía de Santa Ana, Jesús Nazareno y Santa Elena de Moratalla donde presenta, además, un carácter doble al incluir de forma diferenciada las efigies de sus titulares en el anverso y su reverso²³⁹.

En 1622 la Cofradía de la Sangre de la misma población murciana encarga otro “*pendón*” de este tipo sobre el que se ha de bordar “*un Xristo crucificado*”²⁴⁰. En este mismo año otra cofradía, la de Jesús Nazareno de Murcia, encarga otro de la misma variante con una representación de su imagen mariana, Nuestra Señora de la Soledad²⁴¹. Debe suponerse, por tanto, que se trata ya de una tipología definida y frecuente dentro de todo el Reino y en la que predomina, sobre tejidos de damasco liso, un medallón central donde se centra la decoración para orlar la representación en efigie de los titulares de las distintas cofradías.

²³⁷ FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 129-141.

²³⁸ Sobre los antiguos ejemplares de banderas de cofradías dentro del antiguo Reino de Murcia véanse PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 176-180.

²³⁹ GARCÍA GARCÍA, M., *Ermitas y cofradías...* (obr.cit.), pág. 66.

²⁴⁰ *Ibidem*, pág. 28.

²⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 180.

En estas fechas destacaron en el ámbito murciano los bordadores especializados en este tipo de labores, las imaginerías, que servían como centro de los diversos pendones; entre ellos conviene citar a Díaz, Suárez, Tapia o Dávila²⁴². Esta presencia iconográfica en estos enseres textiles se prodigarán en los años siguientes y, ya en el siglo XX, pasará a los nuevos “estandartes” en los que llegará a simplificarse la representación centrándose en el rostro de las mismas.

La concepción del estandarte en el espacio regional

Es el siglo XVIII el que enriquece la variante de estas insignias complicando la diferenciación en el uso de la nomenclatura; los antiguos “estandartes-pendones” pasan a ser denominados simplemente como “pendones”, mientras que se advierten otro tipo de enseres llamados específicamente “estandartes”. Morfológicamente estos últimos presentarán una superficie extendida desde una cruceta superior que se une tangencialmente al asta vertical que la sustenta. Debido a esta forma no existe necesidad de anudar el tejido a través de cordones lo que, al igual que el factor anterior, permitirá una mayor presencia de bordados.

También dentro de este tipo de piezas habrá sutiles diferencias tanto de forma como de tamaño. Las primeras referencias específicas a este tipo de insignias textiles se recogen ya en el siglo XVII a partir de las comitivas denominadas como “*pasos de gallardetes*” que se hacen frecuentes en las procesiones penitenciales murcianas del XVIII²⁴³. Así consta, al menos, en

²⁴² Ibidem, pág. 180.

²⁴³ El origen de este *paso de gallardetes* se constata para la Cofradía de Jesús nazareno en pleno siglo XVII: BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según...* (obr.cit.), pág. 11: “...Los más llamativos fueron conocidos como <<paso>> de los Ángeles, los de los mímicos, ya reseñados, y los <<pasos>> de los incensarios, gallardetes y armados, éstos últimos, soldados al mando de un capitán y un alférez...”. Estos usos teatrales no son genuinos en absoluto; las procesiones andaluzas, particularmente las malagueñas, presentan gran número de estas insignias y banderolas. Además, se reseña en 1599 otra “*Compañía de Banderas*” dentro de la celebración del Desenclavamiento en Sevilla con “*estandartes arrastrando*” lo que evidencia la existencia de unas pautas generalizadas dentro de las primitivas representaciones públicas de la Semana Santa hispánica: MESTRE NAVAS, P.A., “La <<Guardia Armada>> del Santo Entierro” en *Boletín...* (obr.cit.), nº 590, págs. 410 y 411. Más información sobre el llamado “*Paso de los Cuatro Gallardetes*” se recoge en ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.), *La Cofradía de Jesús Nazareno contra Amador Pérez*, Not. Luis de los Ríos, Protocolo 1919, folio 212: compromiso del 19 de abril de 1665, para sacar los “*gallardetes arrastrando*” en la procesión del Viernes Santo. Ya en el siglo XVIII se advierte otro “*paso de gallardetes*” en el contexto de la procesión de la Preciosísima Sangre de Murcia por lo que tales prácticas debían continuar vigentes dando lugar, por ejemplo, a la presencia de aquellas banderolas que, como en el anterior caso hispalense, también eran arrastradas en señal de luto: A.G.R.M., *Obligación de Francisco y Alejandro Villa, vecinos de Murcia, a favor de la Cofradía de la Preciosísima Sangre ante Mateo Fernández de Córdoba*, 6 de marzo de 1731; Protocolo 2806, folio 28: los referidos señores se obligan a “*sacar a su costa, mientras vivan, el paso de gallardetes que se compone de 25 nazarenos con sus túnicas y capuchas encarnadas de esta forma: 10 con hachas encendidas, otros 10 con gallardetes arrastrando con cajas destempladas de guerra, otros 2 para que lleven y toquen la bocina y clarín, y otro para que rija y gobierne dicho paso..., saliendo con los pies descalzos y cuerda al cuello, cubiertos los rostros*”. El grupo aún pervive hasta la centuria siguiente como revela el: *Acuerdo notarial suscrito ante el Procurador Josef Pacheco entre el Gremio de Panaderos desta Ciudad y la Ilte. Cofradía de la Preciosísima Sangre*, 29 de marzo de 1800; Protocolo 4718, folios 158 y stes: por medio del mismo se compromete el citado

documentos referidos a las dos principales entidades penitenciales, la de Jesús Nazareno y la de la Preciosísima Sangre. En ambos casos esta serie de guiones se yuxtaponen a los grupos de bocinas y tambores presentes en las procesiones ligados a la custodia, o escolta, del “*pendón*” mayor de cada una de ellas. Por tanto, se trata de un elemento cuya idiosincrasia radica en la fusión del elemento musical endémico, bocinas, cornetas y tambores “*tocando a guerra*” lo que redundante, naturalmente, en reforzar la magnificencia procesional. Se trata, en este sentido, de un complemento que sofisticaba el aparato procesional murciano que comienza, ya entonces, a adquirir una naturaleza específica.

Con respecto a la morfología específica de los “*gallardetes*” los datos referidos a su “*paso*” dentro de la procesión de la Sangre²⁴⁴ los describe como una pieza textil, no precisa su adorno, sujeta al asta a través de una cruceta y cuyos extremos inferiores, en número de dos, arrastran por el suelo. Evidentemente, esta apariencia semeja a los posteriores estandartes y vislumbra, en esas caídas apuntadas en forma de dos picos, la configuración de los estandartes del siglo XVIII. Las últimas referencias documentales a estos enseres se encuentran en la década de los veinte del siglo XIX cuando se pretende su recuperación para la procesión de Miércoles Santo. De este modo, su vínculo más estrecho lo encontramos en trabajo semejantes del *setecientos*.

El ejemplo más relevante lo constituye el afortunadamente conservado “*sudario*”²⁴⁵ de la Cofradía de Jesús Nazareno de Cartagena y atribuido al obrador murciano de Francisco Rabanell Ordóñez²⁴⁶. Esta suntuosa pieza ofrece un soberbio trabajo de bordado constituido a partir de una cenefa con elementos vegetales y florales que recorren todo su perímetro, mientras la zona central es ocupada por un medallón de trazo curvilíneo que acoge el “*títulus crucis*” o

gremio a sacar el paso de la Samaritana haciéndose cargo, además, de sacar el estandarte y parte del “*paso de gallardetes*” en el que se incluyen, al margen del estandarte, “*quattro o seis Angeles pequeños bien curiosos*”.

²⁴⁴ Sobre su denominación como “*paso de gallardetes*” alerta sobre la naturaleza teatral, escénica del grupo, lo cual hace de estas comparsas grupos específicos de las procesiones penitenciales sin desarrollo en otro tipo de cortejos. Aunque no es objeto de este apartado en análisis del mismo conviene precisar que esta naturaleza significaría el de figurar la masa de judíos, y aún de soldados romanos, que acompañarían a Cristo en su ascenso al Calvario. De ahí que la pervivencia de algunos de sus componentes sea identificado hoy bajo el apelativo popular de “*burla*” razón que los hace genuinos de las imágenes del Nazareno, como sucedía en la primitiva procesión de la mañana del Viernes Santo. La configuración completa de los mismos no alcanzó las décadas de la segunda mitad del siglo XIX aunque, ya después de la invasión francesa, 1820, se comisionó a un mayordomo de la Sangre para recuperar su presencia en la procesión de Miércoles Santo.

²⁴⁵ Denominación genuina con que se alude actualmente en la ciudad de Cartagena a la figura del “estandarte”. Sobre esta pieza concreta véase MÍNGUEZ LASHERAS, F., “El estandarte de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena, paradigma del bordado pasionístico del siglo XVIII” en *Actas Congreso Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación, 2002, págs. 281-288.

²⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Ficha de catálogo” en *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002, pág. 456.

“*Nazareus*” a la inversa²⁴⁷. El trabajo se completa con sendos ángeles pintados, recortados y debidamente adheridos en las esquinas inferiores que ofrecen o adoran el emblema central.

Otro tipo de estandarte presente en el espacio local refiere fórmulas mucho más sencillas conformadas en torno a un tejido base de superficie rectangular. Este patrón estuvo ciertamente extendido por todo el país de forma que es fácil encontrar ejemplares en los lugares más diversos. Los más relevantes se encuentran en la Corte donde destacan los ejemplares conservados de la Congregación de Nuestra Señora de la Almudena; aquí, la combinación de hilos metálicos y sedas de colores dotan a las obras de una vistosidad análoga a las de otras labores ornamentales presentes en las procesiones o, incluso, objetos suntuosos de la propia liturgia²⁴⁸. Este colorismo evidencia las pretensiones naturalistas del último barroco en España pretendiendo una apariencia pintoresquista cuyo gusto, particularmente ligado a lo rural, es extendido decididamente desde la Corte. Sin embargo, esta vistosidad no parece que fuera desarrollada en los trabajos de la Semana Santa murciana donde, de hecho, no existe constancia documental de este tipo de piezas.

Precisamente hasta las últimas décadas del XIX no va a aparecer esta versión del “estandarte” local que abandona ya la consideración recogida del “pendón” pese a que la prensa va a continuar denominando con su nombre a los dos tipologías. La constatación de la presencia de este tipo de obras dentro de las procesiones de Semana Santa se hace evidente en el caso de los cortejos de la población de Jumilla donde, en estas mismas fechas, se comienza a adquirir un número nada desdeñable de piezas de estas características. Precisamente en estas obras, seguramente realizadas en talleres valencianos se percibe una nueva vía de avance para la técnica del bordado de “*cartulina*”²⁴⁹.

Las líneas y los parámetros de estas obras se acomodan al espíritu de los trabajos ya citados anteriormente de Francisco de Asís Serra para Murcia. Precisamente desde este último taller llega con destino a la imagen de Nuestra Señora del Carmen de la capital un vistoso ejemplar de estandarte cuyo devenir aparece hoy ligado a la Semana Santa a través de su remodelación para ser incluido dentro de las procesiones de la Cofradía de la Sangre. Las delgadas formas vegetales inundan toda la superficie de la pieza a base de roleos circulares que se rematan en flores; en este

²⁴⁷ Aspecto, este último, ligado a una interesante tradición ligada al culto romano de la reliquia del “*Titulus Crucis*”. Véase al respecto CATTONI, A., “La verdadera historia del *Titulus Crucis*” en *Pasión en Sevilla*, nº 23, Sevilla, ABC, 2010, págs. 20-23.

²⁴⁸ Aspecto que se constata dentro del ajuar de la Colegiata de San Isidro de Madrid, hoy expuesta en las nuevas instalaciones del Museo Catedralicio de Nuestra Señora de la Almudena de esta misma villa. En AA.VV., *Museo de la Catedral de la Almudena. Catálogo de la exposición*, Madrid, Cabildo Catedral Metropolitano, 2007; véanse particularmente las págs. 82 y 83, 189, 195, 222-224 y 278.

²⁴⁹ TÉVAR GARCÍA, J., “Tesoros de Pasión” en *Semana Santa*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2001, págs. 31, 49 y 57.

caso, la superficie rectilínea acompaña al conjunto prestándole una incomparable elegancia²⁵⁰. Precisamente este desarrollo es análogo al de los estandartes jumillanos al igual que a los trabajos con los que, poco después, el taller valenciano de Bellido inundará el mercado nacional.

Este tipo de modelo es interesante dentro del medio local pues desde finales del XIX se constituye en el modelo preferido para las cofradías penitenciales.

El estandarte decimonónico en la Semana Santa: el caso de la Cofradía del Cristo del Perdón

La fundación de la nueva Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón en junio de 1896 supone la incorporación de elementos diferenciados y novedosos dentro del tradicional *corpus* estético de la procesión murciana. Una de estas facetas la ocupa el estandarte que ya en 1897 se adquiere para figurar en el inicio de la procesión de Lunes Santo. Así, este enser se constituye en emblema de la propia cofradía viniendo a sustituir el papel que hasta entonces había ocupado en las penitenciales el tradicional “*pendón*”. La pieza mereció la atención de la prensa que no escatimó detalles y elogios al respecto:

“Cuando el próximo lunes santo se vea y se admire el rico y precioso estandarte que la cofradía del Santísimo Cristo del Perdón ha adquirido, no van á querer creer la gente que tan rica y precioso obra de arte ha sido hecha en Javalí Viejo, en el taller de labores femeninas organizado por las distinguidas señoritas hijas de nuestro amigo D. Nicolás Fontes, taller en el cual, las mismas muchachas que tienen que dedicarse á faenas agrícolas, ..., bordan en oro y en seda y realizan primores como en las casas más acreditadas de las grandes poblaciones de España y del extranjero.

¡Con qué primor, con qué elegancia, con qué corrección están realizados los dibujos con la cifra de JESUS que lleva en medio del estandarte, y en la greca que sirve de cuadro!

No queremos ponderarlo mas, para dejar al público el espontaneo encomio que merece la obra de nuestras huertanas, educadas y dirigidas por tan buenas y sencillas señoritas como las de Fontes.

Solo diremos que el estandarte, recordando el nombre bendito que ha tomado la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón lleva al frente aquellas sublimes palabras de Pater, dimite illis... ”²⁵¹.

²⁵⁰ El pasado de estos bordados desde el primitivo estandarte de la Virgen del Carmen hasta un nuevo de terciopelo negro, al objeto de constituir la insignia de la recuperada Hermandad de la Soledad, se lleva a cabo en torno al año 1980 en los talleres de las Madres Justinianas del Convento de Madre de Dios de Murcia. En esta labor se añadieron diversos bordados al medallón central, un corazón atravesado por siete espadas, cuya calidad y técnica desmerecen de los motivos bordados de forma unitaria por Francisco de Asís Serra en su origen. Véase al respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La apariencia de la imagen sagrada... (obr.cit.), págs. 356-360.

El hecho de que la Cofradía acertara en la elección del taller no correspondía a una simple búsqueda sino que, con anterioridad, las Fontes ya habían ejecutado otros trabajos de relevancia según las técnicas del bordado artístico en oro. No corresponde ahora incidir en el aspecto organizativo de este taller pues ya se cumplió en un apartado previo al respecto; si conviene ilustrar sobre los pormenores estéticos concretos de la pieza, así como de la parcela estilística del conjunto de su obra.

Ya en 1891 habían sido destacadas dentro de la exposición artesana que, con motivo de las fiestas del Corpus Christi, se organizan en Murcia; a esta muestra-concurso llevan un estandarte semejante al de la Cofradía del Perdón:



Fig. 97. *Estandarte*. Taller de las Señoritas Fontes, 1897 (Fot. Cofradía del Perdón, Murcia).

“El estandarte del Corazón de Jesús, bordado al realce, y aún al relieve, en ese Jabalí Viejo, y por su influencia, con tanto gusto y primor y arte... en el que ha merecido el premio de honor, para la obra y para la Escuela de que procede”²⁵².

El escueto comentario adquiere un valor significativo al dar constancia de aspectos técnicos de la obra y, en consecuencia, del tipo técnico de bordado desarrollado dentro del taller. Así, es representativa la utilización de “*realce*” y el “*relieve*” como aspecto relevante del mismo; en efecto, esta importancia del modelado de las piezas bordadas evoca otros trabajos coetáneos conservados en la capital en los que este “*relieve*” toma carta de naturaleza. En este sentido el conjunto de saya, manto procesional y vestimentas para el Niño correspondiente al ajuar de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Ana es el ejemplo más ilustrativo. Ambas fuentes verifican que, en efecto, el bordado murciano de finales del XIX se expresó, entre otros aspectos, por medio de la importancia del realce aspecto que, desde luego, lo singulariza con respecto a los trabajos de “*cartulina*” llegados de fuera.

Esta circunstancia sugiere que el empleo decidido de amplios rellenos sobre los que superponer el bordado tendido de los hilos de oro se convierte en seña identitaria, reivindicación formal frente a la competencia externa. Este espesor de varios centímetros es coherente con la utilización de técnicas semejantes en la propia Sevilla durante aquellas décadas finales del siglo, revelando una oposición a la moda francesa difundida a través de la interpretación de los talleres catalanes y valencianos, principalmente. En un sentido puramente histórico, la cuestión adquiere una clara relevancia romántica por constituir un último eslabón en una tradición del bordado

²⁵¹ *Diario de Murcia*, viernes 5 de marzo de 1897.

²⁵² *Diario de Murcia*, domingo 31 de mayo de 1891.

español duramente castigado por las modas foráneas; además, se prefería un uso más artístico alejado de la condición industrial de aquellos talleres. Sin embargo, este tipo de trabajos tan contundentes contrasta incluso con la medida de otros, ya estudiados antes como la túnica de 1889 de Nuestro Padre Jesús, en los que no destacaba el realce sino su proporcionada medida.

Esta cuestión ilustra el cambio de gusto operado en tan sólo unos años interpretable como una reacción frente a las labores introducidas por Serra. Además, la distinta versión del bordado tradicional hispano constituye la seña identificativa ofrecida en función a la pertenencia a unos obradores diferentes. Ciertamente, tanto el caso del manto del Rosario, bordado en el propio Monasterio por las hermanas, como el de Fontes reflejan una ejecución realizada por mujeres; el “*realce*”, en suma, muestra resultado formativo del taller dentro de unas pautas alternas a las medidas realizadas de décadas anteriores.

Sea como fuere, la prensa encuadra esta pieza dentro de aquellas ejecutadas a gran realce lo que contrasta con un estudio formal de la obra conservada. En efecto, tanto la cenefa que compone el “*cuadrol*” como en otros adornos del estandarte, así como en la propia “*cifra de JESUS*” se advierte la estilización de los motivos bordados, así como cierta delgadez. La importancia que la descripción de la prensa concede al realce no se ajusta, por tanto, al conservado como “*estandarte fundacional*” lo que refleja los inconvenientes de ceñirse únicamente a la documentación periodística.

Algunos parámetros de la descripción si sugieren este último ejemplar como “*la greca que sirve de cuadrol*” y que enmarca una filacteria con el rótulo latino “*...Pater, dimite illis...*” superpuesto al escudo de la propia cofradía. No cabe duda, por tanto, que el carácter hiperbólico del texto, aquel “*rico y precioso estandarte*”, no se corresponde literalmente con el extremadamente sencillo trabajo que se conserva desde entonces. Por ello, resulta contraproducente recordar las palabras del cronista, dotadas de una carga subjetiva indudable, al vincular una pieza tan modesta con las de “*las casas más acreditadas de las grandes poblaciones de España y del extranjero*”. Esta problemática ha supuesto una problemática identificación de la pieza, confundida con otra mucho más moderna, obviándose la existencia de aquel primitivo estandarte ya procesionado en 1897.

A modo de conjetura podría plantearse la posibilidad de que el diseño de esta pieza correspondiese al arquitecto ecléctico José Antonio Rodríguez, mayordomo de la Cofradía, quien paralelamente dibujó algunos de los elementos más importantes de la puesta en escena procesional del Perdón; particularmente, el *trono* procesional del Titular. Además, resulta relevante que el arquitecto figura desde 1897 como portador del propio estandarte lo que

contribuiría a relacionar la pieza bordada con una traza suya²⁵³. Sobre esta traza sólo conviene referir la existencia de un elemento característico de los estandartes pasionistas de la ciudad, como es el tejadillo que cubre su superficie a modo de bambalina teatral. Es este un elemento singular, seguramente incorporado entonces, que sugiere el deseo de ofrecer modelos de gran efectismo con un carácter decorativo mayor que los de las décadas precedentes²⁵⁴.

UNA VALORACIÓN CRÍTICA: EL PAPEL DEL BARROCO FRENTE A LOS BORDADOS HISTORICISTAS. EL SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO

Al ser una de las nuevas cofradías en constituirse, la del Cristo del Perdón contó con la oportunidad de adaptar su procesión a unos valores reformados. Ya se ha comprobado anteriormente la naturaleza de esta institución, generada a partir de mayordomos escindidos de la Preciosísima Sangre, en base a un motivo estético y ante la perspectiva de generar un cortejo paradigmático con elementos recuperados del pasado. Por ello resulta evidente contrastar su modelo, como sucede con el del Resucitado, con respecto a las procesiones más arraigadas de antaño. En esta configuración no pesaron las herencias pretéritas ni el apego a una tradición que, no en vano, suponía tan sólo el legado distorsionado de la modernidad; prioritariamente se contribuyó a generar una variante inédita y confrontada a la anterior.

Como se aprecia en diferentes capítulos, una de las señas distintivas de la propuesta fue la reutilización de obras artísticas precedentes, imprimiéndoles ahora un carácter procesional que, en algunos casos, suponía la vuelta a su contexto primitivo de objetos de culto olvidados. A nadie escapa que desde la primera procesión de 1897 se toman imágenes del patrimonio parroquial de San Antolín, y aún de otras colindantes, para constituir los pasos con la única salvedad del grupo de Caifás. Este panorama permitió confrontar valores estéticos dispares dentro de una misma expresión colectiva; favoreciendo la profusión de enseres nuevos, que se precisaban para el cortejo, junto a aquellos otros que sencillamente fueron despertados de su letargo.

Este aspecto permitió contrastar obras bordadas de gran diversidad que señalan un debate de sumo interés: la confrontación del Barroco genuino con un estilo, el cofrade, que se constituye en torno al fin de siglo según un ideario historicista. Así se opone, de modo un tanto improvisado, elementos de una plástica genuina con otros que tratan de imitarla. Este parangón confrontó

²⁵³ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 273.

²⁵⁴ Elemento reutilizado con posterioridad, a partir de la década de los 50, en los estandartes de las imágenes titulares de la cofradías de la Sangre y de la Esperanza: véase AA.VV., “Agujas de oro” en *Murcia, Semana Santa*, nº12, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2009, págs. 55-64.

contemporáneamente, por ejemplo, dos realidades separadas por algo más de un siglo: el estandarte de Fontes y el ajuar dieciochesco de la imagen de la Soledad.

Este último había sido conservado suponiendo su recuperación la incorporación al repertorio procesional decimonónico de enseres históricos de un valor artístico ciertamente superior al de otras adquisiciones recientes²⁵⁵. Fuentes y Ponte, en su célebre *España mariana*, no acertó a recoger la riqueza de este conjunto textil al permanecer en posesión de los camareros de la Soledad aludiendo, por el contrario, a un ejemplar más modesto: “*manto de terciopelo negro guarnecido con galón de oro*”²⁵⁶. Evidentemente, no se corresponde con el magnífico ajuar bordado en metales preciosos recuperado para la procesión de 1897.

Ajeno, por tanto, a apreciaciones estilísticas el conjunto pasó desapercibido incluso tras su utilización procesional lo que evidencia la casualidad de su incorporación. Sin embargo, se trataba del conjunto de saya y manto más antiguo de cuantos perduraban en la ciudad para su empleo en la puesta en escena pasionaria.

Pese a no tratarse de piezas genuinas del periodo romántico su valor reside ahora en la posibilidad de analizar su dialéctica dentro de un periodo sugestionado por el barroquismo. Naturalmente, en Murcia esta revisión estuvo emparentada con las corrientes historicistas que exaltaban aquella realidad particular del “*Siglo de oro*”. Ya se refirió, además, el acusado sesgo barroco-regionalista sobre el que habitualmente trataban los arquitectos Juan José Belmonte y José Ramón Berenguer, propugnando desde fechas tempranas su revalorización como legado artístico de considerable valor cultural²⁵⁷.

Procede llamar la atención aquí al respecto de la discrepancia existente entre el uso del arte genuino de una época y otro posterior que lo pretende evocar. Dicha disyuntiva se aprecia a nivel formal en la propia comparativa de los ejemplares pertenecientes a la Cofradía del Perdón; mientras el manto original presenta un bordado ceñido a una cenefa, sumamente sencilla, que orla el conjunto, el tupido carácter del estandarte de 1897 evidencia una práctica más exuberante y, en suma, postrera. Esta dualidad en absoluto es extraña; en otros lugares también se aprecia tal concomitancia como recoge Luque Teruel en alusión al romanticismo sevillano de las cofradías²⁵⁸.

²⁵⁵ Que abarcaba la totalidad del conjunto procesional, desde el propio *trono* hasta el nimbo de plata, así como obviamente los materiales textiles para su vestimenta.

²⁵⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana*... (obr.cit.), vol. II, pág. 7.

²⁵⁷ Aspecto que afectó, particularmente, a la configuración del *trono* genuinamente murciano durante los últimos años del siglo XIX; fenómeno ligado, particularmente, al barroco localista desplegado por Berenguer en la decoración de su famoso Salón del baile del Real Casino de Murcia. Véase al respecto de la vinculación del Barroco local con la discreta arquitectura regionalista en PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y... (obr.cit.), págs. 197-199.

²⁵⁸ LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez*... (obr.cit.), pág. 119.

Esta dualismo ha sido sintetizado por la historiografía bajo la estereotipada nomenclatura de “barroco procesional” término que, desde luego, no se ajusta a un sólido criterio estético. En efecto, se trata de realizaciones de una formalidad diferenciada que precisan de un tratamiento ajustado a su propio contexto artístico pues son el resultado de procesos de constitución estética distintos. Y, sin embargo, ha sido la confusión de esta identidad contextual la que ha banalizado su estudio dentro de los trabajos referidos al bordado artístico español atribuyendo a todo lo ornamentalmente abigarrado el apelativo de “barroco”.

Esta ligereza es fruto, por tanto, de la fusión libre de elementos históricos acaecida a finales del *ochocientos* y de la no alineación de las *últimas producciones dentro de las consideraciones propias del eclecticismo* donde, evidentemente, encuentran su plena coyuntura. Y es que la asimilación semántica de piezas desiguales dentro del genérico tópico de “barroco” radica en una visión de índole puramente romántica; aquella que aspira a la “*evocación de lo inefable*” y a la construcción de “*paraísos artificiales*”²⁵⁹. Ya se precisó que para esta mentalidad “el efecto” reviste más interés que el rigor histórico o la calidad de las piezas; se trata de un producto *meta-poético* que se complace en la generación de recreaciones anheladas e ideales. Sin embargo, la ambigüedad de su sustrato ideológico le granjeó una tibia respuesta de los historiadores; cuando no su marginación de la bibliografía artística que prefirió evitar su veleidoso trasfondo semántico, dando pie a valoraciones estereotipadas, a menudo infundadas.

Al tratarse, por tanto, de obras correspondientes, por un lado, al *setecientos*, y, por otro, al eclecticismo tardo-decimonónico, cabe incidir en su diferenciación más allá de la desacertada clasificación “*barroquizante*” que le procuró la época. En realidad, bajo tal nomenclatura, asumida para el arte procesional en el XIX, subyace una propensión al efecto suntuoso; en cierto modo, una tendencia a lo exuberante que tiene en el aspecto, más allá de la calidad técnica, su aspiración de orden superior. Y en este sentido el resultado tiene un innegable matiz propio, una particularidad ajena a la valoración propia de los bordadores del siglo XVIII.

Esta circunstancia en absoluto es novedosa contando con un evidente paralelismo con la esfera arquitectónica; en consecuencia, el pretendido “*barroco*” no supone un deseo coherente de aderezar contextualmente a la imagen con arreglo a sus arquetipos, sino que la idoneidad descansa únicamente en el concepto. En suma, el producto es radicalmente original y altera la propia naturaleza histórica del icono sacro transfiriéndolo, adaptándolo, a una nueva sociedad. Esta particularidad, desde luego, legitima la alteración de la sustancia en tanto prolonga la pervivencia de la idea de lo sacro, junto a sus valores áureos, dentro de un *tempo* diferente. Y es

²⁵⁹ Circunstancia inherente a la poética decadentista materializada en las figuras de Baudelaire y Rimbaud. Véase HERRERO CECILIA, J., “El espíritu y la... (obr.cit.), pág. 66.

precisamente la naturaleza ritual de la procesión la que permite esta deconstrucción de lo barroco y su transformación lingüística en *leitmotiv* de los cortejos penitenciales hispánicos²⁶⁰.

No cabe duda que este resultado ideológico es producto de la visión histórica del romanticismo pues hasta entonces la práctica del bordado había seguido más o menos ligada a la moda estilística de cada momento. Sólo entonces lo barroco adquiere un valor intemporal y se aplica al ornato como algo consustancial a la procesión. Y, más aún, dentro de la esfera cofrade se llevará esta visión hasta lo histriónico incluyendo igual formas propias de los siglos XVII y XVIII que motivos extraídos de lo renacentista, pervivencias del clasicismo o del estilo “imperio”; amén de modas mudéjares y otros orientalismos.

Desde luego toda esta amalgama resulta difícil de clasificar dentro de los encuadres formalistas de la historiografía tradicional precisando un espacio propio en el que, como punto de partida, se asuma la esencia ecléctica de este producto romántico. En suma, este lugar corresponde a una visión semejante a la que resulta del estudio arquitectónico de su contexto, siempre abierto a contagios formales diversos²⁶¹. Sin embargo, conviene excluir la noción de “*revival*” por cuanto éste término incluye recreaciones literales de piezas del pasado, que no se ajustan al carácter genuino de las labores bordadas en los últimos años del XIX y los primeros del XX. De este modo, se evitó la generación de “*falsos históricos*” pese a la aceptación unánime de su sesgo barroquizante.

Insistiendo en la ambivalencia que preside esta semántica de lo procesional conviene recordar que ni siquiera la imaginería del periodo procuró un lazo tan estrecho con el pasado. Se ha tratado, en el apartado dedicado al particular, la oposición entre la imagen barroca, especialmente las del XVII, y la ejecutada en el fin de siglo. Esta última es historicista en un sentido arqueológico que sólo es comprensible dentro del desarrollo de la variante denominada como “*arqueología sagrada*”²⁶². Sin embargo, cualquier intento de adecuar esta realidad, constatada en el particular de la vestimenta, no contó con aceptación en Murcia donde tan sólo Díaz Cassou propugnó fervientemente aplicar modos hebraicos²⁶³. En lo que respecta al bordado

²⁶⁰ Esta cuestión está directamente emparentada con la idea de *Invention of Tradition* al constituir una realidad histórica nueva pese a la utilización de elementos anteriores que, en cierto modo, la legitiman históricamente. La estética es, pues, el modo de garantizar la adaptación de lo antiguo dentro de la esfera contemporánea. Véase GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E., “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005, pág. 66.

²⁶¹ Véase nuevamente HERNANDO, J., *Arquitectura en...* (obr.cit.), págs. 385-390.

²⁶² Que en cuestiones de aderezo tiene un especial desarrollo en la práctica operística y que se populariza a través de la edición de separatas como la de LÓPEZ FERREIRO, A., “Indumentaria en Arqueología Sagrada” en *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago, Seminario, 1894, págs. 389-417.

²⁶³ Caso contrario de lo que si se logra en Sevilla cuyos pasos de *misterio* asumen la necesidad de adaptar el aderezo a las novedades arqueológicas del entorno palestino; aspecto que, por cierto, contrasta con la anacrónica apariencia

este asunto no cuenta con el más mínimo desarrollo historicista lo que evoca, precisamente, la ausencia en la ciudad de una predisposición literaria a la realidad del suceso del Calvario. En este sentido, el papel del bordado forma parte de la evocación de un todo representativo en torno a un producto nuevo²⁶⁴, la procesión romántica, en el que se asume el simbolismo de la representación.

Esta simbolización atañe al bordado de forma semejante a como ocurre en el caso del *trono* pero, más allá de las lecturas poéticas, incidiendo en el uso de atributos de la Pasión como seña de identidad romántica. Así lo sugiere Luque Teruel para quien esta fórmula se retomó del Barroco pues su temporalidad antecede a la pintura simbolista europea. Sugiere, además, que esta simbolización pertenece a *“la tradición barroca hispalense, aún vigente, aunque incorporados a géneros con los que no estuvieron vinculados antes, y a desarrollos formales y estilos inéditos, propios de la época y, por este motivo, originales, creativos,...”*²⁶⁵. Y, sin embargo, la inclusión de símbolos pasionistas para configurar diseños de bordados en las túnicas, aspecto al que se circunscribe su valoración, se constata paralelamente en lugares distantes de toda Andalucía²⁶⁶ y, aún, fuera de ella. Por tanto, se debe tratar de una rémora del Barroco pero, desde luego, propagada más allá de aquel preciso espacio geográfico.

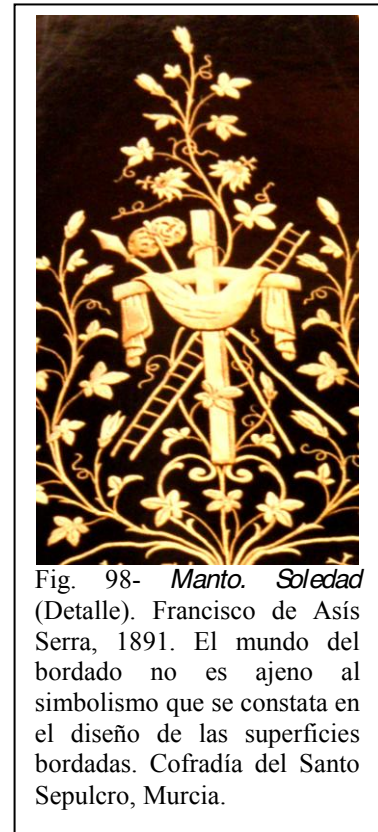


Fig. 98- *Manto. Soledad* (Detalle). Francisco de Asís Serra, 1891. El mundo del bordado no es ajeno al simbolismo que se constata en el diseño de las superficies bordadas. Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia.

Un trabajo bordado que se suma al patrimonio de la Cofradía del Perdón ilustra efectivamente este revisionismo romántico: *“hermosa faja de raso blanco que tan primorosamente ha bordado la bella Srta. Concha Bernal Garrigós, para el Señor de la Columna que ha de salir en la procesión de Lunes Santo”*²⁶⁷. Díaz Cassou la describe como *“obra de arte en que compiten la belleza del dibujo y la perfección en el bordado”* ilustrando sus pormenores: *“En el centro, lleva*

regia que se adapta para las efigies marianas. Véase al respecto BERNALES BALLESTEROS, J., “La evolución del paso de misterio” en *Las cofradías de...* (obr.cit.), págs. 104-109.

²⁶⁴ Adecuación a la intemporalidad del tiempo sagrado que ya se constata con la incorporación de los anacronismos a la imaginería de los siglos anteriores. Sobre este particular de la reactualización del drama sacro véase VAN GENNEP, A., *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008, pág. 30.

²⁶⁵ LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez...* (obr.cit.), págs. 97 y 98.

²⁶⁶ No existe ningún trabajo específico dedicado al análisis de este singular episodio del arte del bordado andaluz. Sin embargo, conviene reseñar los magníficos ejemplares conservados en el guardarropa del Nazareno de Jaén así como los correspondientes a desaparecidas efigies de la capital malagueña. Véase al respecto SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de...* (obr.cit.), pág. 95.

²⁶⁷ *Diario de Murcia*, miércoles 7 de abril de 1897.

el monograma J.H.S, de oro y pedrería; en los extremos, una cruz rodeada de los atributos de la pasión, y un cáliz que más bien parece incrustado que bordado; y guarnece toda la labor, tan rica como bella, una cenefa de espigas y racimos”²⁶⁸.

Debe admitirse que esta forma de componer los motivos presenta un criterio decididamente romántico pero asociado, más bien, a una plástica de carácter poética y literaria. A fin de cuentas, una evocación de atributos conformando la superficie muestra analogías con los motivos presentes en los coetáneos monumentos eucarísticos de Jueves Santo²⁶⁹. En efecto, esta pauta se adapta al contexto local conformando una parcela estética ligada a la evocación de lo inefable; la generación de un símbolo que aglutina los pasajes de la Pasión a través de instrumentos concretos del martirio figurando realidades ensoñadas, de hecho, intangibles.

Este modo de componer resuena en la tradición local desde el siglo XVII ligándose la conformación de estos signos a la cultura de la emblemática expuesta por Francisco Saavedra Fajardo²⁷⁰. Una casulla conservada en el tesoro catedralicio muestra tal uso en labores bordadas del siglo XVIII²⁷¹, circunstancia que se repite en el reverso del simultáneo estandarte de la Cofradía de Jesús Nazareno de Cartagena²⁷². La conformación de campos de atributos como

²⁶⁸ Como dato significativo la propia bordadora es hija del camarero, en este caso José Bernal Pellicer, lo que abunda en el particular desarrollo de este tipo de bordados en Murcia. Véase DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 272.

²⁶⁹ Así los telones pintados para componer estos monumentos recogieron tales atributos pero, esta vez, portados por ángeles y sublimados dentro de la recreación poética del Calvario que aparecía, ya desnudo, tras la arqueta para la reserva eucarística. Las descripciones de los mismos resultan suficientemente elocuentes al respecto. Véase *Diario de Murcia*, jueves 29 de marzo de 1888:

“...el telon de fondo que es una maravilla de composicion y de ejecucion. Aquello es un cielo, con la luna medio eclipsada con estrellas palideciendo en temblorosos resplandores, con nubes fatídicas; haciendo el fondo lúgubre del Calvario en que se destacan las tres cruces, los tres leños, que ellos mismos dicen por sus inclinacion cual es el de Jesús, el de Dimas y el del Mal Ladrón.

Debajo de aquel monte y separado del sagrario, se ve el Santo Sepulcro donde yace el cuerpo de Jesús custodiado por dos soldados. Sobre el Sepulcro y como descendiendo del cielo por las cuestas del Calvario, hay infinidad de alados ángeles, que forman el duelo augusto del Crucificado.

Todo esto es un telon –no vaya á creerse que las cruces son de madera y que están sobrepuestas, porque estan pintadas en el mismo telon donde están la luna y las estrellas- y con vida, con fulgores vivos, con la verdad de la naturaleza misma.

...
Y para que lloren la pasión de Cristo todas las criaturas creadas, aquel cielo tristísimo, desde el cual parece que los astros vierten lágrimas de fuego sobre las solitarias cimas del Calvario”.

²⁷⁰ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada Editores, 2009, págs. 209-252; a juicio de este autor el desarrollo de este tipo de emblemáticas durante el *seiscientos* responde a una interiorización del discurso narrativo, o de un hecho concreto, sugiriéndose una lectura simbólica de la realidad. Se trataría, según su parecer, de una visión que alcanzaría un desarrollo particular en la península ibérica ligándose a una visión fatalista de la realidad y correspondiendo a todas ellas un sugerente trasfondo de militancia católica.

²⁷¹ Se trata de la “Casulla del terno de viernes santo” recogida en PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), pág. 103.

²⁷² Al respecto de esta pieza conviene ver la ficha de catálogo realizado por PÉREZ SÁNCHEZ, M. correspondiente al capítulo “Aedes Domini. Fiesta y ornato. Imágenes y Misterios. Militia Christi” de *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002, pág. 456.

modo de articular trabajos bordados es, por tanto, una costumbre arraigada y, en efecto, su uso romántico ha de entenderse como un revisionismo del pasado.

Sin embargo, la cuestión poética obliga a su contemplación dentro de la esfera literaria que transcurre desde estos años finales del XIX a las primeras décadas del XX. Estas figuraciones no sólo sirven para la traza de los bordados sino, además, para la constitución de nuevos pasos simbólicos²⁷³ e, incluso, para la música de las cofradías.

Por ello resulta de interés el simbolismo desplegado en sus evocaciones por el poeta Pedro Jara Carrillo donde la realidad pasionista y sus símbolos se asocian a la naturaleza emotiva buscando aquella romántica morada de lo inefable. Baste como ejemplo el siguiente párrafo donde estos componentes se asocian para legitimar la preponderancia “espiritual” del Jueves Santo: “..., *día de español misticismo, y digo así, porque el misticismo que es universal, puede admitir solamente en España un excepcional epíteto, Jueves Santo, repito, es día que parece hecho con trenzas de lirios y rayos de luna*”²⁷⁴. Temática sobre la que trata asiduamente y ciñendo oportunamente los elementos de la Pasión con su interpretación poética, como acaece en este fragmento de “*La noche de Jueves Santo*”:

“ ...
Tú, como yo, sonríes; pero engañas,
porque tu luz con el dolor empañas;
y eso que de ti un Dios sudario ha hecho.
Fueran mi alma y tu luna alegres luces,
al no tener como pesadas cruces,
Calvario tú, ni corazón mi pecho ”.²⁷⁵

Que el bordado se nutre de este tipo de sugerencias está fuera de toda duda. Se ha señalado por parte de diversos autores el simbolismo de las flores en muchos de estos trabajos, así como se refirió en el caso de la túnica del Cristo de la Oración en el Huerto. Además, algunos diseños abundan en estos parámetros como acaece en el dibujo que Serra traza para el manto de la Soledad de la Concordia (1891).

²⁷³ Durante estos años la Congregación de Servitas llega a dotar de dos pasos de carácter simbólico a su procesión, el Ángel de la Guarda y la Cruz, mientras la Concordia del Santo Sepulcro conformará otro también protagonizado por la Cruz a la que se sumarían diversos elementos de orfebrería y bordado. Finalmente, la nueva Cofradía del Resucitado conformará todo un cortejo simbólico a partir de 1911 mientras la del Perdón no llevará a término la original idea de recuperar el paso barroco de la “*Purísima Sangre*” como, de hecho, sugerían sus constituciones pero añadiendo a éste la figura de un ángel. Véase al respecto de todos ellos el apartado dedicado a las iconografías pasionarias dentro del presente trabajo.

²⁷⁴ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.

²⁷⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 13 de abril de 1911.

En este caso la parte central del dibujo, la más destacada del conjunto, presenta en su parte culminante, evocando el Calvario con la disposición triangular del follaje vegetal, una gran Cruz orlada con atributos entrecruzados: escalera, lanza, caña con esponja y sudario²⁷⁶. Todos ellos conforman un emblema pasionista en torno al cual se distribuye el resto de la decoración. La intencionalidad poética se revela mayor en la elección de los motivos florales que lo rodean: pasionarias, cuyo núcleo está conformado por una pequeña corona de espinas de la que salen clavos que se unen en forma de cruz, y lirios como flor de la Pasión.

Para cerrar toda esta simbología que se aloja dentro de la maraña vegetal bordada se unen a los tallos de las pasionarias otras ramas espinosas que atraviesan con un carácter improvisado los motivos antes referidos; más allá de su sentido escatológico, la coronación de espinas de Cristo y su flagelación, conviene resaltar la libertad de su traza. La lectura del conjunto es, por tanto, marcadamente metafórica y se encierra, precisamente, en esa zarza intrincada que ahoga las flores de la Pasión al modo del motete “*Sicut liliam inter spinas*”, propio de la liturgia pasionista²⁷⁷.

La acumulación de motivos simbólicos contribuye, pues, a generar la suntuosa apariencia del trabajo ornamentado constituyendo uno de los más claros exponentes del bordado romántico en las procesiones murcianas; tanto en sus aspectos compositivos, formales, como en lo correspondiente a su sentido semántico²⁷⁸. Todo ello redonda en la atmósfera poética que respira la constitución de la Semana Santa y que se refleja de forma elocuente dentro de esta práctica textil.

CONCLUSIÓN

²⁷⁶ Este diseño conviene relacionarlo con un altar romántico levantado para los titulares de esta Concordia del Santo Sepulcro dentro del templo de Santo Domingo en 1871; cuya traza se debe al académico Javier Fuentes y Ponte. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El altar de la... (obr.cit.), págs. 8-12.

²⁷⁷ Véase al respecto de la liturgia musical de la Semana Santa EGIDO, T., “La otra Semana Santa... (obr.cit.), págs. 26-45.

²⁷⁸ Otros elementos que con sentido simbólico se incluyeron dentro del adorno romántico propio de los pasos de Semana Santa se puede recordar el caso ya citado del “*ave del Paraiso*” de Nuestra Señora de las Angustias o la propia “*palma*” en las imágenes de Jesús. En el *Diario de Murcia* del lunes 6 de abril de 1896, se recoge un enfrentamiento periodístico referido a la conveniencia de este adorno prendida de la mano de la imagen de San Juan de la Cofradía de Jesús Nazareno:

“*El Liberal Dinástico, El Pueblo y Las Provincias, han dedicado sendos artículos para escandalizarse de que hayamos dicho que el San Juan de la procesión del Viernes debe salir, como ha salido siempre, con su alma y su palma. Particularmente El Liberal Dinástico supone que nosotros queremos que se haga una atrocidad con la artística efigie.*

Pero no queremos nada de eso. Lo que queremos es que el paso ostente aquel gallardo y primoroso símbolo de la pureza del Discípulo Amado; para lo cual no es preciso maniatársela, como dice El Liberal, sino que desde uno de los ángulos de la peana, sujeta á un hierro, separada de la efigie, se alce enhiesto el tallo bendito. Siempre atará mejor, y dirá algo más, que la palmerita que vá en el Paso de la Caída ¿Qué inconveniente puede haber en esto?. ¿Qué vá á perder con ello la nobleza del continente, ni la expresion de San Juan, ni el Arte, ni la Cofradía?”.

Lo tratado en las páginas anteriores revela la singular importancia del arte del bordado dentro de la configuración de las procesiones de Semana Santa que se desarrollan en Murcia durante *La Restauración*. Ello justifica el importante espacio que ocupa dentro de este trabajo confirmando que su inclusión junto a la imaginería, aunque cuenta con algunos precedentes barrocos, se viene a consolidar, precisamente, en este momento. Además, ha quedado probado que su presencia condiciona la apariencia de la imagen, aún de aquellas heredadas del pasado, adaptándolas al nuevo gusto y, en definitiva, insertándolas en la contemporaneidad.

Sin embargo, este proceso no fue acogido con entusiasmo en todos los sectores de la sociedad pues existieron discrepancias que se han ido reseñando. Precisamente este debate coetáneo ha permitido profundizar en el lenguaje estético del momento así como en el significado de la presencia del bordado en las procesiones pasionarias. Su simbología ha sido objeto del último apartado referido a estos suntuosos tejidos y ha revelado, precisamente, su indiscutible naturaleza romántica.

Esta contemporaneidad del estilo ha sido puesta en relación con las labores del diseño, fundamentales en la aplicación del lenguaje expresivo de las diversas piezas, que ofrece variantes muy diversas que oscilan desde las influencias cortesanas, el carácter imaginativo y libre de las obras levantinas e, incluso, el barroquismo historicista de la escuela sevillana. Esta riqueza muestra, otra vez más, el carácter de Murcia como crisol de estilos y tendencias que vive en esta época, quizá por última vez, uno de sus episodios más relevantes en la parcela artística.

La variedad de las trazas se suma, en una eximia muestra de eclecticismo, a la parcela técnica donde se incorporan, al modo característico de trabajar heredado del barroco, nuevas fórmulas de las cuales destaca la francesa o de *“la cartulina”*. Junto a ellas se incorporará incipientemente el trabajo de las bordadoras lorquinas que, aunque discretamente, se van introduciendo en el marco local; así, comienzan a figurar labores ejecutadas con sedas mientras en el oro se ofrece la variedad artesana de aquella localidad con empleo prioritario del hilo *“canutillo”*. Es un panorama muy diverso, por tanto, en el que la mujer va a ocupar un lugar preferente dentro de las realizaciones locales.

Finalmente, cabe vincular a la postrada situación de las cofradías durante las primeras décadas del siglo XX el desarrollo de un bordado que avanza hacia la dependencia absoluta de las labores foráneas. Pese a la importancia que aún tendrán a partir de los cuarenta los trabajos salidos de los talleres de las Madres Justinianas y de la Librería Católica Ornamentos de Iglesia (Casa Lucas), la decadencia de la práctica del bordado redundará en la pérdida de identidad de los ajueres de las cofradías que, aún hoy, se muestran sumamente reducidos en relación a otras instituciones de

poblaciones cercanas. Tal vez persista en este epílogo el arraigo de algunas consideraciones peyorativas hacia estas labores que se expresaron en los años que han sido objeto de análisis.

Sea como fuere, el principal objetivo actual al respecto debe redundar en la conservación de todos los materiales heredados que aún constituyen un patrimonio de interés donde se incluyen, incluso, piezas de representatividad histórica y valor artístico.

CAPÍTULO QUINTO

EL INTERÉS DE LA ORFEBRERÍA DENTRO DEL EXORNO DE LAS PROCESIONES DE LA RESTAURACIÓN

PRECEDENTES Y PROBLEMÁTICA DEL AJUAR DE PLATA

Un arte de seculares raíces

El ajuar de plata que concierne a las cofradías murcianas presenta las mismas particularidades aludidas en relación a los textiles: el conjunto de obras de platería adolece de auténtica representatividad histórico-artística no pudiendo ser contemplada, en absoluto, a la par que la correspondiente a otros ámbitos peninsulares. Se trata en un sentido general, de una serie de aportaciones generadas a lo largo de todo el siglo XIX que se suman a la herencia barroca; pese a ello, forman parte de la recopilación algunas puntuales contribuciones no exentas de cierto mérito y representatividad.

Los metales preciosos contaron siempre con un papel puramente especulativo lo que limitó su presencia en el ámbito de las cofradías diocesanas donde, salvo excepciones, se repitió una endémica carencia, cuando no pobreza, de recursos. Dada esta penuria, y excluyendo aquí la condición artística de diseño, repujado, grabado, cincelado, los enseres preciosos se estimaban en función de su propio valor monetario, siendo frecuente su venta, trueque o empleo en transacciones de tipo mercantil; muchas veces como aval mediante el que financiar empresas artísticas de relevancia.

Este último aspecto, sin embargo, aporta datos concluyentes sobre la condición del ajuar argénteo que, en casos concretos como el de la Preciosísima Sangre, cuenta con un destacado protagonismo dentro de sus inventarios. Además de los frecuentes pleitos mantenidos por la institución frente a los carmelitas, que fomentaron las relaciones e inventarios sobre los materiales custodiados por la entidad, se hace palpable el celo de los cofrades hacia estos escasos materiales suntuosos.

Bajo una perspectiva contemporánea, tales piezas pueden ser consideradas además bajo una consideración museística puesto que, en efecto, se constata la existencia de un repertorio de elementos confeccionados con metales nobles que siguen una evolución puramente estilística. En este sentido, pese a las carencias de este tipo de ornamentos, cabe hablar de colecciones de orfebrería en el seno de las cofradías vinculándose una parte de ellas, precisamente, al periodo de *La Restauración*.

Estas piezas de plata están, en su mayor parte, vinculadas a la realización de las imágenes desde su misma concepción; es decir, son fruto de la impronta de los propios imagineros, véase los casos de Bussy o Salzillo, o bien se articulan según las condiciones estéticas de los periodos en que fueron generadas las tallas. Esto no impide, además, que se adquirieran preseas para obras preexistentes en una búsqueda constante del esplendor del culto público y de la decencia expositiva de los iconos sacros. Esta circunstancia es heredada de los siglos anteriores y propicia la emulación contemporánea dentro de las nuevas empresas artísticas, culminadas por Pedro Franco, los Sánchez Tapia y Araciél, Juan Dorado e, incluso, por los artífices valencianos de finales de la centuria. En suma, se trata de una materia artística paralela a la creación integral de la obra imaginera y asociada a su valoración como conjunto artístico en su más amplio sentido.

Además, los elementos de plata sirvieron para ejecutar los atributos jerárquicos de las cofradías, como es el caso de los *cetros*. Dentro de los inventarios pertenecientes a estas instituciones abundan las referencias a los mismos como los que, por ejemplo, se refieren a la Archicofradía del Rosario o los que, al objeto de regir la procesión del Corpus Christi, poseyó el Cabildo de la Catedral. A comienzos del XVIII se ofrecen datos concretos sobre su constitución al conformarlos “*siete cañones de un palmo cada uno y pomo arriba... con quatro tarjetas sobredoradas, en cada una grabado el scudo de las armas de Sto. Domingo y un rosario alrededor*”¹. Sin embargo, no debían ser muy abundantes puesto que en esta del Rosario sólo había dos, al igual que en la Sangre, donde habían de ser rifados entre los mayordomos². Ello confirma la extrema carestía económica de las cofradías murcianas ajenas a las cuantiosas rentas que, por ejemplo, permite enriquecer los ajuares de las cofradías sevillanas, gaditanas o cordobesas.

En lo que respecta al ajuar de plata de las imágenes también se advierten estas diferencias. Las cofradías penitenciales de Murcia no llegan a contar nunca con *andas* de plata al contrario de lo que ocurre con las más opulentas del Rosario, la Purísima o la Arrixaca. Además, la relevancia del ajuar suntuoso es más importante en el caso de las imágenes de Cristo, dotadas tradicionalmente de *nimbos* o *galletas* de plata repujada, mientras que aquellas de la Dolorosa

¹ AGÜERA ROS, J.C., *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 196

² ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.), *Constituciones nuevamente dispuestas por los Cofrades y hermanos de la Cofradía y hermandad de la preciosísima sangre de nuestro señor Jesucristo sita en el Convento de Religiosos de Nuestra Señora del Carmen extramuros de la Zidad de Murcia*, 1728. En el artículo 23º se recoge: “...*Que los maiordomos han de regir y givernar dicha procession a su árbitrio todos con túnicas, ô negras, ô roxas, y varas del mismo color; y que respecto de ser los Maiordomos ôcho y los cetros que la Cofradía tiene de plata son solo dos, interin que no haia Cetros para todos los ôcho, se den por suertes, y los saquen los dos Maiordomos â quienes les tocaron...*”.

lucen airosas pero elementales aureolas; ciertamente, estas últimas con excepciones relevantes como la Dolorosa de la parroquia de San Lorenzo o las efigies de la Soledad que, por lo general, lucieron valiosas diademas.

El siglo XVIII propició la aparición de interesantes *nimbos* argénteos asociados primeramente a la Cofradía de Jesús Nazareno. La inserción de estas piezas, con notables coincidencias, para las imágenes de Cristo en los pasos de La Cena, El Prendimiento o Los Azotes, muestra la segura observancia de unos patrones genéricos bajo los cuales se intuye la pericia salzillesca; en efecto, ha sido puesta de relieve la estrecha colaboración del escultor en labores de orfebrería. No cabe duda que este repertorio muestra la particular evolución del diseño de estas obras suntuarias en la esfera de Salzillo quien, en efecto, llegó a elaborar trazas para *ostensorios* y otras piezas del ajuar litúrgico³. Así, fue notable su relación profesional con la saga de plateros de los Ruiz Funes quienes, además, intervinieron en la realización de otras piezas semejantes para la imagen de Cristo del paso de la Negación correspondiente a la procesión de Miércoles Santo⁴.

Poco se sabe, por contra, de otros elementos que forzosamente hubieron de formar parte de estos ajuares para las imágenes como las coronas de espinas que habrían de llevar las efigies de Jesús Nazareno, el Cristo de la Sangre o la propia Soledad originaria de Nicolás de Bussy. Dada la frecuente aparición de estas piezas elaboradas en metales todo parece evidenciar que se trató de una práctica recurrente aquí donde el sobrepuesto, como parte imprescindible de la imagen, comparte los anhelos decorativistas de las esferas granadina y malagueña. En efecto, la práctica de la orfebrería, como la imaginería o la arquitectura de las centurias anteriores, evidencian las correspondencias formales con estos núcleos donde también abundan los postizos. En este sentido, la *praxis* procesional murciana es semejante a la de estos lugares y opuesta, como ellas, a los cánones presentes en Sevilla o Valladolid, los otros grandes núcleos de la estatuaría procesional del periodo barroco.

Tal como evidencian los documentos, el esplendor dieciochesco debió despertar un interés por mejorar el aspecto de las efigies procesionales. El caso del Cristo de la Sangre es bien significativo al mostrar, en paralelo al estreno del flamante imafronte catedralicio, el deseo de ofrecer una apariencia magnificente al modo de la singular portada arquitectónica. Ello se constata tanto en las labores de reforma de su *trono*, para lo que se elige a uno de los escultores más relevantes de la propia fachada, como en la inclusión de elementos dorados en

³ Aspecto que ha estudiado convenientemente PÉREZ SÁNCHEZ, M., "...Todo a moda y primor" en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 312-315.

el exorno de los surtidores de sangre. Así, se prefiere el brillo y lo refulgente sobre la precisión naturalista y la dimensión artística; la sangre compuesta por “*cordón de Ilo de oro*” para el vertido de las llagas ilustra un episodio propenso a la grandilocuencia escénica⁵.

Es destacable este interés que lleva a realizar un notorio esfuerzo apurando las mermadas finanzas de una institución modesta que, pese a ello, pretende ofrecer una imagen pública acorde a los nuevos patrones urbanísticos que presiden la ciudad. El asombro que debió causar la apariencia de la fachada de la Catedral impulsó, por tanto, a la adecuación del ornato de los pasos e imágenes que debían transitar bajo el dintel de la fastuosa Puerta del Perdón. Así, es relevante que sea un presbítero, el mayordomo José Abadía Campos, el garante del decoro público de las imágenes de la Sangre. Ello debe enfatizar la cualidad del ajuar suntuoso más allá de lo cuantitativo pues, en efecto, resulta evidente el simbolismo teológico desarrollado en derredor de las manifestaciones callejeras de la religiosidad. Dentro de esta empresa, y a la par de la adquisición de media docena de broches de oro para la nueva túnica del Cristo de la Negación, se mandó recomponer las escasas pertenencias de plata: destacando los trabajos de Antonio Ruiz Funes para ejecutar la “*compostura de la Corona y cetro del Exe Omo de la Cofradía*”, labor que quedó finiquitada antes de 1751⁶.

Los trabajos de los Ruiz Funes para las cofradías penitenciales, los realizan tanto para Servitas como para la Sangre o Jesús, inducen a proyectar su impronta sobre el devenir de estas prácticas en Murcia. Así, los modelos que ejecuta según las trazas salzillescas acaban influyendo en la mayoría de *nimbos* utilizados por las cofradías. El peso de estas obras está presente en la centuria siguiente y aún en los trabajos incorporados a las procesiones en los últimos tiempos. Por ello, debe referirse la constitución de un tipo de *nimbo* genuino caracterizado, con carácter genérico, por la inclusión del anagrama central (en este caso J(esús) H(ombre) S(alvador)) en torno al cual se distribuye una orla decorativa (primero de rocalla, más tarde vegetal) rematada por un resplandor de haces de rayos. La conformación circular, perceptible aún en las fotografías conservadas de finales del XIX, se asocia a la variante empleada para cubrir las cabezas de los santos en la ciudad (con una interesante colección completa en el Monasterio de Santa Ana)⁷ a pesar de que se distancian de éstos al quebrarse su perfil.

⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia” en *Estudios de platería*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 191-212.

⁵ A.A.S., *Memorial ante Manuel Rubín de Celis*, folio 2 vto.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Mientras estos *nimbos* presentan evidentes similitudes con los postulados de la orfebrería española del momento, con abundantes referentes en piezas andaluzas (particularmente del norte de la provincia malagueña y centro-sur de la cordobesa), la tipología autóctona comienza a evidenciar una fractura más personal al vincularse con los diseños

Así, la tipología sencilla y escueta que parte del *nimbo* de Cristo del paso salzillesco de La Cena (1761) o la más refinada del Beso de Judas, toma un nuevo rumbo que comparten las versiones marianas, incluso los modelos de diademas, esbozando la importancia que tuvo el periodo tardo-dieciochesco para la impronta procesional de los siglos siguientes⁸. El espíritu clasicista que preside las últimas realizaciones del XVIII y las primeras del XIX, preludia la supremacía que, a lo largo de las décadas siguientes, ejercerán los modelos academicistas tan vinculados a la labor de la escuela de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País donde, evidentemente, jugó un papel determinante la figura de Salzillo⁹.

La dispersión del ajuar de plata: el espinoso asunto de los sacristanes

El discurrir de la cofradía de la Preciosísima Sangre a lo largo de su historia ilustra a la perfección la problemática que ocasionaba el ajuar de plata. La crisis paralela a la desarticulación del sistema gremial, posterior a 1836, sobre el que se asentaba buena parte de la estructura procesional del XVIII, así como la desaparición física de los influyentes mayordomos del periodo tardo-barroco, mermó enormemente las bases de la institución. A esta circunstancia hubo de añadirse el endémico problema de la dispersión de los bienes y enseres en manos de sus propios *sacristanes*.

Este es un aspecto que había perturbado la cohesión de los hermanos que se habían visto inmersos en múltiples disputas contra quienes, haciendo uso del cargo citado, se habían aprovechado personalmente de su custodia¹⁰. La cofradía tenía por costumbre dejar en posesión de éstos la custodia de los bienes textiles y argénteos pues eran los encargados del adecentamiento de las imágenes para la procesión y los cultos. Los problemas surgían cuando, al tener que traspasar el mencionado patrimonio desde el cargo saliente a otro nuevo electo, se constataba el extravío de parte del ajuar: razón por la que apenas se conservan obras suntuarias de la Edad Moderna. Con todo, y a pesar de los numerosos y ruidosos pleitos, la costumbre pervivió hasta bien entrado el siglo XIX.

La situación llegó a ser alarmante a comienzos de la nueva centuria pues, aún en 1820, el *sacristán* José Portes Miras informa sobre la necesidad de invertir en la factura de enseres

de Francisco Salzillo quien acaba dotando de personalidad a unas piezas locales muy permeables a dichas novedades estilísticas. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, M., "...Todo a moda..." (obr.cit.), págs. 312-315.

⁸ La autoría de esta pieza fue puesta de relieve por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El arte de la platería en..." (obr.cit.), pág. 207.

⁹ BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 48-52.

para las imágenes y el cortejo pues se había arruinado casi todo¹¹. En este caso concreto se llega a requerir autorización al obispado para, rememorando tiempos pretéritos, mandar recabar fondos a los *muñidores* por el Partido de San Benito y otros campos circundantes¹².

La definitiva desaparición de los gremios entre 1836 y 1837 obligó a la transformación radical del sistema financiero de las cofradías y, particularmente, de las penitenciales. En este sentido, como nuevo modo de recabar ayuda para la labor de preparar los pasos para las procesiones se propiciará la aparición de nuevos mecenas, los camareros. Merced a este cambio, llegan nuevas costumbres como la de llamar a campesinos de la huerta a portar las *andas* al modo en que habían hecho anteriormente los gremios; igualmente, los camareros correrán con los gastos del adorno y arreglo de las imágenes llegando a convertirse rápidamente en un cargo de notoria relevancia social.

Una pieza singular como preámbulo del periodo de La Restauración

La época isabelina será clave en la consolidación de este sistema dando lugar a un periodo de esplendor que, con altibajos puntuales, alcanzará su culminación en las décadas finales del XIX con la particular irrupción del tardo-romanticismo en el plano estético. En estos primeros años de recuperación hay que referir la donación por parte de la condesa de Villaleal de una pieza singular dentro de las colecciones de plata de las cofradías murcianas: se trata de un nuevo *nimbo* para la imagen del Cristo del paso de la Samaritana cuya camarería ostentaba. Ya en 1828 el nuevo *sacristán* Lucas Serrano había alertado a la Junta de la cofradía sobre la desaparición de la anterior “*diadema*” de la imagen¹³. El nuevo *nimbo* se hizo aguardar hasta 1848, fecha en que aparece marcado, motivo por el cual el paso hubo de transitar dos décadas en un estado de cierta provisionalidad en espera de un mecenas que se hiciera cargo de las apremiantes mejoras.



Fig. 99- *Nimbo. Cristo. Paso de la Samaritana. Taller del Iris, Madrid. 1848. Archicofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia.*

¹⁰ Uno de los más conocidos se origina en la década de los treinta del siglo XVIII acusándose al mayordomo Juan Bautista Lozano a través de un auto que se presenta por “*haber estado perdidos los zetros de plata*” y otros objetos del mismo metal: A.A.S., *Declaración de Juan Bautista Lozano*, Caja II, 3, folios 71 y stes.

¹¹ A.A.S., *Acta de Junta directiva*, 7 de mayo de 1820.

¹² A.A.S., *Memorial remitido al Sr. Obispo*, 12 de febrero de 1828.

¹³ A.A.S., *Acta de junta directiva*, 18 de marzo de 1828.

La espera mereció la pena pues la nueva pieza resultó de un gusto y una calidad artística no vista hasta el momento en cofradía penitencial alguna de la ciudad: no en vano, se trata de una obra ejecutada en el taller “*El Iris*” de Madrid, es decir, el obrador del que procedían las piezas destinadas a la Casa Real. Siendo costumbre en dicho taller confeccionar utensilios utilitarios de lujo el encargo del *nimbo* debe entenderse como una rareza en el mismo pues no abundan este tipo de encargos religiosos. En este sentido conviene resaltar la selecta preferencia de la camarera quien, a su orgullo, inscribió en una orla el origen del encargo y su destino para la imagen tallada por Roque López para la cofradía de la Sangre¹⁴. Si bien las aportaciones de la nobleza en la institución habían pasado totalmente inadvertidas hasta la fecha, su patrocinio revela los marcados cambios de tendencia en la “era liberal”. En efecto, cuando en 1848 se realiza este *nimbo* la cofradía había conseguido reorientar el patronazgo sobre sus empresas artísticas. Este hecho, a posteriori, iba a resultar fundamental en el nuevo periodo que culminará, a finales del XIX, bajo la brillante personalidad de su mayordomo Joaquín García y García.

En cuanto al *nimbo* en cuestión, se inserta en la renovación estética de la escenografía del *paso* de la Samaritana acometida por la citada condesa: el origen cortesano de las piezas resulta toda una novedad revelando el carácter exquisito de su factura madrileña. No se trata, por tanto, de un objeto suntuario más, sino del advenimiento de patrones refinados y depurados desde la corte en una época en



Fig.100- *Nimbo. Cristo. Paso de la Samaritana. Taller del Iris, Madrid. 1848. Archicofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia.*

que los talleres locales habían desaparecido en su práctica totalidad. Por tanto, y salvo las incursiones del escultor Luis Senac en este ámbito a finales de la centuria, la dependencia de piezas foráneas resultará total. Además, este cierre de obradores de platería significará el ocaso definitivo de los patrones autóctonos, incluyendo las trazas que habían dotado de cierta identidad a los trabajos de orfebrería desde los tiempos del propio Salzillo. La configuración de los modelos quedará supeditada a modelos externos que, en definitiva, resultarán ajenos a la impronta del barroco murciano haciendo ahora su irrupción decidida el clasicismo academicista emanado desde las academias cortesanas.

¹⁴ En la parte posterior del nimbo figura la siguiente inscripción: “*Esta corona es de la propiedad de la Excm. Sra. D^a María Francisca de Paula Carrasco, Condesa de Villaleal viuda de Pinohermoso, para el culto del Señor en el paso de la Samaritana. Año de 1848*”.

Indecisión y más dispersión

A pesar de las buenas perspectivas que parece ofrecer el panorama a mediados de la centuria, en lo que al patrimonio argénteo de la cofradía se refiere, el *nimbo* de la condesa de Villaleal ha sido la única pieza conservada de entonces. Sin embargo, se conoce la repercusión de este mecenazgo en las posteriores camarerías burguesas pues serán varias las piezas que se adquirirán bajo este sistema en lo que restaba de siglo. Así, cabe citar sendos *nimbos* de plata destinados respectivamente al Cristo del paso del Lavatorio, citado en un inventario del archivo de finales del XIX¹⁵, y al del paso del Tribunal de Herodes. Este último aparece recogido en las descripciones de Fuentes y Ponte quien cita, además, la presencia de un *candelero de plata* dentro de la escenografía del grupo. Sobre los artífices de los mismos nada aporta habiendo que fechar su ejecución entre el estreno del paso, 1864, y la propia edición del documento bibliográfico dos décadas después¹⁶. Del destino final de todas estas piezas, así como más detalles sobre su apariencia artística, poco más puede referirse al constituir toda una incógnita su paradero y no encontrarse evidencias gráficas de suficiente resolución que permitan un análisis fidedigno.

Otras piezas

Junto a ellas otra obra menor debida a donantes particulares, e igualmente desaparecida, es la cruz de plata sobredorada destinada a figurar como remate del pendón principal estrenado en 1893 en la procesión de Miércoles Santo¹⁷. Se trata de una dádiva póstuma del cofrade Antonio Sáenz de Tejada y Jordán quien sufragó enteramente el coste de la insignia: pese a conocerse la procedencia valenciana del tejido de la citada bandera se ignoran los datos referidos a la autoría de la parte de orfebrería que, como el resto de elementos de la pieza, desapareció en 1936.

Salvo algún otro elemento puntual, como las *potencias* del Cristo del Lavatorio o el *halo* de San Juan, imágenes de nueva factura del valenciano Juan Dorado Brisa (1904 y 1905, respectivamente), no consta en el archivo de la cofradía de la Sangre, ni en las noticias de

¹⁵ A.A.S., *Inventario de bienes del Lavatorio*, 30 de mayo de 1892: firmado por la camarera del paso, M^a Luisa Sáenz de Tejada.

¹⁶ FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana. Provincia de Murcia*, vol. V, Lérida, Carrués, 1880, pág. 35.

¹⁷ Que aparece reseñada en múltiples ocasiones: A.A.S., *Nota a la Junta directiva*, 22 de marzo de 1893 (folio 1, vto.); DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria...* (obr.cit.), pág. 133; y *Diario de Murcia*, sábado 1 de abril de 1893: "En la procesión de ayer mañana lució el rico estandarte de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, con la nueva cruz,

hemeroteca, dato alguno referido a piezas argénteas hasta el periodo restaurador de posguerra. Esta circunstancia incide, una vez más, en la escasez de este tipo de elementos ejecutados en materiales nobles dentro del patrimonio de las cofradías murcianas que, al contrario de las andaluzas, no consiguieron adquirir insignias y demás elementos vistosos de plata para las procesiones¹⁸.

Incluso, aquellos elementos del aderezo frecuentemente realizados con estos metales repujados quedaron restringidos al mínimo pues ni las astas de los estandartes, ni las potencias y cantoneras de la cruz del Cristo de la Sangre, llegaron a contar con originales de orfebrería. Se contrasta, de este modo, la opulencia pretérita de cofradías como las del Rosario o la Purísima, que habían tenido un buen número de útiles procesionales de plata¹⁹, frente a las limitaciones que, incluso en un momento de esplendor como éste, evidenciaba la Preciosísima Sangre. Puede valorarse, en este sentido, como la permanencia en tales estrecheces lleva a la constitución de una forzada austeridad que, con el tiempo, resultará arquetípica en las procesiones. No en vano, la ausencia de metales preciosos fue suplida con dorados a la corla y otros artificios sobre la madera que, en el fondo, ilustran una inquietud hacia la ostentación suntuosa que nunca pudo ser materializada en los enseres de los cortejos.

ORFEBRERÍA Y PLATA EN LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO

La renovación del exorno de las imágenes de la Cofradía de Jesús deparó, como era de esperar, la inclusión de los necesarios útiles de plata que otorgaran renovado esplendor a la imaginería salzillesca. En todo, esta práctica ornamental persigue los fines ya referidos en el apartado del bordado aunque sin suscitar el polémico debate que los textiles propiciaron. En este caso, la fidelidad formal a las características impresas en las piezas dieciochescas favoreció la integración de las nuevas piezas en los pasos tardo-barrocos.

donativo póstumo del entusiasta cofrade D. Antonio Saenz de Tejada (q.e.p.d.), que es primorosa, y los hermosos cordones y borlas adquiridos para este año, que cuestan 600 pesetas”.

¹⁸ La transformación de la gestualidad de las procesiones de la modernidad hacia una configuración contemporánea implicó la desaparición de elementos que, como los gallardetes, habían dotado antaño de gran vistosidad a las procesiones. Pese al revisionismo histórico que, en cierto modo, se plantea en el seno de las cofradías con la finalidad de mejorar el esplendor de las procesiones, estas insignias quedarán relegadas al olvido.

¹⁹ Al respecto de los ajuares de plata correspondientes a estas instituciones piadosas de gran nombradía hasta las primeras décadas del siglo XX deben verse los estudios correspondientes a AGÜERA ROS, J.C., *Un ciclo pictórico del...* (obr.cit.), págs. 170-200; *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1994, págs. 299-312; PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, págs. 175-191; e IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Rebuscos y otros artículos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2003, págs. 11-15 y 19-28.

Una de las renovaciones patrimoniales de mayor calado fue, indudablemente, la acontecida con el paso de La Oración en el Huerto a la que se dotó de un completo conjunto de enseres. Desde su realización por Salzillo, en 1754, la escenografía del conjunto había venido determinada por la inclusión de determinados elementos imprescindibles para su puesta en escena como “*la nube*” con el cáliz o la túnica de terciopelo para Cristo²⁰. Sin embargo, de los originales argénteos que debieron rematar el conjunto nada se ha conservado, aspecto singularmente opuesto al de los restantes pasos de la misma cofradía.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX, dentro del proceso histórico de *La Restauración*, se refiere la adquisición de unos renovados aderezos destinados al paso; todos ellos sufragados por su camarero Mariano Vergara y Pérez de Aranda, y recogido detalladamente por Díaz Cassou: entre el gasto suntuario se destaca el precio de 3.000 pesetas pagadas por la “*corona*” y las 500 invertidas en un “*Cáliz cincelado*”²¹. Todas estas piezas, insertas dentro del programa de mejoras finalizado en la década de los noventa, supuso la inserción de las piezas talladas por el imaginero barroco dentro de la dinámica estética de la época.

La conservación de ellas permite analizarlas oportunamente. La corona recogida por el erudito no viene a ser sino la reedición de la referida tipología del *nimbo* tan practicada en la centuria anterior. En efecto, se trata de un plato o galleta de plata repujada por el orfebre Luis Senac que, en lo estilístico, responde a las particularidades desarrolladas en las piezas del siglo XVIII. Así, presenta reminiscencias de los trabajos tardo-barrocos y clasicistas presentes en el ajuar de la institución penitencial ofreciendo una continuidad estilística con aquellas y suponiendo, en sentido estricto, una consecuente visión romántica de la platería murciana coetánea a Francisco Salzillo.

De este modo, el *nimbo* queda constituido por un nodo central en el que figura el anagrama de Cristo, al igual que en el caso del ejemplar destinado al paso de Los Azotes, orlado por un roleo de nubes en el cual se distribuyen cuatro querubines (frecuentes en las piezas de orfebrería decimonónicas) circundándolo todo ello la acostumbrada ráfaga dorada. En efecto, pese a la desaparición del gremio de plateros y la crisis de la demanda eclesiástica, se refiere cierta continuidad estilística con el pasado desarrollándose esta revisión formal en el seno de un taller local. A buen seguro, el modelo hubo de asemejarse a los

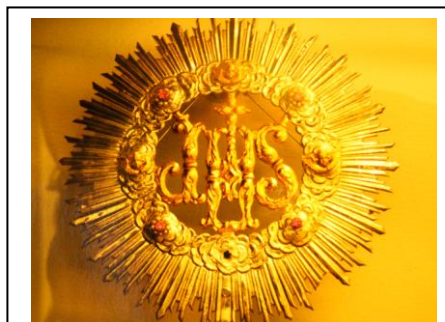


Fig. 101- *Nimbo. Oración en el Huerto*. Luis Senac, 1893-96. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

²⁰BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), pág. 161.

²¹DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión, pág. 168).

desarrollados paralelamente para las cofradías murcianas, como pudo ser el caso del realizado para la imagen de Cristo del paso del Tribunal de Herodes de la procesión de Miércoles Santo.

Los referentes de esta pieza, por ello, deben vincularse con la herencia salzillesca que inspira el cortejo de la mañana de Viernes Santo; así, su configuración refleja un indisimulado paralelismo con el magnífico respaldo de madera tallada que figura, en algunas de las procesiones, a la espalda de Cristo en el paso de La Cena. En efecto, la configuración es en todo paralela, incluyendo el detalle de la inclusión regular de las referidas cabezas de ángeles. Esta concomitancia es singular e ilustra el interés de trazar un repertorio de elementos suntuarios acordes con la impronta artística del resto de la procesión; en suma, es un gesto de renovado barroquismo localista adherido a los postulados representativos del siglo XVIII. Este carácter, consecuentemente, propicia una pieza que, pese a su novedad, se inserta en la retórica escenográfica del resto de la procesión²².

El protagonismo de las camarerías en la consecución del ajuar de los pasos salzillescos prosigue en las décadas siguientes con la brillante incorporación de la vajilla de plata para el ajuar del paso de La Cena. Esta aportación se debe a la munificencia particular de las familias Sandoval y Zarandona que, al efecto, la vienen cediendo desde entonces con esta finalidad. Durante el año 1893 Luis Zarandona Sandoval releva a su tío Luis Sandoval y Mena en este menester manteniendo el cargo de camarero hasta 1897 en que, por fallecimiento del anterior, se hace cargo del arreglo del paso Fausto Zarandona y Santamaría²³. Estas fechas deben marcar el inicio de la presencia de tan suntuoso ajuar para el adorno de la Última Cena así como la de la adecuación del adorno efímero heredado a sus nuevos recipientes de plata.

La presencia de dichos utensilios, particularmente candelabros, platos, servilleteros y cubertería, se entiende asociada a la costumbre de exornar la mesa con viandas diversas y productos naturales. De hecho, la vajilla es un elemento funcional que sirve aquí como base magnífica para la no menos destacable consumación de un costumbrismo frutal y colorista ligado secularmente al exorno de este paso; en este caso, constituye toda una muestra de la cultura efímera e intangible incorporada tiempo atrás a las celebraciones locales de Semana Santa. Este adorno ha servido como fuente de inspiración para otros aderezos que, posteriormente, han venido a enfatizar la pervivencia contemporánea de los usos propios de las décadas centrales de

²² Al respecto de la orfebrería procesional decimonónica véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en... (obr.cit.), págs. 208 y 209.

²³ Al respecto del particular de esta camarería resulta de innegable interés el traspaso de la misma desde la familia Sandoval y Mena a la de Zarandona Sandoval: ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO (A.C.J.N.), *Actas de la Junta Particular*, 5 de Febrero de 1893. Fausto Zarandona y Santamaría comienza su participación en el arreglo del paso de la Cena a partir del año 1897, al haber fallecido su antecesor en la localidad

la centuria dieciochesca. Su uso, en definitiva, ratifica la pervivencia de elementos ligados a la particular visión que aquella época tuvo de la puesta en escena de estas escenografías sagradas de la Pasión²⁴.

De hecho, constituye un elemento clave para comprender el sentido sincrónico de la rememoración de este hecho religioso, una meta-construcción que se opera dentro de las procesiones constituyendo una renovación anual, actual, de aquel suceso trascendente²⁵. Se trata de una forma de expresión de la vigencia naturalista, heredada del teatro, que ratifica la importancia, el interés, por el detalle y la gestualidad. En suma, es un recurso que sirve para intensificar el potencial verista de la imagen; un objeto definido como ente sagrado y trascendente capaz de interactuar en el medio de los hombres a través de una “*poética de la presencia*”²⁶. Esta aspiración llevó a la inserción en los pasos de elementos de apariencia realista, tales como la palmera contrahecha de La Oración en el Huerto o el gallo embalsamado de La Negación.

Este recurso aplicado al caso de La Cena no contó con demasiada oposición ilustrada seguramente por estar respaldada la costumbre por la élite aristócrata que regía la cofradía. Ello debe incidir en una lectura racionalizadora de esta presencia de elementos naturales sobre la mesa donde se representa la secuencia dramática del Cenáculo. Quizá, esta composición se podía asimilar dentro de la pretendida teatralidad ilustrada, dados los efectos moralizantes de una escenografía realista; que huye, en definitiva, de las construcciones excesivamente intelectualizadas del teatro del Siglo de Oro. Sin duda, la presencia de alimentos perentorios otorgaba una mayor credibilidad a la composición y servía para alertar certeramente al espectador sobre su contenido; aunque, por el contrario, propiciara la observación detallista de un elemento decorativo y, en suma, secundario que podría desviar la atención del asunto principal²⁷.

murciana de San Javier; véase *Acta de Cabildo*, celebrado por la Cofradía de Jesús Nazareno el 14 de Septiembre de 1896.

²⁴ La fecha de incorporación de este paso es 1761, viniendo a sustituir un grupo anterior del padre del genial maestro murciano. BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo...* (obr.cit.), págs. 150-154.

²⁵ Al respecto de las implicaciones rituales y sagradas de esta actualización del acontecimiento sacro véase ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 53-85: la presencia de elementos naturalistas y anacrónicos en los rituales sacros debe interpretarse como un rasgo propio del “*tiempo festivo*”, un modo de contraponer lo cotidiano a lo extraordinario, regenerando ese espacio sagrado a modo de “*retorno al tiempo original*”. Un tiempo en el que, de hecho, permanece atrapado el individuo en el presente por medio de la anulación de las barreras temporales ordinarias; una repetición anual que, pese a estar configurada en el pasado, se hace presente, se actualiza, por medio de estos elementos efímeros de la naturaleza.

²⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011, págs. 135 y stes.

²⁷ Al respecto de la controversia dramática presente en los años finales del siglo XVIII y del enfrentamiento entre el teatro de raigambre calderoniana y el propiamente ilustrado véase HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 42-50.

Mayores discrepancias mostraron, lógicamente, los visitantes quienes, desde luego, desconocían la naturaleza y los orígenes de tales condicionantes escénicos. Los viajeros extranjeros interpretaron la costumbre de adornar la mesa con suma extrañeza y hasta con cierta burla: de “*superstición absurda*” tilda el escocés Henry David Inglis este adorno en 1830²⁸.



Fig. 102- *Mesa de la Santa Cena. Orfebrería y exorno efímero.* Mañana de Viernes Santo. Cofradía de Jesús Nazareno, Murcia.

Estas opiniones serán compartidas, más tarde, por los autores del lugar; así, Díaz Cassou lo considera como “*anacronismos y disparates de una piedad poco ilustrada*”²⁹. No es menos benévolo Fuentes y Ponte quien expresa su deseo de “*que el tiempo y el buen gusto nos permitirá algún día ver la mística escena sin objetos extraños que la desnaturalizan y desvirtúan haciéndola perder su debida propiedad*”³⁰.

Resulta evidente como el rigorismo historicista de estos autores, y aún su deseo de admirar lo escultórico sin más aderezos que los propios de la talla, propician este revisionismo sin referir, precisamente, la propia condición contextual del adorno; es decir, su elaboración paralela a la gestación de la obra salzillesca. Sin embargo, el origen de esta práctica es totalmente desconocida, no existiendo expresión alguna a su favor durante el periodo barroco; ni tampoco

²⁸ TORRES FONTES, J. y TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “Francisco Salzillo o el pensamiento firmado” en *Salzillo, Testigo de...* (obr.cit.), pág. 353.

²⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 163.

en contra lo que revela, a buen seguro, la aceptación del mismo entre el pueblo llano. Quizá no sea esta propuesta contraria a los usos anacrónicos integrados por Salzillo en la propia escena, los taburetes de las imágenes por ejemplo, puesto que, incluso, llegó a encargarse en su calidad de mayordomo del aderezo y exorno de los pasos³¹.

Así, parece probable una nueva incursión de la huella cortesana en el ámbito local; en efecto, estas prácticas revelan un interesante mimetismo con las presentaciones frugales habituales en los ámbitos palaciegos borbónicos. Esta adopción para lo sacro no debe extrañar en absoluto pues afectó a otros ámbitos del aderezo como el de la vestimenta; así, se ha podido estudiar un decidido influjo de la moda de la corte en los ajuares de las imágenes de la Virgen de Gracia o de la Virgen del Carmen. La propagación de estos gustos entre la ciudadanía manifiesta un particular énfasis por mostrar una ciudad refinada y atenta a las modas cosmopolitas, como evidencia la permeabilidad a tales gustos; su aplicación a lo sacro se observa en fachadas de iglesias y bocaportes de camarines donde se exalta una realeza de la Virgen afín al protocolo propio del siglo³². Con razón el adorno palaciego jugó un papel de importancia en la reciente revisión de la época salzillesca con motivo del tercer centenario de su nacimiento³³; en definitiva, el adorno de los pasos permitieron ofrecer en la vía pública una imagen complaciente de la vida cortesana y hasta de las “buenas costumbres” que debían imperar entre el pueblo.

A partir de esta raigambre palaciega puede interpretarse como idóneo el uso de refinados elementos argénteos destinados a configurar una atmósfera compleja de pretendida suntuosidad; aún mayor si cabe en tiempos pasados mediante la disposición de frutos naturales estacionales cuya exposición durante la primavera resultaba realmente extraordinaria. Se trataba de un lujo en sentido doble al exhibirse una recargada mesa que presentaba, además, una variedad insólita de manjares.

El empleo de la plata hubo de servir para acentuar estos valores exquisitos ayudando, desde luego, a incentivar el carácter áulico de la Cena Pascual. Esta sofisticación no es casual como puede contrastarse en los ejemplares *monumentos* sacramentales de la tarde de Jueves Santo donde los espacios columnarios, pintados efectivamente sobre cortinas, precisaban la alta estima de la Institución Eucarística; aquella presencia mística a través de la cual se hacía efectiva la

³⁰ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1896.

³¹ Véase el material inédito custodiado en el ARCHIVO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA (MUBAM), que se corresponde con materiales desconocidos custodiados por la Cofradía de Jesús Nazareno a comienzos del siglo XX y que aún pudo recopilar IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús*, págs. 32-48.

³² FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada” en *Salve Reina del Carmen*, Murcia, Parroquia del Carmen, 2009, págs. 33-40.

³³ Véase el apartado denominado “Atavío, galas y adorno” en AA.VV., *Salzillo, testigo de...* (obr.cit.), págs. 382-421.

realeza de Cristo. El protocolo eucarístico desplegado durante la modernidad no dejó de hacer patente este tratamiento excelentísimo del misterio de la Eucaristía, dotado de todo tipo de refinadas formalidades palaciegas sin escatimar gastos y recursos en ello³⁴.

El siglo XIX aún estuvo acostumbrado a la presencia de estos elementos dentro de los entramados efímeros de las catedrales y no sólo en lo referido a las arquetas de plata; así, durante la Semana Santa crecen las críticas cuando se ausentan tales piezas: “... *ni se vio en el Monumento el magnífico frontal ni el graderío de plata, ni sobre el altar Mayor los siete candelabros y la gran cruz, ni sobre la mesa de los sagrados óleos la cruz, los dos candelabros y las tres ánforas, todo del mismo metal. Sólo había un ánfora de plata: las otras dos eran los consabidos súcios cacharros de hojalata que dan vergüenza, tratándose de una catedral como la de Murcia*”³⁵. De modo que la mesa en la que debía representarse el misterio Pascual no podía prescindir de tales elementos puesto que, a este efecto, contaba con un valioso cáliz de plata repujada del siglo XVIII.

Dentro de la Historia del Arte tampoco las representaciones de la Cena abundan en los detalles gastronómicos de la misma resultando, por lo general, escasas en detalles ornamentales pese a integrarse, buena parte de ellas, en ámbitos palaciegos de notoria suntuosidad. Si figuran en algunas, como sucede en la escuela veneciana, las representaciones de los mostradores alzados en suntuosas escalinatas exornadas con la vajilla de plata, también ocasionalmente de oro, dispuesta de modo estratificado según el protocolo presente en las cortes europeas desde los tiempos del Renacimiento. En estas figuraciones se promueve el empleo, o al menos se supone, de estos materiales suntuarios en el servicio de la Última Cena.

Sin embargo, se conoce a través de los papeles de Ibáñez la oportuna adquisición de una vajilla de loza de Hellín destinada al adorno del paso³⁶; en absoluto debe interpretarse como un rechazo a la plata o una economía de medios a la que ceñir el adorno de la Mesa de los Apóstoles. Este

³⁴ Al respecto de estas formas de exaltación escénica de la “*Majestad Eucarística*” véase VENTURA GRACIA, M., *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*, Córdoba, Universidad, 2010. El templo granadino de San Ildefonso aún guarda con celo una fantástica carroza de caballos, originaria del siglo XVIII, decorada con esplendidez que servía para el traslado del viático por las calles de aquella ciudad andaluza; algo similar acaecía en el templo colegial del Divino Salvador de Sevilla donde, entre otros, la Eucaristía era trasladada de forma ostentosa no sólo en este tipo de carruajes sino, además, en sillas de mano. En estas ceremonias, entonces usuales, era frecuente la participación de un “*servicio particular*”, al modo de los áulicos, compuesto por mayordomos, servidores de librea y otros puestos de relevancia al servicio del Santísimo en torno al cual se desarrollaba una auténtica corte. Estos usos, de los que no hay excesivas noticias en Murcia, seguían practicándose en la época en la que Salzillo talló el paso de la Santa Cena. Sobre su pervivencia en esta misma ciudad durante la centuria decimonónica véase TORRES-FONTES SUÁREZ, C., *Viajes de extranjeros...* (obr.cit.), págs. 190 y 1051; Saint Victor publica en París en 1889 al respecto de tales usos en la capital del Segura: “... *en una fábrica de hilados, al oír la campanilla cesa cualquier trabajo, todo el taller cae de rodillas..., la música tocaba durante el desfile, el general ordenó <<rodilla en tierra>>; la música comienza a tocar la marcha real, mientras pasa el Santo Sacramento, después, la revista continúa...*”.

³⁵ *Diario de Murcia*, martes 11 de abril de 1882.

tipo de trabajos cerámicos se habían impuesto en las mesas de las principales cortes europeas y, además, su producción se había popularizado en talleres del entorno urbano. La modalidad que observaba este tipo de elementos de loza para el servicio de la mesa se adaptaba a un nuevo gusto por lo oriental; en particular, contó con un gran desarrollo la alternancia en las piezas de una base esmaltada blanca que, en una segunda cocción, se veía enriquecida con dibujos ornamentales en cobalto azulado. Dicho carácter policromo resultó altamente desarrollado en gran parte del país, contando con particular arraigo entre los ceramistas sevillanos y lisboetas³⁷.

Las lozas generalizadas en Hellín reprodujeron estas características perviviendo aún un buen número de piezas de este tipo entre los elementos recogidos en las colecciones públicas regionales que las han alternado entre los museos Arqueológico y de Bellas Artes. Sea como fuere, este gusto oriental estaba plenamente asentado en las décadas intermedias del XVIII. Ello ha dado lugar a la valoración del exorno de las mesas tardo-barrocas como una suerte de combinación de “*un goût d’orient et un goût d’occident*”. Indudablemente estas preferencias estilísticas, coetáneas al estreno del paso de Salzillo, debieron favorecer su inclusión dentro del adorno de la mesa aunque no debieron faltar, al efecto, los elementos propiamente suntuarios, particularmente aquellos ejecutados con metales nobles, junto a otros también refinados de vidrio soplado. Dicha amalgama, de hecho, fue común en las propias presentaciones de las mesas destinadas a los banquetes cortesanos y, particularmente, en las correspondientes con los fastos de las monarquías ibéricas.

El inventario de bienes materiales referidos a la corte de Pedro III de Portugal revela en 1777, entre los útiles propios de la mesa, la inclusión de “*vaiselle d’argent aux armes royales*” y “*services de porcelaine de Chine bleu et blanc*”³⁸; evidentemente, con la misma alternancia bícroma presente en los trabajos de loza hellinera tan frecuentes en la ciudad de Murcia en esas mismas décadas³⁹. Esta alternancia de gustos hubo de formar parte, así pues, de la mesa

³⁶ IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Manuscrito de...* (obr.cit.), págs. 32-48.

³⁷ Esta alternancia de coloraciones en las diversas prácticas cerámicas cuentan con un desarrollo sumamente sofisticado desde la centuria anterior por lo que, al llegar las modas orientalistas, esta práctica estaba bastante asentada en los núcleos productores hispánicos. MONTEIRO, J.P., “Uma identidade cerâmica: Louças e azulejos seiscentistas” en *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2012, págs. 43-52. No sin lógica se señalan estos puertos ultramarinos de España y Portugal, Sevilla y Lisboa, como lugares de introducción de estas prácticas y gustos orientales en el ámbito europeo; pese a ello conviene señalar como ya en el siglo XVII ambos centros actúan como punto de irradiación de estas modas al resto del mundo y, de modo particular, a sus colonias: CURVELO, A., “O uso do azulejo e a presença portuguesa na Ásia no século XVII” en *Um gosto português...* (obr.cit.), págs. 335-346.

³⁸ Los datos concernientes al servicio de las mesas reales utilizadas para comparar con la apariencia del exorno de época del paso de La Cena han sido tomados de LUZ ALFONSO, S., “Les Tables Royales à Queluz au XVIII^e siècle – un Goût d’Orient, un Goût d’Occident” en *European Royal Tables – International Symposium Acts. Actas do Simpósio Internacional-Mesas Reais Europeias*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1999, págs. 185-187.

³⁹ Al respecto de los usos cerámicos en Murcia durante los años finales del XVIII y las décadas primeras del siglo XIX véase NAVARRO PALAZÓN, J., “Cerámica y vidrio” en *Historia de la región murciana*, Murcia,

correspondiente al paso salzillesco resultando, como en otros tanto casos, una escenografía adecuada para la mentalidad de su tiempo que tanto gustó de los anacronismos dentro de las representaciones plásticas. No sería de extrañar que, al igual que ocurría con estos servicios palaciegos portugueses, sobre la mesa apostólica se combinase igualmente la loza con otros elementos no únicamente de plata; así, junto a la necesaria presencia de elementos lumínicos sobre la misma hubieron de emplearse otros elementos consustanciales al protocolo culinario: bandejas, algún pichel y otros elementos de plata propios de la platería civil⁴⁰. La presencia de todos estos elementos favorecería no sólo la identificación de elementos a la moda de la época sino, además, de aquellos otros que conferían lujo y esplendor a la escenografía pasionista.

Esta hubo de ser la impronta de la mesa durante los primeros años de su participación en la procesión de la mañana de Viernes Santo; de modo que, en sentido estricto, la instalación de una nueva vajilla, esta vez de plata, habría de esperar a las décadas siguientes cuando, ya en el siglo XIX, se fueran olvidando las particularidades y la impronta característica de la Murcia de la centuria anterior. Quizá, en un primer momento, la presencia de plata en este exorno estaría limitada a unos pocos objetos, quizá los referidos candelabros, incorporando finalmente todo el repertorio de platos, servilleteros, bandejas, fuentes y demás elementos que hoy la caracterizan. Todo ello constituido como pedestal resplandeciente del frugal adorno efímero cuya incorporación supone una suerte de recreación de género, un auténtico “*bodegón a lo sacro*”⁴¹.

Pese a ello, una ascética pictórica al modo de Sánchez Cotán no parece suponer la inspiración de este adorno genuino de las procesiones murcianas donde se impone un carácter más complaciente, menos riguroso; una visión que incide, nuevamente, en la mimesis de las esferas aristocráticas⁴². Las formas cónicas y piramidales que se han heredado en la composición del adorno de esta mesa reflejan una particular pervivencia del “*bouquet*” francés de la época de Luis XIV, popularizados ya en toda Europa en la centuria del XVIII. Además, la particular presentación del *Cordero Pascual*, que conserva de forma íntegra la naturaleza viva de cabeza y cola del animal, rememora nuevamente los adornos culinarios propios de aquellos banquetes

Mediterráneo, 1980, págs. 368-374. Los ejemplares de ajuar cerámico son abundantes en las colecciones conventuales hispánicas, al igual que acaece con aquellos ejemplares procedentes de Hellín ubicados en las clausuras murcianas. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C., *Moradas de Grandeza. La ciudad conventual española*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2019, págs. 90 y 91.

⁴⁰ COTS MORATÓ, F.P., “La platería en Valencia durante los siglos XVII y XVIII” en *La Gloria del Barroco*, Valencia, Generalitat/La Llum de les Imatges, 2009, pág. 137.

⁴¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., ha tratado al respecto de la simbología pasional que recae sobre buena parte del repertorio pictórico de los bodegones hispánicos del Barroco. Véase al respecto *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 94-104.

⁴² Circunstancia que en la obra de Francisco Salzillo tiene un particular desarrollo; baste recordar el cortejo de pajes y mayordomos que acompañan a los Reyes Magos en su famoso Belén.

cortesanos donde abundaron, a modo de divertimento, las fingidas apariencias animadas de los animales más diversos.

En todo parece revelarse la condición de “*naturaleza contrahecha*” del adorno; una abigarrada estampa que, ya en un contexto histórico distinto, aún resultó del agrado del decadente gusto finisecular. Y es que en la maraña de elementos dispuestos para la procesión se integraba una conciencia pretendidamente barroca; la propia de la decoración detallista del XVIII unida ahora al intrincado pensamiento estético de los años finales del XIX. No obstante, el gusto por el carácter del adorno de la mesa excede su ámbito originario para prestarse a otros adornos procesionales; la composición cónica del bouquet se traslada con éxito a la variante floral poblando las superficies de los pasos.

Estas composiciones, frecuentes como centros de las mesas nobiliarias, incorporaron ya en el XVIII elementos florales y otras decoraciones: cintas de “*papier mâché*” doradas o plateadas, por ejemplo. A través de estos detalles ofrecieron una impronta delicada y colorista cuya plástica se atribuye, precisamente, a una invención ibérica⁴³. Aunque poco de ello permanece en el conservado adorno de La Cena, que duda cabe que el arte de impronta salzillesca, así como el propio adorno de las imágenes, aparece decididamente integrado en un mundo estilístico de gran filiación cortesana; de modo que no debe extrañar que, en realidad, la decoración de la mesa del paso contribuyese a reforzar esa plasmación del gusto contextual integrado dentro del ritual pasionista⁴⁴.

La presencia final de la plata como sustento viene a culminar una creación de salón, realmente consumada en la capilla del paso mediante la presencia de elementos característicos de estas estancias: la “*araña de antiguo cristal de Bohemia*”, que se suspendía sobre las imágenes como evocación del Cenáculo⁴⁵, o las propias pinturas murales de Paolo Sístori, hoy desaparecidas, que culminaban la rememoración palaciega. Además, esta recreación venía acompañada por uno de los más celebrados anacronismos salzillescos, los “*taburetes*” en los que se sientan los

⁴³ LUZ ALFONSO, S., “Les Tables Royales à... (obr.cit.), págs. 191 y 192.

⁴⁴ Un último elemento ligado al adorno de las mesas cortesanas dieciochescas es el de la escultura de género; en efecto, figuraciones cortesanas, escenas bucólicas y mitológicas formaron parte de los recargados centros de mesa durante esta centuria. Pese a que las colecciones reales españolas aún cuentan con un notorio número de ellas en Murcia no debieron abundar al tratarse, frecuentemente, de escenas realizadas con metales nobles y gran diversidad de joyas. Si que fueron frecuentes en las mesas portuguesas estas escenas pero ejecutadas en barro policromado; aunque ninguna noticia ilustre al respecto de este uso en el particular del paso de La Cena si que conviene incluir esta práctica por cuanto es conocida la realización de este tipo de esculturas de barro de carácter profano por parte de Roque López, principal discípulo de Salzillo. Véase al respecto de estos usos en Portugal PIMENTEL, A.F., “Esculturas de género” en *Esculturas de género. Presépio e Naturalismo en Portugal*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, págs. 5-10; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico” en *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012, págs. 149-160.

⁴⁵ FUENTES Y PONTE, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, vol. I, Lérida, Carrués, 1880, pág. 137.

apóstoles que, a decir de Díaz Cassou, “*se usaron en los salones aristocráticos del tiempo de Salzillo*”⁴⁶. Elementos, en definitiva, por medio de los que constituir una escenografía precisa que indica claras reminiscencias domésticas en cuyo contexto la presencia de la plata, incorporada en las décadas últimas del periodo de *La Restauración*, culminaba una estampa procesional arquetípica, genial e irrepetible.

En esta época, además, viene a incorporarse una visión más complaciente al respecto del adorno concretado literariamente por Gabriel Miró en el caso análogo de Orihuela. No se trata ya de un anacronismo sino de una evocación poética a las excelencias de una tierra fértil y al carácter taumatúrgico de lo sacro. Sacralidad de la imagen y su escena teñida, como antaño, por la incomprensión de los foráneos: “-*¡Hasta lechugas, lechugas de nuestra huerta! Todos los años me lo digo: ¿Es que entonces había lechugas? ¡Y cómo se nos reirán los de Madrid!...*”. Por tanto, la virtud localista, redimida por la ingenuidad de las gentes del ámbito rural, se confronta con la incomprensión de aquellos llegados de las grandes capitales del país. Una interpretación sesgada por medio de la anulación del sentido contextual de las imágenes que, progresivamente, irá mereciendo el elogio de los intelectuales foráneos. Así, en 1911 John Lam evidencia estas connotaciones piadosas y pintorescas por medio de una valoración taumatúrgica; un bien producido por la tierra, el exorno de la mesa, capaz de traer la “*felicidad de aquellos que lo comen*” tras la procesión⁴⁷.

La variedad de elementos, “*Floreros, candelabros, picheles, manteles, peces, pollos, un cordero asado, frutas y verduras*”, habla de una celebración pasional esplendorosa donde lo accesorio adquiere un protagonismo inusual⁴⁸; recuérdese la tradicional fertilidad asociada al consumo de los dátiles de la palmera de La Oración en el Huerto. Precisamente, estos valores referidos al adorno vegetal, particularmente durante el tiempo primaveral, adquieren una peculiar relevancia al insistirse en su interpretación como elemento sanador, taumatúrgico, a través de su contacto misterioso con las imágenes. En efecto, los prolijos adornos provenientes del campo murciano, insertados en el adorno de las imágenes como los capullos de seda del Nazareno, semejan lo que en el campo andaluz se transformó, aún en el siglo XVIII, en flores de orfebrería y pedrería con oro simbolizando la fertilidad ligada a tales iconos⁴⁹.

El supuesto antagonismo existente entre lo sacro y lo profano, lo eclesiástico y lo palaciego, sólo es aparente dentro de esta esfera de la fiesta. Ya se ha observado la interrelación del adorno del paso de La Cena con lo cortesano; quizá un uso que pueda resultar extraño dentro de la

⁴⁶ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 163.

⁴⁷ TORRES-FONTES SUÁREZ, C., *Viajes de viajeros...* (obr.cit.), pág. 1096.

⁴⁸ MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel. El Obispo Leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pág. 343.

contemporaneidad pero que, dentro del universo barroco, contó con amplias simpatías. El espacio profano y el sacro no contaron entonces con unas barreras definidas sino que se influenciaron mutuamente; esta circunstancia se repite en la interrelación sacra con la monarquía y viceversa. Al respecto de lo sacramental, y aún con la rememoración eucarística de la Misa *In Coena Domini*, esta combinación de esferas adquiere una mayor relevancia; ha sido tratado por diversos autores la naturaleza del *monumento* de Semana Santa como templo⁵⁰, interpretación que no deja de ser cierta, pero que no excluye aquella otra de “*domus speciosa*”: casa resplandeciente, brillante y magnífica.

Obsérvense ahora las realizaciones pictóricas ideadas por Andrea Pozzo en 1685 para cubrir efímeramente el altar mayor de la Iglesia del Gesú durante la celebración de las “*cuarenta horas*”, o las que con el mismo motivo traza Nicolò Dallamano en 1737 para los jesuitas del Santissimi Martiris de Turín. Para estas composiciones, ambos artistas recurren a desarrollar sendos temas neotestamentarios de raíz eucarística insertos en magníficas edificaciones palaciegas⁵¹; estas construcciones, por tanto, ejemplifican la consideración de la Eucaristía que se ha de venerar en ellos con un carácter de realeza: es decir, ofreciendo un testimonio plástico consecuente al tratamiento de “*Su Divina Majestad*”. Estas versiones son particularmente comunes en el caso local puesto que, como evidencia Aragonese, los *monumentos* de Jueves Santo, particularmente los deudores del dieciochesco de la Catedral, presentaron esta apariencia⁵².

Según este formulismo, propio de una cultura ajena al historicismo, en absoluto resultaba extraño insertar la escena de la Última Cena bajo una atmósfera áulica, dotada de refinamientos culinarios propios de la época, y aún de costosos elementos suntuarios. En este sentido, al igual que acaece con las custodias, el metal precioso ricamente labrado y repujado constituye el elemento indispensable para la consumación de una atmósfera sagrada y trascendente. De manera que, ya bajo la mirada decimonónica, en absoluto fuese anómalo incorporar el paso de la Cena a la Custodia durante la procesión del Corpus de 1891; al contrario, el anacronismo se suma al ornato argénteo para hacer más eficaz el lenguaje protocolario arraigado en torno al sacramento⁵³.

⁴⁹ Una interpretación de estos últimos véase en

⁵⁰ RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en *Las Catedrales Españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 493-527.

⁵¹ AA.VV., *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, Colonia, Taschen, 2011, págs. 146 y 183.

⁵² JORGE ARAGONESES, M., *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación, 1964, pág. 437.

⁵³ En *Diario de Murcia*, viernes 15 de mayo de 1891:

En relación a los elementos de plata incluidos en el siglo XIX debe referirse el protagonismo de la familia Zarandona a cuyo patrimonio particular pertenece la colección de enseres desde antaño; de ahí que su inclusión obligue a referir la estrecha relación de la camarerías en el exorno de los pasos. La vajilla hubo de añadirse, por tanto, durante el inicio de esta labor ya fuera en 1893, cuando se hizo cargo del paso Luis Zarandona Sandoval (en sustitución de su tío Luis Sandoval y Mena), o cuatro años más tarde cuando recayó el cargo sobre Fausto Zarandona y Santamaría. Manuel Pérez Sánchez ha estudiado detenidamente la procedencia de las piezas que ofrecen, además, una datación cronológica cercana al momento de la ejecución de la escena salzillesca; es decir, se incorporan en el XIX elementos realizados en la centuria anterior procurando, quizá de forma casual, culminar el adorno con elementos rigurosamente coetáneos a las efigies.

En esta colección de enseres de plata cabe reseñar la completa vajilla del platero cordobés Antonio Ruiz, fechada en 1790, la cubertería de la Real Fábrica de Platería de Martínez hecha en Madrid en 1793, los servilleteros de ambas centurias, o los jarros cordobeses del platero Antonio de Santa Cruz y del referido taller regio (ambos del siglo XVIII también). De modo que prácticamente todo el conjunto aparezca fechado en los años finales del setecientos, en una época en que las formas artísticas propias de la mitad de la centuria habían dado paso a trazas clasicistas de gran refinamiento formal. Por tanto, toda la vajilla resulta heterogénea en cuanto a autoría y procedencias resultando un hecho fortuito su inclusión sobre la mesa del La Cena; evidentemente, su presencia está ligada al proceso de renovación estética de las procesiones propiciado por la camarerías burguesas y en menor medida, como en este caso, por aquellas de origen aristocrático.

Sin embargo, su inclusión no pudo ser más apropiada por cuanto las modas vinculadas con las procesiones de la época estaban dictando una preferencia formal hacia las fórmulas barroquizantes; así, mientras en otros muchos casos hubo que conformarse con la interpretación historicista del XIX, en éste la fortuna propició la inclusión de elementos generados en un contexto próximo al de la propia finalización de la obra de Francisco Salzillo. Además, este conjunto de refinadas piezas nobiliarias vendría a sustituir a las maltratadas piezas de loza que,

“...Y, efectivamente, decimos nosotros, además del efecto que produce y producirá siempre la gran composición de Salzillo, yendo delante del Carro de la Custodia, iría tan bien y tan propiamente como precediendo los demás pasos de la procesión del Viernes Santo.

La institución del Sacramento, precediendo al mismo Sacramento, en la procesión del Córpus, no parecería novedad extraña a nadie; antes al contrario, al verlos diría todo el mundo, que no podía darse nada mas propio para presentar una excelente novedad en el dicho acto religioso.

Si así lo creyera la ilustre cofradía de Jesús y se decidiese á concurrir con ese magnífico Paso a la procesión del Córpus, se podría decir, que salvo el Carro con la custodia, habría puesto lo más culminante de la fiesta...”.

quizá, habrían venido sustituyendo a aquellas otras originales de Hellín que ostentó primeramente el conjunto.

UN EPISODIO AISLADO; LA JOYERÍA DEL AJUAR DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Las joyas constituyen uno de los aspectos más singulares de la relación intensa de lo suntuoso con las imágenes sagradas. Habitualmente, muchos de tales objetos preciosos han llegado hasta el ajuar de las imágenes por medio de donaciones y ofrendas que secundan la pretérita costumbre de cubrir opulentamente las tallas sacras. No en vano, estos usos cuentan con ancestrales precedentes en la cultura mediterránea; así, los íberos adornaban las estatuas de sus divinidades con gran diversidad de adornos como acontecía, no lejos de la capital, en el santuario ibérico de La Luz⁵⁴. La acumulación de joyas, pues, es una costumbre ligada a la sacralidad y al propio oficio religioso, mostrándose como modelo tangible de la majestad, visión característica de lo trascendente. Sobre este particular ilustra el repertorio de estatuas sacerdotales de aquella cultura primitiva peninsular⁵⁵.

La abundancia de joyas dentro de estos ajuares vienen a poner de relieve la empatía de los devotos hacia una imagen concreta al modo de lo que viene aconteciendo en el ámbito cultural europeo desde tiempos de la antigua Grecia. En aquella época abundaron los *tesoros* o espacios particularmente concebidos para custodiar este tipo de ofrendas. Freedberg ha señalado estas prácticas dentro del mundo católico desde, al menos, el final de la Edad Media cuando mostró un particular auge en relación con las imágenes marianas. Este autor señala la rivalidad creciente entre las emergentes ciudades como germen de esta actividad, como modo de concretar el esplendor de la religiosidad en torno a las devociones preferentes de cada sitio⁵⁶. Del mismo modo debió acontecer en Murcia donde, desde tiempos de la Reconquista, se constata el esplendor de este fervor hacia la Madre de Cristo⁵⁷.

El siglo XVIII, como en otros tantos aspectos, debió constituir el punto de inflexión de esta práctica llevando a un particular refinamiento dadas las similitudes entre el ajuar de las imágenes y las modas propiamente cortesanas. La imitación de tales prácticas dio pie a la inclusión de

⁵⁴ LILLO CARPIO, P., *El santuario ibérico de la Luz*, Murcia, Patrimonio Siglo XXI, 1999, pág. 29.

⁵⁵ Reflejando aquella mucho más antigua relación del objeto ejecutado con metales preciosos con lo divino, cuyo origen y particularidades han sido tratadas particularmente por ELIADE, M. en *Cosmología y alquimia babilónicas*, Barcelona, Paidós, 1993.

⁵⁶ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 169-194.

⁵⁷ BELDA NAVARRO, C., "El arte cristiano medieval en Murcia" en *Historia de la Región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 303-306.

joyas cuyos modelos revelan la particular sensibilidad desarrollada en torno al atuendo de la imagen, así como el deseo de ofrecer una impronta actualizada, renovada, del repertorio iconográfico tradicional. Además, la contrastada puja eclesiástica, a florada en la rivalidad estética entre las imágenes marianas correspondientes a las diferentes órdenes religiosas, procuró un marco idóneo para el despliegue ornamental y, particularmente, para el tema tan representativo de la joyería; muestra del prestigio devocional de un determinado icono sacro bajo cuya opulencia se esconden tanto el deseo de preeminencia de eclesiásticos y nobles, como la devoción sincera del pueblo llano. No en vano, la adquisición de joyas procuraba la distinción entre efigies reflejando una puja por la preeminencia devocional que, en lo material, acabó constituyendo todo un alarde de rivalidad estética⁵⁸.

La exclaustación de 1836, así como la repercusión de la ideología liberal, supuso un cambio drástico en estas actitudes del pueblo; la merma sobre el organigrama del mecenazgo religioso marcó la llegada de nuevas fórmulas de piedad que, naturalmente, tuvieron gran repercusión en este aspecto de la joyería. Nuevamente, el fervor mariano capitalizó esta práctica siendo revalorizada durante el reinado de Isabel II, cuya figura ilustra a la perfección el modelo seguido por la nobleza cortesana y la propia burguesía. Las donaciones suntuarias de la reina, que enriquecieron los ajuares de las imágenes principales del país, supusieron la implantación de este mecenazgo que se vio favorecido por el deseo de imitar las fórmulas regias. El ajuar de la imagen de Nuestra Señora del Carmen ilustra perfectamente este episodio aunando piezas artísticas cortesanas y otros abalorios ofrendados por nobles y burgueses de la ciudad⁵⁹.

Este patrocinio munificente fue liderado, a lo largo de las décadas finales del XIX, por los miembros de la burguesía liberal que ejemplifican el sostenimiento de las camarerías icónicas; este proceso dio pie a la creciente relevancia de los ajuares de las imágenes que van a vivir un particular esplendor durante estos años. Sin embargo, los juegos de alhajas, pendientes, collares, alfileres y colgantes, va a ser una práctica ligada en la ciudad a las imágenes gloriosas viéndose rara vez en el aderezo de las efigies pasionarias. Esta circunstancia identifica la personalidad de la *Dolorosa*, propia del ámbito local, ceñida a las pautas implantadas por Salzillo en el siglo

⁵⁸ Sobre la relación de Francisco Salzillo con la práctica de las artes ornamentales y el esmero mostrado hacia los complementos diversos de la imagen de vestir véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., "... Todo a moda y primor" en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007, págs. 303-315. Al respecto de la joyería en relación con la imagen sacra como ejemplo de rivalidad artística entre las órdenes monásticas ver: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia" en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad, 2009 (edición digital sin foliar).

⁵⁹ Al respecto de las joyas correspondientes al ajuar de esta efigie devocional murciana véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada" en *Salve Reina del Carmen*, Murcia, Parroquial del Carmen, 2009, págs. 55-59.

XVIII; por ello, frente a la abundancia de tales donaciones en el ámbito andaluz⁶⁰, el canon murciano se vincula a los modelos de la centuria precedente donde, de hecho, no abundaron tales adornos.

Además, la relevancia que la plata y lo suntuoso ocupó en los ajuares de otras imágenes pasionistas semejantes existentes en el ámbito regional no llegó a contar con paralelismos en la capital; de este modo, piezas como el puñal, los corazones atravesados y otros atributos en plata no contaron con predicamento aquí⁶¹. De hecho, esta circunstancia es suficientemente ilustrativa pues rara vez las imágenes de la Dolorosa concebidas al modo salzillesco contaron con nimbos y diademas costosamente repujadas. En Murcia, la centralidad concedida a la imagen prototípica correspondiente a la Cofradía de Jesús Nazareno animó a mantener la medida ornamental; ofrecida, en este caso, por el discreto aro de estrellas que ciñe únicamente su cabeza⁶² y que contrasta con los *nimbos* y *diademas* conservadas en otros lugares⁶³.

La imagen de Nuestra Señora de las Angustias supone la oportuna excepción a esta medida; la importancia de esta devoción desde su misma llegada a la parroquial de San Bartolomé, incrementada en las décadas siguientes va a dar pie a la constitución de un magnífico y variado ajuar de joyas. Esta imagen, además, contará con piezas de plata de relevancia desde que, en 1739, llegara al citado templo⁶⁴. La importancia de estos trabajos tiene una particular relación con los oficiales del gremio de plateros murcianos que formaron parte de su cofradía desde ese mismo siglo y que, de hecho, construyeron altar para su patrón, San Eloy, en la misma capilla de los Servitas. De este modo, estas labores fueron incorporándose al ajuar de forma sucesiva

⁶⁰ Sobre la importancia de estas joyas en el ajuar de las imágenes marianas andaluzas conviene ver SANZ SERRANO, M.J., “Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 171-173. Según esta autora es precisamente en el siglo XIX cuando se acentúa la inclusión de joyas para el adorno de las imágenes de la Virgen figurando tanto en el pecho de la imagen, su tocado e, incluso, su cintura. El abigarramiento que producen en este exorno coincide con la instauración de unas nuevas pautas en la configuración de la vestimenta de estas imágenes incluyendo fórmulas menos luctuosas dentro de la celebración de las procesiones de la Semana Santa; aspecto que, como se incide, no llegó a plantearse en el caso de la ciudad de Murcia.

⁶¹ Véase a este respecto los trabajos de BELDA NAVARRO, C. y PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Informe sobre el conjunto-vestuario de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores de la Iglesia Parroquial de Santiago de Lorquí” y GARCÍA MARCO, F., “Orfebrería de la Dolorosa” todos ellos recogidos en *Semana Santa de Lorquí*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007, págs. 39-44.

⁶² Este episodio genuino cuenta con la excepción del magnífico nimbo de plata correspondiente a la imagen salzillesca de la Dolorosa de la parroquial de San Lorenzo de Murcia cuya autoría corresponde a Juan Beltrán de Resalt y García en el año 1786: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2003, pág. 202.

⁶³ Al respecto de un ajuar rico ajeno a las costumbres genuinas de la capital véase el caso de la Virgen del Primer Dolor en Cartagena: HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Los californios y su Virgen del Primer Dolor*, Cartagena, Cofradía del Prendimiento, 1979, pág. 43.

⁶⁴ Al respecto de los particulares correspondientes a la llegada de la imagen de Nuestra Señora de las Angustias en San Bartolomé y la posterior fundación de la Cofradía de Servitas véase MONTOJO MONTOJO, V., “La Virgen de las Angustias y los Servitas” en *Actas y ponencias del II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, págs. 629-634.

reflejando una evidente evolución formal de los modelos que acusan desde el gusto por la rocalla a las formas clasicistas más sencillas y elegantes; además, junto a ello, fueron entregadas para su exorno tanto vistosos puñales de plata como elaboradas “*coronas dolorosas*” que ofrecen un panorama anómalo dentro de los menguados joyeros de las cofradías.

Aunque la actual puesta en escena de la imagen de la Virgen de las Angustias prescinda de estos usos, primordialmente para preservar la talla salzillesca de arañazos y roces, lo cierto es que hasta hace tan sólo algunos años estos elementos preciosos sirvieron para su adorno. Esta versión del rosario, centrada en los dolores de la Virgen, está presente en el atavío de otras imágenes marianas sirviendo, en este caso, como colgante suntuoso para guarnecer el cuello de la efigie; este uso, cuya aparición difícilmente puede documentarse, ofrece un evidente paralelismo con las modas decorativistas desarrolladas en el ámbito andaluz durante las décadas finales del XIX. Bien es cierto que buena parte de las tallas que las ostentaron eran de vestir resultando estos abalorios idóneos para componer tocas recargadas a base de joyas y otros elementos resplandecientes.

Ya en el siglo XVIII otras imágenes de talla habían contado con curiosas aplicaciones de joyas. La abundancia de dijes, medallas, garzas,..., en el ajuar de la Virgen de los Desamparados dio lugar a la composición de una suntuosísima malla que, compuesta a modo de delantal, sirvió como saya para la patrona de Valencia⁶⁵; bajo similares pautas la patrona de Granada, la Virgen de las Angustias, contó con pectorales idénticamente compuestos a base de las joyas ofrendadas por los devotos⁶⁶. En ambos casos persiste un deseo preciosista de fusionar elementos de joyería de distinta procedencia y estética dentro de un solo elemento marcadamente suntuoso.

La revisión finisecular decimonónica de esta moda barroca sirvió, como puede comprobarse, para recomponer la vestimenta de las austeras imágenes pasionarias de la Virgen. Así, las efigies destinadas a las procesiones de Semana Santa fueron ganando en esplendor y magnificencia ofreciendo, ya en las décadas finales del XIX, un despliegue deslumbrante de joyas y todo tipo de adornos suntuosos que contrasta con la severidad con la que fueron ataviadas en las centurias anteriores⁶⁷. Esta corriente contó con un particular desarrollo en ciudades como Córdoba o Cádiz

⁶⁵ Véase al respecto de su composición CATALÁN MARTÍ, J.I., “Ficha de catálogo” en *La Gloria del...* (obr.cit.), pág. 650: “... *pectoral repleto de un detallado repertorio de joyería devocional como cadenas de oro, collares, sartales de perlas berruecas y aljofaradas, cuentas de coral y de gemas, medallas relicario con miniaturas, cruces pectorales y amuletos de muy diversa índole, en un sentido de horror vacui, que apenas permite distinguir a los Santos Inocentes que, orantes, figuran a los pies de la imagen...*”.

⁶⁶ ISLA MINGORANCE, E., *La Virgen de las Angustias. El conjunto escultórico*, Granada, Edición de la autora, 1989, págs. 61 y 62.

⁶⁷ SANZ SERRANO, M.J., “Las artes ornamentales en...” (obr.cit.), págs. 172 y 173: “... *La utilización de joyas se generaliza a mediados del XIX [...] Entre todas estas joyas profanas destacan como religiosas el rosario y el puñal; el primero no es un aditamento muy antiguo en la Virgen pues antes del XIX sólo llevaban las imágenes de su*

donde se hicieron usuales los despliegues ornamentales en torno al tocado de las imágenes. Debe valorarse, particularmente en el primero de los casos, una notoria influencia de los formulismos estéticos endémicos en la campiña cordobesa; primordialmente el ámbito de la Subbética ofrece unas propuestas recargadas desde el siglo XVIII, correspondientes con frecuencia al tema de Jesús Nazareno, que van a ser imitadas en el aderezo decimonónico de las tallas de la Virgen⁶⁸.

La Virgen de las Angustias nunca contó con complementos ornamentales tan recargados como los de sus homónimas cordobesa y granadina⁶⁹; la singular concepción salzillesca no se vio privada de su esencia escultórica por medio de los sobrepuestos textiles o la sobreabundancia de joyas. Sin embargo, si puede advertirse algo de esta adhesión al lujo durante el periodo de estudio. Y es que la presencia de aquellos rosarios, las denominadas “*coronas dolorosas*”, no tuvo un protagonismo testimonial sino que abarcó amplios espacios de la talla hasta constituirse en una suerte de collar distintivo, al modo de los empleados por las órdenes nobiliarias o de las condecoraciones académicas de los doctores eclesiásticos. No en vano, estos elementos pasaron de ser un instrumento devocional a convertirse, en derredor de la imagen, en emblema de un tipo de piedad específicamente mariana. En consecuencia, como distintivo máximo de la renovada Congregación de Servitas correspondía que su apariencia resultase exquisita, cuando no magnífica y suntuosa.

Durante la camarería de la Marquesa de Ordoño (1855-1874) le fueron ofrendadas a la imagen dos de estas piezas: la primera, traída de Méjico, estaba ejecutada en plata sobredorada con medallón de la Virgen de Guadalupe. Por su parte, la segunda, realizada con las anteriores técnicas referidas, se culminó con un medallón con la Virgen de los Dolores orlado con suntuosa crestería de filigrana. Años después, durante la camarería de la quinta Condesa de Roche (1874-1885), le fueron entregados otras tres “*coronas dolorosas*” destinadas, dos de ellas (aquellas de menor tamaño), a los ángeles que acompañan a la Virgen sobre el paso. Otra, mucho más relevante al estar realizada en oro y nácar rematada con una cruz de este último material con filo

advocación, el puñal sin embargo lo usan casi todas las dolorosas de una manera generalizada desde el siglo XVII, incluso las de talla... ”.

⁶⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la Antropología, la Iconografía y el Arte” en *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Ssante*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 141-144: “... *Llegados a este punto, la liturgia procesional hará presente su capacidad de subvertir los hechos y sumergirnos en un mundo al revés, donde los estamentos religiosos, políticos y militares que antaño condenaban a Cristo, ahora lo consagran, reverencian y prestan escolta, y quienes entonces lo golpeaban, le escupían y le arrancaban sus vestiduras, ahora le rinden honores, lo cubren de flores, piedras, tejidos y metales preciosos y lo atavían con la deslumbrante majestad de un emperador...* ”.

⁶⁹ En relación al exorno y la evolución del atuendo de la imagen de Nuestra Señora de las Angustias de Córdoba véase AA.VV., *Angustias. Fe, Historia y Patrimonio*, Córdoba, Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, 2009.

de oro, fue empleada desde entonces para el adorno procesional de la imagen hasta el punto de acompañarla en las procesiones hasta las últimas décadas del siglo XX.

Además, otro tipo de elementos de plata y joyería también se incluyeron dentro de su aderezo. Así, entre 1874 y 1885 se procedió a reparar el conjunto de atributos de la Pasión que habían sido realizados en plata durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuyas marcas remiten a la labor del platero Ruiz Funes. Se trata, simplemente, de una necesaria puesta a punto de los materiales heredados de la centuria precedente que proceden, precisamente, del contexto de la ejecución de la efigie. Pese a constituir elementos originales no siempre los cofrades contaron con la suficiente sensibilidad y respeto hacia estos planteamientos originarios de los artistas; así, paralelamente, está aconteciendo la renovación escenográfica del paso de la Preciosísima Sangre donde, precisamente, se prescindió de la composición ideada por Nicolás de Bussy a finales del XVII.

Otras veces los complementos secundarios no fueron desplazados por nuevas modas o eliminados al considerarse ajenos del gusto imperante; en el caso de las Angustias resulta patente como el esfuerzo de las camarerías se enfoca también hacia la puesta a punto de los elementos heredados del pasado. Por ello, en este particular del exorno de plata y joyas, se superponen unos y otros elementos de épocas diferentes pero unificados según el criterio acumulativo predominante a finales del XIX. La suma, en definitiva, suntuosa se correspondía con el espíritu coetáneo según el cual el brillo y el lujo debían ser elementos consustanciales a las procesiones.

Es obvio que dichos atributos de plata servían adecuadamente dentro de un nuevo lenguaje estético que, como éste, procuraba una atención preferente al preciosismo; la puesta en escena de este paso destacaba, precisamente, por el abigarrado número de detalles que lo componían y en el cual, junto a numerosos y recargados candelabros, se añadían elementos perentorios como flores y fingidas aves contrahechas⁷⁰. Se ha dedicado un apartado de este estudio, precisamente, al gusto particular por estas naturalezas saturadas, donde el adorno es interpretado de modo paralelo a los recargados salones decadentistas europeos. Ahora cabe resaltar como, entre toda esa maraña de elementos, los ejecutados en plata siguen ocupando lugares específicos y principales; ya fueran como orla sobre la cabeza de las imágenes, aludiendo así a lo santo, o, como en este caso, concretando los atributos del martirio de Cristo.

⁷⁰ En el caso concreto del conjunto de la imagen de Nuestra Señora de las Angustias los atributos de plata eran la corona de espinas, tres clavos y la lanza, todos ellos portados por los ángeles niños que acompañan las efigies de Cristo y la Virgen. El detallismo y la sensibilidad propia del periodo decadentista se observa, junto al carácter decorativista del paso en la calle, en la delicada puesta en escena de cada uno de estos detalles; en este caso concreto, cada uno de los ángeles contaba con un pañuelo de nipsis ricamente bordado y guarnecido con puntillas de oro, que refrendan este gusto y esmero hacia los pormenores.

No en vano, lo resplandeciente, incluso en el detalle, contaba con un protagonismo especial dentro de las renovadas procesiones, donde el candor del brillo jugaba un papel fundamental como signo de la divinidad en la inmensa oscuridad de la noche. Este renovado efecto reforzaba el gusto por “*una vida de sensaciones artificiales*”, dentro de una atmósfera que cultiva la recreación de los espacios, incluso aquellos de mayor frialdad, a través de la acumulación de materiales suntuosos. Naturalmente, a esta concepción de las estancias propia de Des Esseintes se incorpora la valoración de “*la mujer vestida de joyas, admirada por Baudelaire, ... o la mujer joya, ... la mujer de D’Annunzio, que solo puede ser vista en toda su fascinación...*”⁷¹.

Es decir, una preferencia por lo suntuoso que resalta la vocación estética de las procesiones donde se aúna la concepción decorativa del objeto precioso junto al simbolismo que se presta a la reconstitución poética del mundo; una escenografía que se revela efímera en tanto consagrada a un uso ritual concreto donde la orfebrería, como las demás joyas que orlan la imagen, se incorporan a la lectura simbólica de la procesión. Un cortejo donde la Virgen es sublimada como modelo y espejo de perfección; como ideal inaccesible que debe admirarse sumergido en una resplandeciente aura⁷².

Finalmente, dentro de esta misma visión, hay que referir la presencia de cuatro azucenas de cinco hojas ejecutadas con oro blanco y brillantes. Todas proceden de un broche parisino de los talleres de Maison Cartier adquirido en 1894, que posteriormente fue usado para realzar la empuñadura de plata sobredorada de la daga que atraviesa el pecho de la Virgen. Se trata, por tanto, de un puñal originario de 1918 ofrendado por la presidenta de la Congregación de Servitas, Encarnación Spottorno de Servet y Magenis, y posteriormente mejorado con la adición de las referidas joyas una vez acabada la Guerra Civil⁷³.

Este aditamento resulta consustancial a las imágenes referidas a los Dolores de la Virgen desde tiempos de la Edad Media; la daga o dagas, atravesando siempre el pecho de estas imágenes, ejemplificaba el dolor y las angustias de la madre de Cristo. Fue clásica a lo largo de las centurias anteriores la presencia de un alto número de ellas, llamadas ocasionalmente espadas, en el exorno de estas tallas marianas; de su popularización habla elocuentemente la adjetivación

⁷¹ ECO, U., *Historia de la Belleza*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010, págs. 341 y 342.

⁷² Cuya visión relata el periodista Martínez Tornel al comentar el lujoso sitial donde se exponía la Virgen de las Angustias durante su concurrido novenario: “*...Ricos candelabros de bronce y lujosos candelabros sostenían infinidad de luces y primorosos ramos de frescas flores matizaban el conjunto y exparcían suavísima fragancia...*”. En *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1904.

⁷³ La daga fue ejecutada en el referido 1918 por la Joyería Medina de Murcia mientras las azucenas, correspondientes al broche firmado por la Maison Cartier de París (1894), fueron añadidos a su empuñadura en 1940 al ser reparada la pieza por el taller de Torres Gascón. Todos los datos correspondientes al ajuar de Nuestra Señora de las Angustias han sido recopilados por M^a Dolores Jover Carrión, camarera vigente de la imagen, y Miguel López García a los cuales se agradece encarecidamente su aportación.

referida en Valladolid a la imagen de las Angustias como “*Virgen de los Cuchillos*”. Sanz Serrano refiere, siguiendo este estilo, los “*siete cuchillos*” que acompañaban a la Virgen de la Antigua y Siete Dolores de Sevilla⁷⁴, encontrándose otro ejemplo prototípico en la Virgen de las Angustias granadina que, al menos en grabados y pinturas antiguos, presenta igual número de dagas⁷⁵.

Sin embargo, la idiosincrasia de la obra ejecutada por Francisco Salzillo dotada de innegables raíces italianas prescindió de estos accesorios prefiriendo centrar la contemplación de los dolores de la Virgen de las Angustias en una daga única. Este hecho no es insólito pues fue el recurso preferido por el escultor murciano en este tipo de realizaciones de la Virgen; basta citar al respecto el ejemplar correspondiente al platero Miguel Morote (anterior a 1780) para la imagen de la Dolorosa de la localidad de Lorquí⁷⁶. El mismo, junto a la preferencia por el sencillo halo de estrellas, abunda en la sencillez textual que Salzillo ideó para estas imágenes donde todo quedaba centrado en el discurso dramático de la Virgen así como en la plasticidad vaporosa de un nuevo modelo textil pensado íntegramente para estas representaciones marianas⁷⁷.

Por último, como colofón de esta brillante muestra de elementos suntuosos cabe citar la adquisición de un *nimbo* para ornar las sienes de la Virgen; la imagen contaba con una completa colección de estas piezas que habían venido sumándose a la colección desde el siglo XVIII. Prueba de ello son los dos magníficos ejemplares ejecutados por la saga de plateros de los Ruiz Funes donde se evidencia la evolución estilística de la platería local desde las pautas del rococó a las propias del clasicismo. Más austera resulta la realizada por Marcos Gil Manresa, a la sazón presidente de la cofradía a comienzos del siglo XIX donde se consume un modelo austero y depurado. Todas ellas aúnan un mismo patrón estructural que consume la propiedad de este plato argénteo, el mencionado *nimbo*, como pieza por antonomasia para estas iconografías salzillescas. Su uso ya se analizó en el caso de las imágenes de Cristo aunque presentan modelos diferenciados, apropiados para cada una de ambas representaciones⁷⁸.

⁷⁴ SANZ SERRANO, M.J., “El ajuar de plata” en *Sevilla Penitente*, vol. III, Sevilla, Gevers, 1995, pág. 222.

⁷⁵ ISLA MINGORANCE, E., *La Virgen de las...* (obr.cit.), págs. 54 y 55.

⁷⁶ GARCÍA MARCO, F., “Una espada de plata” en *Semana Santa de Lorquí*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007, pág. 44.

⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “... Todo a moda... (obr.cit.), págs. 308-310: “... sintetizar en la imagen, incorporando en la misma, la fastuosidad y los progresos suntuarios que proclamaba la política de felicidad pública de la España de Fernando VI. Así, los tejidos brocados, auténtica exaltación del color y la luminosidad tan gratos a la estética del rococó, adquieren una significación hasta entonces desconocida, introduciendo incluso con la precisa selección de los colores, rosa y azul, no sólo una elegante manifestación del gusto del momento, descaradamente decorativo, sino connotaciones emblemáticas y simbólicas, en lo que lo áulico y lo religioso se funden bajo unos signos de lectura inmediata, correspondencia legible entre una apariencia de majestad y un contenido piadoso...”.

⁷⁸ Sobre los pormenores de estas piezas pertenecientes a la colección suntuaria de la Virgen de las Angustias véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en... (obr.cit.), págs.202 y 203.

A lo largo del siglo XIX ninguna otra pieza de semejantes características volvió a incorporarse a su ajuar pese a la constante donación de alhajas por parte de camareras y congregantes servitas. Quizá la conservación en buen estado de aquellas piezas heredadas de la modernidad hizo que estos nimbos se tuvieron por suficientes para satisfacer el adorno de la imagen en sus diversos actos de culto, sus traslados o en la procesión de la tarde de Domingo de Ramos. No obstante, concluyendo ya el espacio circunscrito a este análisis, se incorpora durante la camarería de M^a Dolores Seiquer Gayá de Romero Elorriaga (años 1920-1936) un nuevo nimbo procedente, al parecer, de los talleres madrileños de Félix Granda⁷⁹.

Esta adquisición en un obrador foráneo abunda en la presencia creciente de elementos realizados en talleres industriales ajenos a la ciudad dentro del patrimonio de las cofradías; en las décadas últimas del XIX se vio en el caso de los bordados provenientes del obrador catalán de Francisco de Asís Serra⁸⁰. Ya en la década de los veinte del nuevo siglo se adquirió en Madrid, en los talleres de Herranz, la magnífica presea imperial para la coronación de la Patrona, la Virgen de la Fuensanta; ese mismo año, la familia De la Cierva sufragó el magnífico manto para la Dolorosa en Sevilla, destinado a lucir en la procesión de la mañana de Viernes Santo⁸¹. Estas circunstancias evidencian la falta de oferta de los talleres locales incapaces de satisfacer demanda tan selecta y ambiciosa; para los encargos de mayor relevancia prefirieron los donantes, primordialmente familias de alta posición social, adquirirlas a firmas relevantes de las principales ciudades del país. Cabe valorar en esta tendencia la búsqueda de un impacto novedoso en el medio social buscándose casas renombradas que reforzaran la visión liberal de progreso industrial.

Morfológicamente la pieza asignada a los talleres Granda recibe el influjo de los precedentes correspondientes al exorno de la Virgen de las Angustias aunque presentando unas dimensiones mayores. Pese a ello su estructura es sencilla centrándose la decoración en la habitual alternancia de haces de rayos en torno a un plato central configurado a modo de núcleo. La actual disposición de piedras preciosas que, en alto número, jalonan la pieza es fruto de la restauración a que fue sometida la pieza al finalizar la contienda civil; así, en el año 1941 le fueron suministradas un gran número de piedras preciosas al taller de Torres Gascón al efecto de ser engarzadas en este *nimbo* precedente.

⁷⁹ Referencia no documental basada en una información de tipo oral mantenida por la camarería de la citada imagen de la Virgen de las Angustias.

⁸⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El ajuar de... (obr.cit.), págs. 45 y 46.

⁸¹ Al respecto de la llegada de estas dos piezas a Murcia véanse los ejemplares correspondientes al *Diario “El Tiempo”*, Murcia, en las fechas siguientes: domingo 10, miércoles 13 y viernes 15 de abril de 1927.

EPÍLOGO

Se da por cerrado así un interesante periodo en lo que respecta a las artes de la platería y la joyería destinadas a la puesta en escena de las cofradías; como se ha podido ver, particularmente en los últimos casos de las cofradías de Jesús Nazareno y los Servitas, se alternan las piezas heredadas del pasado, incluso algunas procedentes del mismo siglo XVIII, con otras ejecutadas *ex novo* en las décadas que se incluyen en el estudio. Esta fusión revela el intenso deseo de los cofrades, particularmente aquellos pertenecientes a las clases altas, de ofrecer una imagen renovada de la puesta en escena de las procesiones apostando por unas señas de identidad contenidas en un pretendido barroquismo que, en suma, resulta nuevo al contener aspectos y fórmulas ajenas al arte de los siglos XVII y XVIII. En definitiva, se trata de la consumación de un ideario esteticista y ecléctico, que apuesta por una escenografía compleja y recargada en la que el brillo, el resplandor, juega un protagonismo desmedido.

Este carácter acumulativo, perfectamente ejemplificado en el adorno argénteo de los pasos de La Cena y la Virgen de las Angustias, rememora esta preferencia por las atmósferas suntuosas, por las naturalezas contrahechas y los efectos sorprendentes. Ello evidencia ese apego historicista hacia las atmósferas pesadas en las que, lo deslumbrante, juega un papel esencial. Baste observar un relato de Gabriel Miró para comprobar el regusto por este tipo de estancias donde la idea de sacralidad se funde, con evidente sintonía, dentro de los espacios consagrados: *“Penden del tambor de media naranja treinta y dos lámparas de plata; de ellas, diecinueve con dote para arder perpetuamente. Constan en registros: veinte cálices—doce de filigrana y gemas—; cinco custodias; siete arquillas de arracadas, brazaletes, relojes, anillos, camafeos, rosarios cadenas, sartales, leontinas, esmaltes, brinquiños y dijes. Cinco planchas de oro labradas a martillo para guarnecer el púlpito, y no se aplican porque falta una. Dos copas de Venecia que desbordan de aljófares, de ámbar, de turquesas y granates. Un San Gregorio de setenta kilos de plata y veintidós carbunclos. Un cuerpo de un mártir, donación de un noble pontificio que murió en la huerta de Murcia. Y no contaré los hacheros, candeleros, vinajeras, crismeras, portapaces, bandejas, aguamaniles, hostiarios, incensarios, relicarios, píxides, navecillas, palmatorias de metales preciosos, de lapislázuli y ágatas...”*⁸².

Este tipo de visiones literarias ilustran sobre la predilección desmedida hacia el lujo que en las ceremonias procesionales es trasladada, rememorada, en el espacio público. Aquí, si cabe, la diversidad de elementos resulta más heterogénea al combinarse con abalorios propios de los

⁸² MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel...* (obr.cit.), pág. 70.

ámbitos privados, particularmente de palacetes y estancias burguesas. Es por ello que la procesión como espectáculo abunda, a partir de las décadas finales del XIX, en la asimilación de elementos de diverso origen y materia; con ello se obtienen unos resultados novedosos contrastados en el caso del *trono* pero que cuentan con la orfebrería en plata y oro como elemento último para significar su refinamiento y esplendor. En efecto, se ha avisado en los diferentes capítulos al respecto de la estética operística de las procesiones y su preferencia por las materias efectistas donde el juego de las apariencias, a modo de trampantojo, cuenta con una importancia capital. En el caso de la platería, la presencia de elementos argénteos no esconde engaño óptico alguno sino que trata de reivindicar, esta vez sí, el fundamental acopio de materiales preciosos alrededor de las imágenes sacras.

Es decir, lo que en el resto del aderezo escenográfico del paso queda subsanado por medio de materiales fingidos (pasamanerías que remedan bordado o corlas que fingen ser oro, por citar sólo algunos ejemplos) en el caso de las obras de orfebrería y joyería, rotundamente exquisitas y elaboradas, se insiste en el constante decoro de las imágenes sagradas; aquellas a las que hay que exornar con las materias más puras, nobles y minuciosamente trabajadas. Es por ello que el valor de su presencia no es sólo el de contribuir a recargar las ya abigarradas escenografías sino el de rematar, con aquello más refinado, a las efigies. En esencia este empleo de metales preciosos, con sus reflejos y efectos lumínicos, abunda en la necesaria sacralidad del icono y su liturgia circundante; aquel regusto por lo artificioso, tildado de orientalizante por los viajeros, que consume en definitiva aquella idea poética de la religiosidad decimonónica y del efectismo ceremonial transitoriamente efímero: “...*El culto, la adoración, la plegaria, los sueños de felicidad se proyectan y se lanzan con la ambiciosa energía y el brillo de unos fuegos artificiales...*”⁸³.

⁸³ BAUDELAIRE, C., *Pequeños Poemas en Prosa/ Los Paraísos Artificiales*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 182.

CAPÍTULO SEXTO

ROMANTICISMO MUSICAL EN LA SEMANA SANTA

PREÁMBULO

La música muestra, quizá como ninguna otra disciplina artística, la evolución estética operada en la conformación de los cortejos procesionales en la ciudad de Murcia. No en balde, el periodo se caracteriza en todo el marco europeo por la instauración de la música como uno de los elementos clave del ser romántico: germen y consecuencia, a la par, del libre pensamiento artístico. Obviamente, el mundo nórdico y germánico constituye el marco idílico para el desarrollo de estas formas artísticas románticas con una raigambre social inusitada. El marco mediterráneo, por el contrario, quedará inmerso bajo las melódicas formas operísticas de Verdi que dominarán, salvo excepciones, la práctica totalidad del siglo XIX.

La ciudad de Murcia no va a constituir ninguna excepción dentro de este panorama estando caracterizadas, las formas musicales aquí interpretadas, por las partituras filo italianas que, tanto en el ámbito profano como en el sacro, constituyen el lenguaje más admirado y repetido. De este modo, la capital se verá inserta en una corriente musical que caracterizó durante decenios el panorama musical hispano; en cierto modo preludiado en el XVIII con la llegada de músicos italianos a la corte borbónica. Así, las figuras de Scarlatti, Boccherini o Brunetti constituyen el punto de inflexión de una música que educará el oído de los españoles hacia la sonoridad de gusto italiano¹; como en el caso de los maestros escultores venidos del país transalpino siglos atrás, los músicos llegados a la corte buscarán la asimilación con los gustos y preferencias hispánicas, dotando al repertorio de unas particularidades bien definidas. Así, el *Grave assai. Fandango*, de Boccherini ilustra este singular episodio.

Naturalmente, el discurrir musical del siglo XVIII constituye el eslabón previo e imprescindible para comenzar el acercamiento hacia el episodio romántico: sin este periodo y sus influencias resultaría inadecuado adentrarse en las particularidades de la música procesional decimonónica en lo concerniente a la ciudad de Murcia. Otro aliciente que hace necesario este acercamiento es la carencia de datos concretos y generales sobre la atmósfera musical de la ciudad que serían convenientes por medio de un estudio científico. El propio Martín Moreno en su estudio generalista sobre el periodo citado en el marco peninsular prescinde de los territorios del reino murciano quedando a merced de las influencias marginales emanadas desde otros

¹ MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 226-252.

puntos más significativos (la propia corte, Valencia o Toledo). Sin embargo cabe recurrir a datos tenidos hasta ahora como secundarios para atisbar algo de este panorama y de sus repercusiones en el entramado estético de la procesión.

El catastro de Ensenada permite observar parcialmente el ambiente musical murciano hacia mediados del *setecientos*. La dependencia eclesiástica parece obvia como consecuencia del mecenazgo que la Iglesia llevaba a cabo en la ciudad y como resultado de la escasa presencia nobiliaria en la misma. En consecuencia los pocos músicos presentes aparecen reseñados dentro de otros oficios ligados al servicio litúrgico como son *sachristanes* y demás *dependientes del Cavildo*. Las rentas agrícolas obtenidas a través de la explotación de las tierras en manos de la Iglesia permitían la manutención, entre otros oficios, de todo lo relacionado con la música. De ahí que las distintas capillas existentes en la ciudad se nutrieran de dichos beneficios como, por otro lado, era lógico. El limitado número de personas dedicadas a la música se pone de relieve a través del escaso número de organeros (tan sólo dos) y del carácter pluriempleado de muchos de ellos: las necesidades musicales de la propia fábrica catedralicia tendrían preferencia pero habría que satisfacer igualmente a los restantes templos de la ciudad cuya cantidad en aquel momento resultaba nada despreciable².

Clares Clares ha puesto de relieve, en este sentido, la habitual presencia de los músicos de las capillas en los actos externos de culto más allá de la liturgia eucarística y, en este sentido, las procesiones hubieron de resultar una de las manifestaciones más extendidas. Ibáñez dejó constancia, al examinar un documento relacionado con la Cofradía Sacramental de San Lorenzo, de cómo los *clarineros de la ciudad* abrieron el rosario general con el que se trasladó la imagen de la Dolorosa tallada por Salzillo, acompañando *la capilla de música* a la citada efigie hasta su nueva morada³. Esta referencia, al margen de esclarecer la parafernalia que rodeaba cualquier acto de culto en la época refiere la importancia de la música en la liturgia externa hasta resultar imprescindible dentro de un acto público destinado, prioritariamente, al rezo del rosario. No obstante, el traslado de la imagen de Salzillo hubo de suponer un hecho excepcional para la citada cofradía, pese a lo común de este tipo de actos dentro del propio reino y su diócesis⁴.

A pesar de la notoriedad del reino de Murcia, puesto de manifiesto en otras tantas facetas artísticas, la ciudad sufre una endémica carencia de músicos e intérpretes lo que se saldará con los paulatinos llamamientos a especialistas de otras localidades; la situación persistirá con el

² LEMEUNIER, G., *Murcia. 1756 Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, Tabapress, 1993, pág. 169.

³ GÓMEZ ORTÍN, F.J., *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*, Murcia, Instituto Teológico Franciscano, 2007, pág. 90.

inicio de la centuria siguiente agravándose tras el episodio desamortizador de la década de los treinta. La parálisis total de las artes como consecuencia de la anulación de las rentas y tierras del clero, el principal y casi único mecenas artístico en la zona, planteará una situación inusitada desde hacía siglos; los músicos, consecuentemente con la gravedad de la situación económica, dejarán de estar al servicio de la Iglesia, disolviéndose las capillas de los templos y cofradías ante la imposibilidad de su propia manutención. El mecenazgo eclesiástico, motor artístico durante siglos, entró en una fase de postración pagando las consecuencias los sectores urbanos más ligados a su servicio.

Antes de ahondar en la fractura socio-económica de los treinta y el efecto de las desamortizaciones, clave para entender el periodo romántico de la segunda mitad del siglo XIX, conviene incidir en la configuración musical de las procesiones murcianas a través de los escasos documentos de los que hay constancia. Como en otros tantos casos la misma no debió diferir de los restantes puntos geográficos de España a lo largo de la Edad Moderna. Incluso insertando dentro del panorama hispano los sobresalientes casos de Sevilla o Cádiz⁵, en donde la prosperidad económica no encuentra parangón, la estructura de los cortejos, particularmente los penitenciales, no encontraba diferencias significativas. Como en el caso citado de Murcia, las propias capillas musicales de los templos acompañan el discurrir de los pasos; obviamente, los ejemplos más significativos corresponden con las procesiones organizadas por los cabildos de las catedrales cuya preponderancia económica permitiría los alardes más refinados y magníficos. Así, el historiador de la música de las catedrales españolas durante su Siglo de Oro musical, Robert Stevenson, señala como en la Catedral de Sevilla “*existía desde antiguo la costumbre desde antiguo la costumbre de contratar a ministriles para que tocaran chirimías, cornetas y sacabuches para acompañar el canto e intercalar partes instrumentales en las festividades religiosas y durante las procesiones*”⁶. La interacción de la música instrumental con las voces es un rasgo característico de la música hispana desde el Renacimiento aspecto que, desde

⁴ Es el caso de la notoria recepción que el pueblo de Huércal-Overa tributó a la talla del Nazareno de Salzillo cuando la misma arribó a la localidad. GÓMEZ ORTÍN, F.J., *Contribución al catálogo...* (obr.cit.), págs. 25-27.

⁵ En este último caso resultaba verosímil un ingente gasto en el acompañamiento musical de las cofradías como sucede en el caso del Oratorio de la Santa Cueva que entra en contacto con el célebre Haydn para la composición de una obra dedicada a las Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Por tanto, este caso excepcional es parangonable al de otras hermandades y confraternidades italianas que tenían a su servicio a autores renombrados como Vivaldi o Pergolesi para la composición de obras específicas dedicadas a la Semana Santa. Véase BERMÚDEZ MEDINA, R., “Las Siete Palabras de Haydn” en *Confraternitas*, Sevilla, Fe y Cultura, 2005, págs. 13-17.

⁶ STEVENSON, R., *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 170.

luego, habría de envidiarse en el resto de Europa donde los músicos no contaron hasta más tarde con la posibilidad de enriquecer sus composiciones con ambas formas musicales⁷.

En lo que respecta al aspecto puramente procesional la configuración vocal e instrumental del acompañamiento de las mismas se constata, por tanto, en pleno siglo XVI reflejándose los usos catedralicios un siglo más tarde en el repertorio de piezas conservadas usadas en las procesiones zaragozanas que pone de relieve, además, el empleo de estos usos sofisticados entre una clientela social menos elitista⁸.

Herencia del siglo XVIII parece, por el contrario, la serie de agrupamientos instrumentales según familiaridad de los mismos. Esta circunstancia no desdeña en absoluto la puntual presencia de acompañamiento instrumental junto a un coro de voces pero sí significa una adecuación de la música procesional a los gustos de la época. Esta configuración perdurará en Murcia hasta las primeras décadas del siglo XX, desarrollándose en torno a agrupaciones de instrumentos de viento o de cuerda, resultando más extraña la mezcolanza de unos y otros. Este carácter restrictivo permite familiarizar dichos grupos de acompañamiento musical de los pasos con las agrupaciones camerísticas propias del barroco dieciochesco. En este sentido, las agrupaciones musicales tendrían una configuración semejante a cuando actuaban en actos de otra índole distinta como, por ejemplo, conciertos cortesanos o bailes de máscaras⁹. Por último, para acotar definitivamente este rasgo de parentesco hay que determinar como en determinados lugares dicha familiaridad determina una semántica definatoria como en los hispalenses “*pitos*” de la Hermandad del Silencio.

⁷ Ibidem, pág. 338.

⁸ GONZÁLEZ, L.A., *Terra tremuit. Música española del siglo XVII para la Semana Santa*, Huesca, Arsis, 2002, págs. 5 y 6.

⁹ Sobre la música de cámara cortesana en la España dieciochesca ver el apartado específico que le dedica MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música española...* (obr.cit.), págs. 214-257.

En consecuencia, el carácter distintivo vendría marcado por el carácter grave de las partituras que otorgarían la atmósfera oportuna para la sacralidad de las procesiones. No conviene olvidar que el celo eclesiástico en este tipo de ceremonias llevaba a censurar partituras inadecuadas con el decoro obligado y la compostura propia con el tiempo litúrgico de la Cuaresma y la Semana Santa. Lo más plausible al respecto resulta constatar, en la línea de lo expuesto por Otero Nieto, una línea de continuidad desde la música utilizada en los oficios litúrgicos de la Semana Santa y la empleada en las procesiones. En efecto, no sólo la integración de las capillas eclesiásticas en el desarrollo de las procesiones ha de favorecer esta propuesta sino, además, la perpetuación de las formas gregorianas, de corte monódico, dentro de los usos procesionales¹⁰. De ahí que pese a la incorporación de distintas voces instrumentales se manifieste un deseo unitario y una melodía predominante; en estas fechas del final de la modernidad aún resonarían, como en el caso de las cuadrillas de *auroros*, los acordes del *Vexilla regis* como una de las propuestas compositivas para las obras procesionales. Su uso como recordatorio del inicio de la liturgia eclesiástica de Semana Santa le preservaba un protagonismo destacado dentro de la música popular ligada a este tiempo¹¹ como, por otro lado, resulta razonable en una sociedad iletrada como la moderna; presta a aprehender de forma mimética.

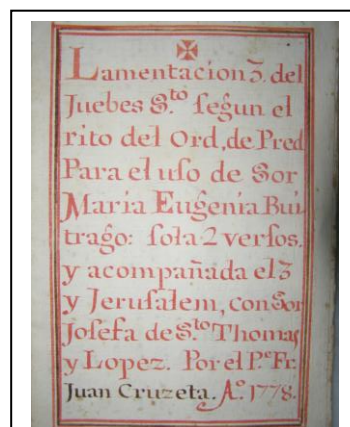


Fig. 103- *Lamentaciones para Jueves Santo*. Juan Cruzeta, 1778. Monasterio de Santa Ana (Dominicas), Murcia.

Esta repetición de fórmulas asociadas a lo pasionario cuenta en Murcia con un episodio destacable que ya llamó la atención en el propio siglo XIX cuando el músico Julián Calvo, a la sazón maestro de capilla de la Catedral, puso de relieve la extraordinaria similitud entre el *Benedictus* del maestro Tabares (siglo XVII), interpretado precisamente en estas solemnidades de Semana Santa, y las *correlativas* de los citados *auroros*¹². De manera que, la citada fórmula del *Vexilla regis* ya había sido utilizada siglos atrás para el repertorio penitencial siendo, además, conocida a nivel popular a través de los cantos de la huerta. Resulta plausible que, aún en los años finales del XVIII, se frecuentara este arquetipo como fórmula con la que llegar a los fieles durante las procesiones.

La reutilización de formas litúrgicas en la calle es un hecho palpable hasta en las procesiones de mayor rango organizadas por los cabildos catedralicios; aún en 1558 el maestro de capilla

¹⁰ OTERO NIETO, I., “La música litúrgica y procesional de las hermandades” en *Sevilla penitente*, vol. I, Sevilla, Gever, 1995, págs. 280-283.

¹¹ NAREJOS BERNABÉU, A., “El canto de los auroros en el ciclo de la Pasión” en *La pasionaria murciana según los Auroros*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2008, págs. 50-55.

¹² *Ibidem*.

semijubilado de la Catedral de Sevilla, Pedro Fernández, “recomienda que el Cabildo pague porque se copien ciertas <<misas cortas>> para ser cantadas durante las celebraciones fuera de la catedral, misas especialmente necesarias con motivo de las procesiones”¹³. Sólo un siglo más tarde la procesión sería un espacio privilegiado para la interpretación de *motetes* que, de otro modo, difícilmente podían ser escuchados en la liturgia. En efecto, como señala López-Calo, “apenas si había lugar para los motetes” dentro de la liturgia. Este carácter de la procesión como reducto de formas musicales residuales pone de relieve el papel anacrónico del cortejo como aglutinador de tradiciones en desuso¹⁴.

Esta reutilización de formas de la liturgia no esconde que hubiera partituras, más apropiadas quizá por sus dimensiones como se intuye de la citada referencia, para su uso procesional. Además, otra serie de partituras de pequeño formato ligadas a actos propios de la Semana Santa (oficios de Tinieblas, de la Agonía o del Desenclavamiento) se adecuarían a la perfección para este mismo uso. Conviene señalar, incluso, el uso de piezas ligadas a las predicaciones vespertinas de novenas, quinaros y otros cultos semejantes; se trata de obras denominadas comúnmente como *Lamentaciones*, *Dolores*, *Miserere*, *Stabat Mater*, etc, directamente relacionadas con el tiempo Cuaresmal y, aún más, con la propia Semana Santa. Como recoge años más tarde el erudito Díaz Cassou, era usual emplear algunas de ellas, como el propio *Miserere*, ante el paso de algunas imágenes como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno¹⁵. De ello queda, además, constancia a través de otro tipo de documentos escritos a los que se referirá más adelante. Desgraciadamente, la mayor parte de estas partituras empleadas en la ciudad de Murcia durante la Edad Moderna no han llegado hasta la actualidad; además, la carencia de un estudio concienzudo en los archivos eclesiásticos diocesano y catedralicio impide, por ahora, conocer la importancia y repercusión de aquel patrimonio musical.

Sólo la puesta en valor en los últimos años del archivo monástico de Santa Ana ha permitido, primeramente, la constatación de la existencia de un amplio repertorio de música destinado a los días de Semana Santa. No obstante, la falta de un estudio pormenorizado del mismo, sólo permite por ahora una aproximación parcial y referida al repertorio pasionario¹⁶. La persistencia, aunque desgajada, de algún fragmento permite ilustrar meridianamente el tema; concretamente,

¹³ STEVENSON, R., *La música en las catedrales...* (obr.cit.), pág. 175.

¹⁴ LÓPEZ-CALO, J., *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 94.

¹⁵ “...tercio de cruces, todos de nazarenos y los cofrades sacerdotes y otros que convidaren los Mayordomos con *belas* y el coro de música, un Mayordomo y un capellán, al lado de la imagen de N. P. Jesus...”. DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (reimpresión), pág. 160.

¹⁶ Del que ya se ha hecho, al hilo de este estudio, algún estudio preliminar: LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El Archivo musical de Las Anas y la Semana Santa de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº12, págs. 31-36.

la particella para violín perteneciente al oficio de *La Agonia* que, en casos señalados, antecedió a las salidas procesionales¹⁷. De ahí que prevalezca un interés procesional por la partitura ya que tanto su temática como su corta extensión debió facilitar su uso en las procesiones murcianas. De hecho, puede tratarse de la primera referencia a la música procesional de la Semana Santa local por lo que, por ahora, reviste un interés capital para centrar el estudio: la grafía y la textura del papel permite encuadrarla en el propio siglo XVIII siendo, por tanto, una de las muestras musicales más antiguas del citado convento femenino. Desgraciadamente sólo se conoce la parte del violín debiendo haber existido en origen, al menos, otras cuatro particelas más en el conjunto de la obra. Su título, además, no puede resultar más sugestivo al remarcar la propia acción itinerante de Cristo hacia su crucifixión: “*Al Calvario*”.

Cabe vincular esta partitura murciana con algunas otras conservadas fuera de la región y, particularmente, con las más antiguas de las escritas pues, paradójicamente, son también originarias del siglo XVIII: se trata de la música de capilla hispalense y, concretamente, de las denominadas “*Saetas del silencio*”. Diversos musicólogos coinciden en considerar que la interpretación de estos curiosos grupos se remonta al acompañamiento de los pasos por parte de coros vocales que entonaban piezas de canto llano o gregoriano y que en algún momento fueron acompañados por el “*sonar del bajón -antecesor del actual fagot- como elemento de apoyo, del mismo modo que era usado en el Coro ante el facistol. Si por el contrario eran obras polifónicas la variedad de instrumentos se hacía patente*”¹⁸. La constancia de este tipo de acompañamiento musical en las procesiones murcianas no resulta meramente testimonial o anecdótica, sino que su concurso era obligado documentalmente por las propias cofradías: es el caso de la cofradía de la Sangre que, al contratar al gremio de panaderos de la ciudad para sacar a la calle el paso de la Samaritana, expresa su deseo de que “*en medio del zittado Paso (acompañe) un Golpe de música Compuestto de zinco Ynstrumentos*”¹⁹.

Aunque el vínculo eclesiástico con la música o las capillas que participan en las procesiones murcianas está sobradamente justificado no cabe despreciar la posible incursión de formas musicales militares dentro de la idiosincrasia de la Semana Santa murciana del XVIII. No en vano, estas formas contaron con una gran repercusión en la vecina Cartagena por cuyo puerto se introdujeron en esta tierra buena parte de las novedades artísticas del siglo. Murcia fue lugar de paso obligado de las guarniciones que iban o venían del citado puerto por lo que sus músicos

¹⁷ Como en el caso del Santo Sepulcro. Ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El altar de la Concordia en Santo Domingo” en *La Concordia*, nº 7, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2010, pág. 12.

¹⁸ SENRA LAZO, F.J., *Capilla musical de Sevilla*, Sevilla, pasarela, 1996, pág. 2.

¹⁹ ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.): *Obligación con el gremio de Panaderos desta Ciudad*, 7 de abril de 1800 (folio 9).

hubieron de pasar por la ciudad si quiera puntualmente. No obstante, faltan testimonios de que certifiquen dicho pormenor. Caso contrario es la ciudad portuaria cuyos desfiles sí asimilaron las formas musicales militares incorporándolas con naturalidad. De este modo, perviven aún formas de origen napolitano que pese a su obvia profanidad permanecieron activamente en el repertorio de las procesiones dieciochescas²⁰. No se trata, en cualquier caso, de una circunstancia anómala dentro del panorama hispano pues es bien conocida la penetración artística italiana en la ciudad de Cádiz y su área de influencia, así como el protagonismo que estas mismas formas artísticas (entre las que naturalmente se encontraba la música) tuvieron en otros centros portuarios como Málaga. Afortunadamente, las procesiones cartageneras han conseguido salvaguardar dentro de su patrimonio algunas de estas composiciones vinculadas a la participación militar en dicha Semana Santa que quedaron impresas en partituras de gran calado popular como las de Nicolás Pórpora quien, sin haber pisado suelo hispano, legó a la ciudad buena parte de su historia musical en lo concerniente a la Semana Santa²¹.

El carácter de estas últimas piezas poco o nada tiene que ver con los cuartetos o quintetos instrumentales que se documentan en las procesiones murcianas. Su austera luctuosidad contrasta manifiestamente con el carácter casi festivo de los sonos militares señalando una diferenciación que se remarcará en el futuro: la ascendencia militar de la marcha procesional cartagenera y el carácter civil de la murciana.

En lo concerniente a las agrupaciones camerísticas del barroco murciano cabría unir la participación de agrupaciones vocales que contaban con un amplio repertorio de piezas de *Miserere*, *Lamentaciones* y *Stabat Mater* para ser interpretadas solas o acompañadas de instrumentos. Pese a ello las referencias son parcas y no ofrecen ningún tipo de detalle por lo que su estudio habrá de esperar la aparición de algún documento más explícito y concluyente. Entre el repertorio del periodo que bien pudo reutilizarse con este fin procesional se encuentran un buen número de piezas de los archivos catedralicio y de Las Anas, como la bella edición de *Lamentaciones* que el músico Juan Cruzeta preparó para las madres dominicas con el expreso deseo de interpretarse en la tarde-noche de Jueves Santo.

No será la última vez que haya que recurrir a este archivo monástico pues la particular trayectoria del patrimonio musical de la Semana Santa romántica de Murcia ha determinado su

²⁰ Profanidad que, en no pocos casos, irritaba la mentalidad ilustrada de algunos viajeros que las vieron a finales del siglo XVIII y que dejaron constancia por escrito. Uno de los casos más significativos corresponde al miembro de la Real Academia de la Historia D. José Vargas Ponce como recoge HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Pregón de la Semana Santa*, Cartagena, Ayuntamiento, 2001, págs. 9 y 10.

²¹ Sobre el carácter de estas primeras marchas de carácter militar conviene seguir las indicaciones de SADIE, S. quien advierte de la consustancial presencia de melodías populares incorporadas al ritmo del tambor como origen de la forma marcha. Ver *Diccionario Akal/Grove de la música*, Madrid, Akal, 2000, pág. 586.

dispersión y pérdida. Por el contrario, la cantidad de noticias escritas que van a aparecer a lo largo del siglo XIX y aún en las primeras décadas del siguiente va a permitir seguir de cerca su evolución y muestras más significativas.

Si un aspecto de la música procesional moderna ofrece un interés destacable por su vigencia a lo largo de todo el siglo XIX éste es, sin duda, la concurrencia de las agrupaciones instrumentales dentro del cortejo contemporáneo. Esta sucesión lógica va a tener particular incidencia en la procesión de la mañana de Viernes Santo que, bajo la batuta del Conde de Roche, proseguirá con una marcada tendencia al conservadurismo: aspecto relevante, al menos, en lo musical pese a que el aristócrata patrocine otras empresas relevantes que, como los nuevos tronos, insertarán a la cofradía de Jesús de lleno dentro de la nueva configuración contemporánea. Es relevante, por tanto, que sea precisamente ésta la que mantenga de forma inalterable los gustos musicales heredados del XVIII pese a que, puntualmente, se incorporara la música de banda tras la imagen de la Dolorosa.

Deteniendo el discurso en este aspecto conviene remarcar la preferencia por los cuartetos y quintetos de viento o cuerda que, junto a los coros vocales constituirán el corpus musical de la procesión. De este modo, el barroco obtiene una última victoria formal que se contrapone a la tendencia, mucho más acentuada, de la Sangre de incorporar bandas de música completas alternadas entre los pasos. En esto, como en otras tantas facetas, se pone de relieve el interés de la burguesía local por unas formas nuevas que la identifiquen dentro de las pautas procesionales autóctonas. Este rasgo, común a muchas otras cofradías españolas de la época, permitirá la penetración estética de la contemporaneidad en los cortejos. En este sentido, la procesión de Jesús se convierte en último baluarte significativo de las pautas musicales modernas. Cabe cuestionar, en esta faceta, un interés puramente marginal hacia el pasado en el que el dieciocho ya es considerado como el *leitmotiv* de la procesión murciana. Así, aunque la burguesía proclamará el barroco procesional como una forma propia (ligada a un incipiente, esbozado, y nunca culminado regionalismo local, en la que el historicismo está intensamente presente) el auténtico barroquismo se perpetúa en estas formas añejas fosilizadas en la procesión de la mañana de Viernes Santo. De esta manera, frente a la invención burguesa el acompañamiento musical de Jesús resulta el auténtico santuario del barroquismo musical dieciochesco.

Esta cuestión, nada accesorio, detiene el desarrollo histórico de la música local en un punto de inflexión: la definitiva disgregación del cortejo barroco de sus auténticas formas y patrones. La

sucesión musical de cuartetos, quintetos y coros significan una pervivencia puntual dentro de un panorama que se aleja estrepitosamente del mundo tardo-barroco. A pesar del nuevo barroco historicista burgués, las nuevas composiciones musicales para banda señalarán el eslabón último por el que las procesiones murcianas comienzan a cerrar un ciclo abriendo de par en par otro distinto. No se ha de perder de vista la semejanza con respecto a las demás artes: el tránsito de las agrupaciones a formas orquestales más complejas es coetáneo a la radical transformación de las tarimas en tronos, la primacía del bordado sobre otros textiles más ligeros, vaporosos, y la sustancial preferencia por una imaginería más adocenada.

Testigo excepcional de este tránsito, el erudito Díaz Cassou ofrece todo un repertorio documental sobre estas pautas generales pese a que sus escritos, a la larga, resultarán poco significativos. Sin embargo, en el ánimo de su *Pasionaria* pervive aún la esencia musical moderna de la procesión de Jesús: así, sabemos que agrupaciones camerísticas antecedían al tránsito por las calles de sus pasos²². Esta configuración permanecerá inalterada, al menos, hasta la década de los treinta del siglo XX llegando sólo el acompañamiento de las nuevas bandas completas al cierre procesional como ya se citó anteriormente. Este aspecto, contrastado por los diversos documentos de hemeroteca, abre el episodio del vínculo consustancial entre estos grupos de filiación barroca y la estética procesional característica de Jesús: estos *pequeños grupos de orquesta*, junto a los coros, constituyen el acompañamiento habitual de Jesús; pese a las novedades musicales tardo-románticas su uso se mantiene inalterable. De hecho, cuando los mismos escasean dentro del cortejo la prensa no valora la incorporación de nuevas formas musicales, sino la vuelta de aquello²³. De manera que existe una relación estrecha entre la concepción heredada de la procesión y el respeto por las formas estrictamente barrocas.

Naturalmente, tales formas de agrupación musical mantendrán sus vínculos con la música religiosa del XVIII, ya citada anteriormente, y más aún con las estructuras análogas conservadas en otros lugares. A este respecto conviene recordar el caso de la música de capilla sevillana que, en esencia, es lo mismo que los cuartetos y quintetos instrumentales usados en Murcia. Lamentablemente, Díaz Cassou no prestó mayor atención a los mismos no reseñando aspecto alguno del repertorio y menos aún de sus autores. La carencia, además, de datos en la prensa asociados a nuevas composiciones para este tipo de orquestas (caso opuesto a las de banda completa) parece redundar en la vigencia del repertorio antiguo en el que, probablemente,

²² DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 161.

²³ “Rogamos á los Mayordomos de la Hermandad de Jesús, que procuren á toda costa que cada uno de los pasos de su procesión vayan acompañados de un coro de música, como antiguamente, pues el quitarles este acompañamiento es hacer sosa la mejor de nuestras procesiones”. En *Diario de Murcia*, miércoles 24 de marzo de 1880.

prevalecería el carácter monódico de la liturgia gregoriana con los precisos ajustes de los maestros murcianos del *setecientos*.

La ausencia total de partituras en los archivos cofrades impide conocer la idiosincrasia del repertorio aunque parece improbable que se tratara de partituras compuestas *ex profeso*; si se tiene en cuenta, además, la funcionalidad del repertorio pasionista del barroco en el que se reutilizaban las propias partituras litúrgicas, puede ser razonable interpretar que fue éste su origen. Persistirá, por ahora, la incógnita sobre la pervivencia de los repertorios musicales en la ciudad aunque hallazgos actuales como el del archivo monástico de Santa Ana así parecen confirmarlo; subsistieron partituras del XVIII y, precisamente, algunas de las utilizadas para las diversas ceremonias para-litúrgicas de la Semana Santa.

Para conocer la dotación de tales grupos instrumentales en su sentido más estricto cabría repasar el pasado de estas formas barrocas pues no debían ser diferentes de los conjuntos de cámara que se conocerían en la Murcia del XVIII; por tanto, y siguiendo estrictas fórmulas histórico-musicales, cabe enfatizar la doble asociación de instrumentos de cuerda o viento, respectivamente. Esta circunstancia señala un origen común a los de la música de capilla señalada con anterioridad siendo, en efecto, una evolución de las obras de canto llano o gregoriano propias de la liturgia en aquellos momentos según los parámetros tridentinos. Testimonios gráficos de la década de los treinta, cuando aún se mantienen estas pautas, avalan la fidelidad de las agrupaciones a la herencia tardo-barroca, así como la presencia del acompañamiento vocal junto a las mismas²⁴.

Este último aspecto pone sobre la pista de la concepción ritual que, en origen, tuvo que tener el acompañamiento musical dentro de la procesión y que, sin duda, a lo largo del XIX hubo de quedar en un mero aspecto estético. Obviamente, la utilización de obras usadas en la liturgia otorgaba a la procesión un carácter prolongador de la misma hacia las calles; no en vano, tal uso refleja uno de los aspectos sacralizadores que la retórica barroca planteó hacia el escenario urbano²⁵. Por medio de esta construcción intelectual el entramado urbano se constituía en parte del escenario sagrado adquiriendo, además, en el momento puntual del Viernes Santo la faceta

²⁴ Todos estos aspectos han sido puestos de relieve en LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Circunstancias y evolución musical de la procesión murciana a través del cortejo de Jesús” en *Nazarenos, nº13*, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2009, págs. 26-32.

de Jerusalén terrena. Así, se obraba una profunda alteración del espacio ritual que, para algunos estudiosos de los ritos como Eliade, no han pasado desapercibidos. Mediante esta consagración del espacio profano el rito convierte el lugar que ocupa en escenario auténtico del suceso conmemorado. Así, el suceso pasado deja de ser tal para ser trascendente, eterno, y romper la naturaleza profana del año en virtud a un nuevo orden sagrado²⁶.

El potencial de la música en tales transformaciones rituales resulta clave para el desarrollo de la misma Semana Santa pues, ejemplifica y da protagonismo a los propios fieles que participan en las procesiones. Este aspecto es especialmente relevante en la interpretación del *Miserere* que, lejos de ser puntual, otorga vigencia, sincronía, al suceso. Conviene señalar este aspecto porque su uso está, al menos en el caso murciano, relacionado con las agrupaciones camerísticas como, de hecho, revelan las diferentes noticias existentes aún en el XIX sobre el acompañamiento musical de la efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Su indiscutible protagonismo a lo largo de las celebraciones durante la edad moderna así como el rechazo generado hacia la misma en la segunda mitad del *ochocientos* ya fue tratado en el apartado referido a la concepción burguesa de la imaginería. Sin embargo, ahora se presenta nuevamente como eje singular de la oportuna transformación estética de la Semana Santa; no en vano, la presencia del *Miserere* junto a la imagen durante la procesión potencia la direccionalidad del cortejo hacia la misma siendo, a la vez, testimonio último de la retórica barroca.

El *Miserere*, que no es otra cosa que el canto del Salmo 51 del rey David, representa el arrepentimiento del pueblo por haber cometido el acto sacrílego del martirio de Cristo. Este hecho, exento ahora de los condimentos antropológicos, revela la trascendencia de este canto como punto final de la liturgia tradicional de la mañana de Viernes Santo en Murcia. En efecto, la consumación del asesinato revela el pecado humano que inmediatamente deriva en acto de contrición y necesidad expiatoria. De manera que el canto se convierte no en un elemento ornamental sino en una parte necesaria del rito; tras el mismo la efigie del Nazareno, antiguamente articulada, procedía a la bendición de los presentes quedando, consecuentemente, perdonados los autores del parricidio²⁷.

²⁵ Sobre el particular del urbanismo festivo de las manifestaciones católicas ver MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “El simbolismo del recorrido procesional” en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 157-173.

²⁶ ELIADE, M., *Lo sagrado...* (obr.cit.), págs. 29-31. Esta distinción entre mundo real y numinoso encuentra, además, otros cultivadores destacables entre los que conviene citar, por su apego al folclore netamente hispánico, a CARO BAROJA, J. quien delimita precisamente estos dos estadios propios de las sociedades primitivas: *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 36-43.

²⁷ Sobre este aspecto ver DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 165.

Los archivos musicales catedralicio y monástico de Santa Ana ofrecen multitud de variantes del Miserere desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del XX. La secuencia es completa y, a pesar de no haberse estudiado en profundidad, permite comprobar la existencia de piezas excepcionales que, como el compuesto por Manuel Fernández Caballero, revelan la pujanza de la música pasionaria en los albores del *novecientos*. No obstante, y en la mayor parte de los casos, se trata de composiciones complejas, largas y elaboradas que, incluso por el tipo de instrumentos usados, difícilmente pudieron ser interpretadas durante las procesiones. Otra cosa bien distinta es que se efectuaran versiones de los mismos para ser usadas en la calle y de forma itinerante como, de hecho, parece desprenderse de las referencias que sobre los mismos ofrece la prensa.

No obstante, el objeto de su tratamiento en este lugar pretende señalar su papel ritual dentro de las procesiones, así como su interrelación con los desaparecidos grupos de cámara. Un capítulo más adelante permite abordar de manera más precisa el complejo repertorio vocal de la Semana Santa murciana decimonónica que, por fortuna, puede ser reconstruida de forma parcial. Queda claro, por tanto, la pervivencia del carácter lúgubre de las composiciones barrocas (como se manifiesta además en el caso sevillano) en un tipo de obras que, como el *Miserere*, perseguía una teatralización del sentimiento de culpabilidad ante la muerte de Cristo. De ahí que tanto los grupos camerísticos de cuerda y viento como los preceptivos coros reflejaran, aún en las primeras décadas del XX, una atmósfera similar a la de siglos atrás. Sólo la aparición de las bandas de música completas y la nueva llegada de elementos festivos relegará tal apariencia luctuosa al acompañamiento de corte tradicional. Esta dualidad, compatible durante décadas, pondrá de relieve dos atmósferas musicales diferentes; de ellas, saldrá vencedora la nueva aportación de las bandas por cuanto de forma ulterior los coros y grupos de cámara quedarán relegados, primero, y posteriormente suprimidos.

En consecuencia, estaban puestos los cimientos para que el acompañamiento barroco fuera desplazado de la estela estética de las procesiones murcianas ya en las décadas centrales del XX. Su pervivencia a lo largo del periodo romántico fue, por tanto, un mero episodio melancólico de una aristocracia que también veía por momentos reducido su ámbito de influencia. El canto del cisne de una variante cuyo dramático final ya preludiaba el elocuente silencio de las crónicas.

La marcha procesional es la gran aportación musical del romanticismo a las procesiones de Semana Santa. Su aparición en Murcia es temprana si se compara con otras ciudades españolas

relevantes y supone el resultado de la interacción de la antigua marcha fúnebre y otras formas musicales más populares.

Este es, en síntesis, el proceso que se va a obrar en Murcia y que, sin duda, es semejante y coetáneo al que se va a desarrollar en otros puntos relevantes como Cartagena o Sevilla. Sin embargo, y como va a suceder en otras parcelas artísticas y estéticas, se ha de poner especial atención en varias singularidades de la misma. En primer lugar, la utilización de elementos tradicionales locales como “*la burla*” en su composición; por otro, la fusión evidente con el pasodoble a partir de 1876; y, por último, su rápida asimilación. Para afrontar todos estos elementos convendrá, por tanto, retrotraerse hasta los que, por ahora, han de señalarse como precisos orígenes: la marcha fúnebre, en efecto, no es ninguna invención decimonónica pues ya es utilizada con frecuencia para funerales de estado en las cortes barrocas europeas²⁸. Pese a que en el XIX mantiene su carácter aristocrático, es innegable que se populariza y que acaba imponiéndose como seña de identidad y distinción en la sociedad burguesa. Sin embargo, y hasta bien entrado el siglo, no hay constancia documental de su uso en las procesiones españolas. Es cierto que la muerte de Cristo era celebrada con elementos sonoros propios y característicos²⁹, asociándose incluso a manifestaciones externas y gestos estereotipados del dolor comunes a los ritos fúnebres durante toda la Edad moderna en España³⁰; sin embargo, las formas musicales elegidas para los cortejos recogían una herencia más ligada a las formas musicales de la liturgia según se ha observado en apartados anteriores.

En este sentido, la participación de la marcha fúnebre en las procesiones murcianas ha de entenderse como una nueva implantación del ideario burgués, dispuesto a que las procesiones adquieran unas formas estéticas propias de su gusto. Las manifestaciones de duelo no suponen, en este momento, expresiones anónimas en la seguridad de una muerte igualadora ante los ojos divinos como pudiera acontecer en siglos anteriores. Ahora el triunfo del individualismo personal, con innegables aportaciones de índole capitalista, pretende significar a los grandes

²⁸ Uno de los casos más conocidos es el de la famosa “*Marcha y Canzona para 4 trompetas de vara*” que Henry Purcell incluye dentro del Funeral de la reina María II en 1695. Véase SADIE, S., *Guía Akal de la Música*, Madrid, Akal, 2000, pág. 164.

²⁹ A este respecto conviene evocar el uso de las matracas, carracas y demás instrumentos destinados a ocasionar ruidos ensordecedores dentro de las “*tinieblas*” propias de los días de la Semana Santa. Numerosos antropólogos e historiadores ha tratado al respecto de estos usos sonoros; sobre sus usos genéricos: EGIDO LÓPEZ, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2005, págs. 26-45; para el particular de las matracas y carracas en el ámbito de la Diócesis de Cartagena MÁXIMO GARCÍA, E., fichas de Catálogo correspondientes a instrumentos musicales en “Aedes Domini” en *Huellas*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2002, págs. 398 y 399; por otro lado, CARO BAROJA, J. ha tratado artilugios semejantes destinados a otros ritos populares antagónicos a la Semana Santa en *El Carnaval*, Madrid, Alianza, 2006, págs. 71 y 72.

hombres siendo, los entierros, una muestra de dicha preeminencia. La música se encarga de señalar esta preponderancia social y humana idealizando, incluso, a aquellos individuos más distinguidos y admirados. Todo ello, a juicio de León Plantinga, es fruto de la política expansionista napoleónica hasta el punto de estar familiarizado el público con su interpretación. Sobre este particular y en relación a la famosa *Marcia fúnebre* de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven comenta: “Al público de entonces no le resultó difícil, con toda probabilidad, reconocer el estilo de un movimiento de estas características: está modelado esencialmente según los grandes trenos o cantos funerarios que se solían interpretar en los funerales de los héroes revolucionarios y de las guerras napoleónicas”³¹. En este sentido, las posteriores marchas fúnebres que se van a escuchar en las procesiones murcianas a partir de las décadas centrales del XIX reflejarán una inequívoca preferencia sentimental. El individuo, a través de la dedicatoria, se convierte en su destinatario y, a la par, inspirador de las mismas. Este carácter diferenciador de las “marchas fúnebres” nada tenía ya que ver con aquellos salmos o motetes que durante toda la Edad Moderna acompañaron a los entierros; a la postre, se extirpaba la simbología otorgada hasta entonces a la música durante tales ceremonias³².

Pero toda esta evolución hacia pautas más individualizadas conlleva una inequívoca idealización que, naturalmente, afecta a los propios caracteres de la obra. Esta circunstancia es natural y se encuentra perfectamente delimitada dentro de la música republicana francesa: la idealización del héroe militar ensalza los valores del nuevo régimen político. Esta poética de la libertad, para nada exenta de connotaciones políticas, caracterizará la citada pieza fúnebre de Beethoven pero en absoluto era invención suya pues “Estas marchas fúnebres, así como la música para las complejas fêtes republicanas que se celebraban en el París de la década de 1790-1800, fueron escritas por los compositores en auge en la Francia de entonces, como François Joseph Gossec (1734-1829), Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) y Luigi Cherubini (1760-1842)”. Afinando aún más en esta perspectiva, el autor acaba refiriendo las personas a las que fue dedicada una de estas piezas concretando su marcado posicionamiento político favorable a la república: “la *Marche lugubre* de Gossec compuesta en memoria de los soldados muertos durante la represión de la revuelta antirrevolucionaria de Nancy en 1790”³³.

³⁰ Lo que ha sido caracterizado por MARTÍNEZ GIL, F. bajo la denominación de “sonido de la muerte”. A este respecto ver *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 413-420.

³¹ PLANTINGA, L., *La música romántica*, Madrid, Akal, 2002, pág. 53.

³² Sobre la simbología de los cortejos fúnebres en la España de la modernidad ver nuevamente MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad...* (obr.cit.), págs. 403-406.

³³ PLANTINGA, L. *La música...* (obr.cit.), pág. 53.

La idealización, por tanto, es uno de los rasgos de la “*marcha fúnebre*” a partir de los sucesos revolucionarios franceses. Pese a que este origen y contexto poco tenga que ver con su posterior desarrollo en España, y concretamente en Murcia, este factor persistirá y motivará a los compositores para desarrollar una poética sentimental del individuo; en la que pronto entrarán lo melancólico y lo afectivo como factores decisivos. No obstante, la apropiación romántica del término libertad, herencia inequívoca del liberalismo socio-político, se volcará en esta forma musical que alcanzará ahora sus máximas cotas de calidad y desarrollo. El músico se convierte, pues, en ilustrador de los episodios vitales del finado entroncando por simpatía con sus caracteres definatorios y traduciéndolos tanto al lenguaje musical como a la propia sensibilidad de aquellas personas a las que va dirigido³⁴. El uso, por tanto, de este tipo de “marcha” en las procesiones resulta una intrusión, en toda regla, del espacio profano dentro de la representación sagrada. No obstante, resulta lógica en el momento al aplicar las propiedades idealizadoras a la propia Redención y sus caracteres sentimentales a la piedad dramática de sus escenas. Sobre su inclusión primera en los cortejos poco más puede aventurarse; las primeras noticias documentales evidencian, tan sólo, que la variante musical ya ha sido incluida y aceptada, encontrándose en pleno desarrollo.

No obstante, resulta obvio que el cambio operado dentro de las procesiones no puede ser más profundo. Se altera el tradicional acompañamiento para-litúrgico que ya se observaba desde el XVI apostando por un individualismo compositivo del autor que poco tenía ya que ver con los postulados de la música sacra. Por decirlo de otro modo, se comienza a apartar las interpretaciones tomadas de la liturgia pasionaria optando por un género que, ulteriormente, propiciará unas formas musicales propias para las procesiones de Semana Santa. Observado con perspectiva histórica el giro resulta radical y rompe con varios siglos de tradición musical en las procesiones; ello redundará, nuevamente, en la profundidad de las alteraciones que a lo largo del XIX se operan en el seno de la configuración de los cortejos. Pese a que la herencia moderna aún tardará en desaparecer cerca de ochenta años las modificaciones resultan definitivas.

La introducción, por último, de la crítica estética también en el plano musical de las procesiones revelará el distinto contexto que ha propiciado el cambio; no teniendo nada que ver con el rígido e institucionalizado control eclesiástico de siglos anteriores. Ejemplos de ello se suceden a lo largo de las décadas contando Murcia con aficionados destacables: cronistas rigurosos unas veces, apasionados otras, y un público deseoso de conocer y aplaudir las nuevas

³⁴ En plástica y sonora revisión de aquellos ideales líricos y teatrales exaltados de la poesía romántica representados públicamente durante el entierro del escritor Mariano José de Larra, no sólo como una expresión de duelo, sino

composiciones de los maestros locales. Todo este camino evolutivo puede seguirse a través de referencias musicales que evidencian, pese al carácter provinciano de la ciudad, un cierto dinamismo cultural a cargo de una élite muy específica³⁵. La erudición musical, que en las décadas finales del siglo sería encarnada por Julián Calvo o López Almagro, contó ya en el pasado con el protagonismo destacado de un Indalecio Soriano Fuertes cuya valía quedó reconocida por sus coetáneos y aún por las generaciones siguientes³⁶. Su papel incuestionable, seguido posteriormente por su hijo Mariano, sentará las bases para una afianzada instrucción musical local cuyo desarrollo a través de la centuria aún precisa de un estudio más incisivo.

A falta del mismo, en el que a buen seguro se aportarán datos más fehacientes, parece inevitable poner sobre la mesa el principal escollo para el análisis de la música murciana del *ochocientos*. En efecto, el extravío parcial del repertorio producido durante el periodo romántico y las primeras décadas del XX supone un perjuicio estimable; ello otorga a otras fuentes indirectas un valor prioritario a la hora de establecer las pautas generales por las que observar y enjuiciar el episodio. El afortunado hallazgo reciente de algunas de estas piezas desaparecidas así como otros descubrimientos documentales, obtenidos en el curso de la investigación, permiten establecer unas directrices inequívocas. Por un lado, la música procesional del XIX sigue la tónica general imperante en las grandes capitales españolas; por otro, la afición musical local permitió el asentamiento de unas coordenadas propias que determinaron una evolución peculiar de corte erudito. Así el historicismo local permitió, gracias a la acción decidida de artífices como Julián Calvo, la gestación de una “*marcha procesional*” propia con elementos y señas de identidad tomadas de la música popular autóctona.

Concepción de la “marcha fúnebre” y su aplicación al fenómeno procesional

Abordar la irrupción de la música de banda en las procesiones murcianas precisa de una adecuada acotación de la terminología existente sobre la misma y utilizada habitualmente entre los musicólogos y especialistas del tema. No cabe duda, incluso en lo concerniente a su propia denominación, que la “*marcha*” como forma musical está estrictamente asociada a lo militar. Concretamente, su origen no parece tener otra aspiración que la de establecer un orden y unas

como manifestación pública de la propia naturaleza del romanticismo como movimiento estético. Esta propuesta se debe a GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española. Sglo XIX*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 224.

³⁵ Las disertaciones críticas sobre la música procesional son frecuentes en la prensa local. Véase para las referencias más antiguas *Diario La Paz*, Murcia, jueves 3 y jueves 10 de abril de 1873; para los comentarios de tinte más erudito *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901 (“Una nueva obra musical”) y sábado 29 de marzo de 1902 (“De música”). Éstos últimos aparecen firmados por una mano anónima bajo el seudónimo de “X.”.

³⁶ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la...* (obr.cit.), pág. 270.

pautas rítmicas para el desfile de la tropa; dicho en otras palabras, tiene un carácter estrictamente funcional en su origen. Como tal, según señala Stanley Sadie, las marchas no serían otra cosa que la incorporación de una ornamentación sobre “*un ritmo de tambor repetido y regular*” haciendo uso las mismas, incluso, de “*adaptaciones de melodías populares*”. Siguiendo al mismo autor, “*la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas dieron nuevos ímpetus al género*” encargándose autores reconocidos como Cherubini, Hummel o Beethoven de ejecutar composiciones específicas para regimientos y ejércitos concretos³⁷. Así pues, la autonomía artística de la forma marcha sería otorgada precisamente en estos años en los que se inicia la Edad Contemporánea; hasta entonces, las características musicales debieron remitirse al propio repertorio de las bandas que puntualmente (o de continuo como en el caso de Cartagena) participaran en las procesiones.

Pero el asunto no es así de sencillo pues, además, ha de contarse con el caso particular de la *marcha fúnebre* como germen de la *marcha procesional* que no hará su irrupción hasta las últimas décadas del siglo XIX. No hay duda, incluso por los datos referentes a la ciudad de Murcia, que los caracteres funerarios de dicha marcha serían vistos como oportunos para acompañar al cortejo religioso; por ello no queda más opción que reconocer la trayectoria de la misma, autónoma hasta entonces del devenir de las bandas militares. Sadie menciona algunos ejemplos bien conocidos como la incluida dentro del oratorio *Saul*, debida a Haendel (1739), la “*Marcia fúnebre sulla morte d’un eroe*” (1800) y la incluida en la Sinfonía “*Eroica*” (1803), ambas de Beethoven, la de la Sonata para Piano en Si b menor de Chopin y la “*Marcha Fúnebre por Sigfrido*” de la *Götterdämmerung* (1876) de Wagner³⁸. Pese a ello el género es anterior y tiene brillantes ejemplos durante el *seiscientos* como la célebre “*Marcha fúnebre*” del funeral de la Reina María (1695)

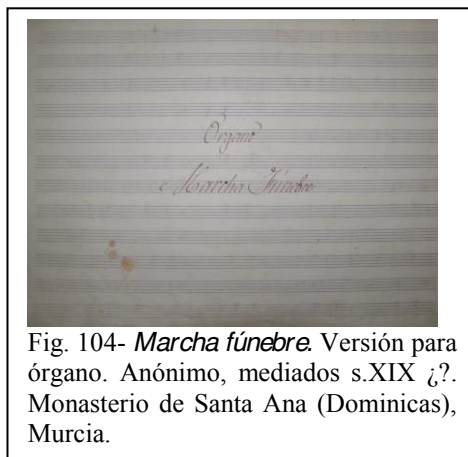


Fig. 104- *Marcha fúnebre*. Versión para órgano. Anónimo, mediados s.XIX ¿?. Monasterio de Santa Ana (Dominicas), Murcia.

de Purcell³⁹. Subyace, sin embargo, en los ejemplos decimonónicos el carácter personalizador de la música; prestando especial atención a los factores humanos del individuo, en cierta medida idealizados, expresando estados emotivos, e incluso narrando experiencias vitales del individuo al que va dedicada.

³⁷ SADIE, S., *Diccionario...* (obr.cit.), pág. 586.

³⁸ Ibidem, pág. 365.

³⁹ Sobre la misma véase SADIE, S., *Guía Akal de la música*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, pág. 164.

Esta última forma de “*marcha fúnebre*” es la que llega a las procesiones de Semana Santa teniendo constancia documental de ella en Murcia hacia mediados de la centuria. En este caso, como en otros, la novedad llegaría de mano de los autores clasicistas arriba señalados ya que serían aquellas piezas las primeras en interpretarse⁴⁰. Como se puede comprobar no se trata, por tanto, de piezas específicas sino de obras desgajadas de grandes composiciones, operísticas generalmente, y adaptadas para banda. No obstante, el carácter personalizado de las mismas, la existencia de una dedicatoria específica, y el carácter liberal del ideal artístico del momento posibilitó, en torno a las décadas centrales del XIX, la pronta aparición de las primeras “*marchas fúnebres*” que van a ser usadas sistemáticamente en el transcurso de las procesiones. Como sus referentes clásicas van a tener su fundamento en el carácter poético de los músicos que abordarán la misma a partir de la “*introspección individual*”: es decir, según el ideario individualista del romanticismo europeo⁴¹. Conforme España entra en la aventura colonial norteafricana, décadas más tarde, se acentuará el sentimentalismo en torno a hechos luctuosos colectivos, aspecto que generalmente afectará a los músicos con carrera militar⁴².

Esta presencia de músicos en el seno del ejército va a influir en el particular desarrollo de la “*marcha fúnebre*” dentro de las bandas militares: la participación de las mismas en las procesiones de Semana Santa de algunas localidades significativas (Sevilla, Jerez y Cartagena suponen, quizá, los ejemplos más relevantes) implicará un notorio crecimiento en el número de obras de este tipo que van a ver la luz. Así, los autores militares tratarán de emular a los autores clásicos estableciendo una serie de repertorios que se irán enriqueciendo de forma progresiva. Sin embargo, el esplendor de la “*marcha fúnebre*”, primero, y la “*marcha procesional*”, más tarde, en la ciudad de Murcia no va a estar tan ligada a los músicos militares como en aquellas ciudades. Es cierto que se constata la participación de bandas militares ocasionalmente en las procesiones de fin de siglo, pero lo hacen con carácter puramente circunstancial. La participación de las bandas de los regimientos establecidos en la ciudad no se producirá hasta bien entrado el siglo XX, una vez superado el conflicto civil postrero, con el gran episodio creativo musical ya concluido.

El protagonismo de la “*marcha fúnebre*” y sus compositores en Murcia va a estar ligado exclusivamente a la rama civil, sin que haya constancia de la inclusión de autores militares en los repertorios ejecutados. Además, las bandas locales van a tener un protagonismo destacable en el

⁴⁰ CARMONA RODRÍGUEZ, M., *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Solís Márquez, 2000, pág. 23.

⁴¹ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de...* (obr.cit.), págs. 25 y 26.

⁴² Como ha dejado de manifiesto OTERO NIETO, I. en el caso del músico Germán Álvarez Beigbeder. Véase “La música litúrgica y procesional de las hermandades” en *Sevilla Penitente*, vol. I, Sevilla, Geve, 1995, pág. 295.

proceso siendo en muchos casos los propios directores de estas sociedades musicales los autores de las piezas compuestas para la Semana Santa. Este factor es determinante en la ciudad; la fundación de bandas civiles, como en el resto del área levantina, recibe un formidable impulso a partir de “1870, favorecidas por asociaciones y establecimientos benéficos, y luego por los ayuntamientos”⁴³. El número de bandas de este tipo surgidas en la ciudad ya a finales de esta década será considerado excesivo hasta el punto de llegarse a comentar en la prensa: “De esta noche habrá tres bandas de música en la ciudad: la de Mirete, la de Raya y la de Paredes. Nos parecen muchas músicas para la poca música que hay”⁴⁴. El irónico párrafo olvidaba, además, que para la próxima celebración de la Feria de septiembre ya había sido anunciada la creación de una cuarta, en este caso la de la Casa de la Misericordia⁴⁵. La cuestión es que, al margen del devenir de estas nuevas bandas, las mismas iban a tener un gran protagonismo e importancia en el desarrollo de la “marcha fúnebre”, primero, y en la irrupción de la “marcha procesional”, más tarde.

Al margen de las composiciones de los propios directores de las bandas referidas la participación de músicos independientes en la formación del repertorio local va a ser destacable. De nuevo se pone sobre la mesa el afán musical de la ciudad durante el periodo comprendido desde la década central del XIX y la de los treinta del siglo siguiente. Más tarde, la proyección nacional de las procesiones murcianas incitará a músicos foráneos a escribir nuevas partituras dedicadas a las mismas y, particularmente, a las cofradías organizadoras. Como resultado de este proceso se consolidó un repertorio local con piezas estrenadas a lo largo de ocho décadas. Esta circunstancia va a impedir la penetración de obras de otras zonas representativas a pesar de la evidente calidad de autores reconocidos como Turina, los hermanos Font de Anta o Álvarez Beibegder en el vecino ámbito andaluz⁴⁶ y otros como Jesús de Monasterio o San Miguel en la propia capital de España⁴⁷.

Todo ello constituye un panorama de alto interés para el análisis pormenorizado y estricto de los aspectos que conforman la variante murciana de la “marcha procesional” que será el resultado último de la evolución de la variante fúnebre hacia características más populares e,

⁴³ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de...* (obr.cit.), pág. 228.

⁴⁴ *Diario de Murcia*, martes 15 de julio de 1879.

⁴⁵ *Diario de Murcia*, martes 15 de abril de 1879: “Para la próxima feria, según se nos ha dicho, podrá ya tocar la banda de música que se está formando en la casa de la Misericordia con acogidos. Ciento veinticuatro de estos reciben ya hace tres meses lección diaria del profesor don Acisclo Díaz, ..., tienen ya contrastados sesenta instrumentos, que muy pronto llegarán a esta ciudad, de modo, que tal vez antes de tiempo que se dice, tendrá Murcia una nueva banda, que de seguro va á obrar una revolución entre los que están dedicados en esta ciudad al bello arte”.

⁴⁶ OTERO NIETO, I., “La música litúrgica y procesional... (obr.cit.), págs. 292-296.

⁴⁷ AA.VV., *Un recuerdo*, Sevilla, Pasarela, 2006, págs. 7-12.

incluso, autóctonas. Sólo la desaparición casi integral de las partituras frena la posibilidad de un estudio más riguroso quedando el mismo a expensas de comentarios de índole estética que, sin duda, permiten observar su evolución a lo largo de las citadas décadas. Los archivos de las cofradías arrojan alguna luz más al respecto por cuanto algunos de los músicos más relevantes de la ciudad, como en el caso de Julián Calvo, van a estar estrechamente implicados en la vida interna de las citadas asociaciones. Precisamente a través de una de sus dedicatorias a la cofradía de la Sangre y de las reseñas periodísticas de Martínez Tornel se podrá reconstruir parte esencial de aquel panorama musical que tanto enriqueció a las procesiones murcianas que le fueron coetáneas.

DE LA MARCHA FÚNEBRE A LA PROCESIONAL: LA TRASCENDENTAL VISITA DE LA BANDA INMEMORIAL DEL REY

Las marchas fúnebres en la Semana Santa de Murcia

Se ha indicado en otro apartado la particular vitalidad que ofrecieron las cofradías penitenciales durante los años del denominado “Sexenio revolucionario”. Este panorama llama poderosamente la atención porque Murcia constituye una excepción dentro del marco socio-religioso español. Mientras ciudades como Sevilla o Cádiz viven oleadas revolucionarias que afectan al patrimonio sacro y, particularmente, a las cofradías, la ciudad de Murcia vive una relativa calma⁴⁸. Es cierto que el episcopado se mostró beligerante con el nuevo régimen político, que algunas escaramuzas alteraron el orden civil en la propia capital, pero no es menos verdad que los actos públicos de las cofradías, y particularmente las penitenciales, no se vieron interrumpidos. Es más, durante estos años se cimentó un sólido pedestal que posibilitó el gran desarrollo de las décadas siguientes. Esta anomalía histórica beneficia a Murcia que ve desde la barrera el peligro destructor que, por el contrario, afecta notoriamente a Cartagena. El punto de salida resultaba, por tanto, privilegiado ante el inminente amanecer de la restauración borbónica.

⁴⁸ Las aportaciones referidas al tema religioso durante el Sexenio en Murcia son abundantes. Resultan de interés para el presente enfoque los trabajos de ESPAÑA TALÓN, M.C., *El Obispo D. Francisco Landeira. Su vida y su tiempo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1961, págs. 63-95; VILAR, J.B., *El Sexenio democrático y el Cantón murciano (1868-1874)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 173-211; y NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*, Murcia, Universidad, 2004, págs. 75-86.

Es necesario establecer este preámbulo histórico porque las primeras noticias sobre música de banda en las procesiones murcianas aparecen, precisamente, en este momento. En abril de 1873 se exhorta desde el diario “La Paz” a que el “Sr. Mirete ensaye para las procesiones de la próxima Semana Santa la marcha fúnebre del siempre inspirado compositor D. Antonio López Almagro, ó la también célebre marcha del infortunado D. José Valladolid”⁴⁹. Ello revela la existencia de “marchas fúnebres” características y recordadas en las procesiones antes de dicha fecha. Las mismas se deben a sendos compositores murcianos ignorándose, por el contrario, la procesión en la que solían interpretarse. Lo que parece claro es que la banda dirigida por el mencionado Sr. Mirete hacía tiempo que no la incluía entre su repertorio. Así, unos días más tarde el propio periódico resalta: “Algunas personas han quedado disgustadas porque el Sr. Mirete no haya atendido ni en todo ni en parte las indicaciones que por medio de la prensa se le hicieron; pero sin embargo hay que aplaudirle pues las dos marchas fúnebres que ha hecho oír son nuevas y originales suyas, de buen gusto, particularmente una, y bien ejecutadas...”⁵⁰.

Mediante esta cita se da a entender, además, de la existencia de otras marchas anteriores sobre las que han destacado las nuevas lo que prueba, desde luego, que la música fúnebre interpretada por las bandas de música ya era habitual en las procesiones. Establecer con precisión la fecha de inicio de esta costumbre es, por ahora, complejo aunque se puede suponer que ya habría de darse, al menos, desde una década antes. De este modo, la cronología habría de coincidir con la documentada en el caso andaluz donde Carmona Rodríguez establece 1864 como fecha en la que ya se vendría utilizando por parte de las cofradías sevillanas siendo la banda del Asilo de Mendicidad de San Fernando su intérprete. En aquel momento, y como testimonio de la ya señalada apropiación de marchas desgajadas de repertorios operísticos, se interpretarían piezas fúnebres de clásicos como Grieg, Petrella o Chopin⁵¹. Se puede intuir, aunque se carezcan de los oportunos documentos, que dicha situación sería análoga para las restantes localidades en las que ya entonces participarían las bandas de música con repertorio fúnebre.

Cinco años después del ocaso revolucionario se vuelve a dar noticia de nuevas piezas pero, esta vez, sin el carácter fúnebre de las anteriores: se las denomina en prensa únicamente como “marcha”. En este caso se deben a Antonio López Almagro y a Emilio Raya. Otra novedad radica, además, en la aparición de la dedicatoria que no es de tipo personal, sino que se centra en las propias cofradías. Así, ambos ejemplos pasan por ser las primeras obras pertenecientes al

⁴⁹ Diario “La Paz”, Murcia, jueves 3 de abril de 1873.

⁵⁰ Diario “La Paz” de Murcia, sábado 12 de abril de 1873.

⁵¹ CARMONA RODRÍGUEZ, M., *Un siglo de música procesional...* (obr.cit.), págs. 21 y 23.

patrimonio musical de las cofradías murcianas, en este caso a la cofradía Servita⁵². Esta corporación, radicada en el templo de San Bartolomé desde el siglo XVIII, acababa de ser refundada tras dos periodos de cese de actividades. Como tal, su procesión ya propone algunas novedades que rompen con su originario carácter gremial; se sustituye la antigua costumbre de los plateros de asistir con traje y casaca a la misma adoptando entonces sus túnicas de color azul para los nazarenos⁵³. Se da por sentado, al menos no hay datos que lo desmientan, que en el apartado musical se opte por el concurso de la banda de música completa (en estos años la del Sr. Raya) en lugar de los “*cuartetinos instrumentales*” que aún se conservaban, al menos, en los tradicionales cortejos de las cofradías de la Sangre y Jesús⁵⁴. Esto otorga al acompañamiento musical del paso titular de la Virgen de las Angustias un aire en consonancia con las nuevas modas contemporáneas.

Llama la atención, naturalmente, la ausencia de calificativo para estas “*marchas*” hecho que no pasaría de ser anecdótico si no fuera porque en los años siguientes las composiciones pasan ya a denominarse bajo el título de “*marcha procesional*”. La cuestión, por tanto, merece un análisis más detenido y una explicación al súbito cambio que no es, en absoluto, una licencia periodística. En 1876 se informa de la llegada a Murcia de una destacada banda musical: “*Ayer llegó á esta capital el primer batallón del regimiento Inmemorial del Rey, el cual, como tenemos anunciado, viene para ocuparse de la extinción de la langosta, descansando unos días en esta, con cuyo motivo es regular asista á las procesiones. Su coronel Sr. Orcajada, es natural de esta ciudad, según nuestras noticias*”⁵⁵. Esta visita circunstancial, sin embargo, va a resultar más productiva a tenor de los comentarios que, con posterioridad, se refieren a su participación en las procesiones; concretamente, se limitó a escoltar junto a la banda de Mirete tras el paso de la Dolorosa de la cofradía de Jesús. Así, la reseña de la procesión comenta que “*Los coros han sido numerosos y por remate han concurrido las músicas del Inmemorial y la Municipal, que alternativamente tocaban preciosos pasos-dobles...*”. Igualmente, vuelve a añadir: “*hizo muy buen efecto y dio gran solemnidad á la procesión de Jesús, el ir seguidas de las dos músicas, y que en ello no perdió nada el honor artístico de nuestros paisanos*”⁵⁶.

⁵² Sobre las marchas en cuestión ver *Diario de Murcia*, sábado 5 de abril y martes 8 de abril de 1879.

⁵³ Las túnicas azules de los Servitas no aparecen hasta 1859. Así, en *Diario “La Paz”*, Murcia, lunes 18 de abril de 1859, se recoge: “*Procesión. La de ayer tarde, que muchos no esperaban por lo muy poco que de ella se había hablado, gusto muchísimo por el buen orden que llevaba y la novedad introducida de ir acompañada por nazarenos con túnicas azules*”.

⁵⁴ Sobre estas agrupaciones musicales en las procesiones murcianas véase DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria...* (obr.cit.), págs. 133-140 y 161.

⁵⁵ *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 13 de abril de 1876.

⁵⁶ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876.

La reseña permite varias lecturas pareciendo incidir en un cambio de rumbo en el acompañamiento musical de las procesiones. En primer lugar, es la primera noticia de una banda militar en la Semana Santa de Murcia durante el siglo XIX; este hecho, sin embargo, no deja de ser una cuestión puntual, anecdótica. Más interesante es el hecho de que se alternen las dos “músicas”, es decir bandas, como cierre de la procesión lo que indica que la cofradía no ha oscilado en su pretensión de conservar el primitivo acompañamiento instrumental moderno dentro de la procesión y en disposición idéntica a como había acontecido hasta entonces. Pero el acontecimiento trascendental, parece que definitivo, es la interpretación de “*pasos-dobles*” festivos dentro de la procesión: este hecho, según el propio juicio de la prensa, no actuó en detrimento del “*honor artístico*”, podría decirse que decoro, de la misma.

Señalados estos puntos cabe reflexionar sobre la extraña ausencia de repertorio fúnebre entre las partituras de la banda Inmemorial: quizá su actividad oficial en la zona descartara tal opción pero, en plena época romántica, esta circunstancia resulta poco más que improbable. Además, precisamente las bandas de su ramo popularizaban tales marchas fúnebres, utilizadas intemporalmente por cuestiones de su propia funcionalidad. Por último, este improbable extravío del repertorio luctuoso no acarrearía la imitación inmediata por parte de la banda local que, siguiendo el propio discurso documental, actuó de forma recíproca: así, aquella sucesión concatenada de “*pasos-dobles*” actuó de forma sugestiva entre los espectadores y, particularmente, entre el entusiasmado periodista.

Esta última circunstancia, el estudiado protagonismo de la crítica erudita⁵⁷, plantea el paso transitorio desde una propuesta arriesgada hacia una nueva realidad musical. Casualidad o no, a partir de entonces la añeja “*marcha fúnebre*” deja su lugar a nuevas composiciones que destierran de su nomenclatura el carácter lúgubre. La procesión, y en paralelo la música, está creando un entorno propio y peculiar, con un lenguaje representativo: el espectáculo callejero da lugar a la implantación de un nuevo código retórico que se superpone sin solución de continuidad a las connotaciones hierofánicas de épocas pasadas. Las procesiones de Semana Santa murciana no van a ser ya la conmemoración ritual de la Jerusalén evangélica, sino un espectáculo único conforme a una idiosincrasia local.

Valoraciones sobre la novedosa inclusión de motivos populares en la procesión. Personalidades en la consolidación de la “marcha procesional”: Julián Calvo y Adolfo Gascón

⁵⁷ Aspecto habitual también en la España romántica. Ver HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 71-87.

Si la presumible conformidad entre el coronel Orcajada y José Mirete fue más allá de una puntual elección para una procesión concreta es una circunstancia que difícilmente podrá justificarse. Pese a ello existen evidencias de la camaradería de ambos personajes así como del cumplimento que el director de la banda murciana lleva a cabo con los músicos militares tras su exitosa participación en la procesión de Jesús⁵⁸. Sin embargo, la repercusión hubo de ser importante dado el destacado carácter representativo de una procesión como la de la mañana de Viernes Santo. Si quisieron hacer un alarde de ingenio y originalidad, aspecto nada baladí, no pudieron elegir una ocasión más propicia. De hecho este tipo de licencias, que rallaban ocasionalmente la excentricidad en el contexto de su época, fueron moneda de cambio habitual entre unos músicos tardo-románticos entusiastamente influenciados por la genialidad caprichosa de Listz. Esta estima no fue menor en el caso de una prensa totalmente vinculada con el carácter melómano del periodo; no han de extrañar, por tanto, los escarceos del propio Martínez Tornel quien, en su papel de crítico polifacético, se entusiasmó ante el inesperado alarde de sus paisanos⁵⁹.

De forma que unos y otros hubieron de convencerse; era posible ir más allá del acompañamiento de la “*marcha fúnebre*”, un tipo de obra, quizá, demasiado rigorista y poco apropiada para el desarrollo creativo del compositor. La alteración premeditada precisa pocas más explicaciones pues hasta cierto punto el arraigo del paso-doble en el repertorio festivo de la época pudo hacer hasta obvia su aplicación durante las procesiones de Semana Santa. Lo que conviene no perder de vista son otras cuestiones paralelas y fundamentales. Por un lado, el deseo de romper con lo normativo; por otro, la antelación del caso particular murciano. En efecto, la fusión de aspectos del paso-doble y sus giros melódicos en la marcha procesional andaluza se evidencia a partir de los años veinte del siglo siguiente⁶⁰. No obstante, conviene matizar esta circunstancia por cuanto la evolución seguida en un lugar y otro responde a criterios y vicisitudes históricas bien



Fig. 105. *Banda de música*. Procesión de la Preciosísima Sangre. Finales del siglo XIX. Las bandas de música y sus “marchas procesionales” constituyen una de las grandes revoluciones en el panorama estético de las procesiones de la Edad Contemporánea.

⁵⁸ “...Tenemos entendido que el Sr. Mirete obsequió ayer mañana á sus profesores los individuos de la música del Inmemorial...”. Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1876.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ CARMONA RODRÍGUEZ, M., *Un siglo de música procesional...* (obr.cit.), pág. 42.

diferentes⁶¹. Más relevante parece el primer supuesto, por cuanto se puede intuir que la complementariedad del paso-doble resaltó las posibilidades de un género, en cierta medida, nuevo en el que cabía una mayor individualidad creativa.

No puede olvidarse que en 1889 el propio Mirete presenta en la procesión de la cofradía de la Sangre una “*marcha procesional*” que por motivos ignotos prescinde del carácter fúnebre de las que había compuesto 16 años atrás. Es cierto que para entonces había transcurrido más de una década desde la presencia de Inmemorial en Murcia pero no es menos cierto que, desde entonces, un gran número de músicos murcianos ya habían optado por acogerse a la nueva nomenclatura. Así, López Almagro y Emilio Raya habían estrenado en las procesiones de 1879 sendas “*marchas procesionales*” dedicadas a los Servitas⁶², mientras que en 1885 se estrenaron varias más debidas a autores no mencionados en la prensa⁶³. En 1888, Gaspar Espinosa y Julián Calvo dieron a conocer dos nuevas piezas dedicadas a la cofradía de Jesús⁶⁴ figurando este último, junto a Isidro Vela, en la reseña de 1889 en la que se recogía la mencionada “*marcha procesional*” de José Mirete. A título anecdótico, ese mismo año se da a conocer una cuarta marcha con carácter póstumo debida a Ángel Mirete que, al igual que las anteriores, se dedica a la cofradía de la Sangre⁶⁵. Ese mismo año se dedican nuevas obras, concretamente cinco, pero esta vez dedicadas nuevamente a los Servitas que, de esta manera, se convierten en la cofradía con un mayor número de piezas musicales específicas de sus procesiones; estas últimas las firman el propio Julián Calvo junto a Agustín Rubio, Fresneda, Carvajal y Gaspar Espinosa⁶⁶.

Inequívocamente se destaca una celeridad en el proceso de composición de nuevas “*marchas procesionales*” que se corresponde con el propio auge de los cortejos y las cofradías de Semana Santa. No se trata ya de un acopio de repertorio musical sino de una cierta puja entre los autores; obviamente, al hecho de presentarse trabajos coetáneos hubo de suceder una manifestación de preferencias de las que, paradójicamente, no deja referencias la prensa. Sin embargo, si deja entrever el carácter musical emergente de Julián Calvo, maestro de capilla de la Catedral y mayordomo encargado de la música en los cultos y procesiones de la cofradía de la Sangre; músico de valía y personaje de biografía dispar, su aportación a la institución establecida en la

⁶¹ Como pueda ser, por ejemplo, el protagonismo e influencia de los músicos y formas militares desde las décadas finales del XIX, aspecto que resulta de mayor relevancia en comparación con la marcha procesional de la vecina ciudad portuaria de Cartagena. Ver OTERO NIETO, I., “La música litúrgica y procesional... (obr.cit.), págs. 294 y 295.

⁶² *Diario de Murcia*, sábado 5 de abril de 1879.

⁶³ *Diario de Murcia*, jueves 26 de marzo de 1885.

⁶⁴ *Diario de Murcia*, sábado 31 de marzo de 1888.

⁶⁵ “*En las procesiones de Semana Santa asistirá á todas ellas la banda municipal de música. El miércoles Santo, en la procesion de este día, dicha banda ejecutará cuatro marchas compuestas por los profesores D. Julián Calvo, D. Angel Mirete (q.e.p.d.), su hijo D. José y D. Isidro Vela*” en *Diario de Murcia*, sábado 13 de abril de 1889.

⁶⁶ *Diario de Murcia*, domingo 14 de abril de 1889.

Arciprestal de Nuestra Señora del Carmen va a permitir redundar en el significado de la “*marcha procesional*” murciana y en las aspiraciones localistas de una generación de músicos de la ciudad.

Para la historia y evolución de la “*marcha procesional*” en la ciudad de Murcia un nombre resulta fundamental; en efecto, sólo citar a Julián Calvo García bastaría para revalorizar contundentemente un género que, hasta la fecha, poco ha contado para los eruditos y estudiosos de la música. Así, Calvo, célebre maestro de capilla de la Catedral murciana y entusiasta de sus procesiones, ha ocupado desde hace décadas la más alta estima de los musicólogos. Gómez Amat, en su *Historia de la música española* correspondiente al siglo XIX, lo ha reseñado entre los grandes músicos folkloristas de su época destacando, además, su faceta de compositor de zarzuelas y otras obras instrumentales. Ya en 1877 daba a conocer a nivel nacional su recopilación de cantos huertanos reunidos bajo la elegiaca denominación de *Alegrías y tristezas de Murcia*⁶⁷. De este modo configuraba, junto al poeta Vicente Medina, aquel carácter flemático del huertano endémicamente sometido al carácter caprichoso de la tierra y a la voluntad de su medio físico⁶⁸. Cuando poco más tarde el artista se ocupe de su faceta procesional esta metáfora localista nunca dejará de estar presente convirtiéndose en elemento fundamental de un lenguaje también al servicio de las cofradías.

En este binomio de músico y cofrade, Julián Calvo va a compartir lugar con el célebre Joaquín Turina quien, como aquel, supo poner su talento al servicio de las tradiciones locales de la Semana Santa. Así, tanto en su faceta pública como en la destinada a los cultos internos en las iglesias, ambos desarrollaron un complejo elenco de obras que, al menos en el caso del sevillano, han sido reconocidas posteriormente. Caso distinto ocurre con Calvo para quien el parnaso musical le fue vetado ya en vida; no en vano, la desahogada vida económica de Turina contrasta con un Calvo irremediamente sujeto a sus modestas propinas como maestro de capilla y organista de la Catedral. Pese a ello la fortuna de este cargo le procuró novelescos encuentros con figuras destacadas de la música española como en el caso del famoso tenor Julián Gayarre⁶⁹.

⁶⁷ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de...* (obr.cit.), págs. 296 y 299.

⁶⁸ Aspectos regionales recogidos, entre otras obras, en MEDINA, V., *Aires murcianos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2005.

⁶⁹ La referencia a este suceso apócrifo se debe a unos apuntes recogidos por Alberto Sevilla Pérez en un manuscrito inédito titulado *Remembranzas*. La noticia del mismo se debe a la amabilidad de su nieto, ESTRELLA SEVILLA, E., quien la publicó en un sentido artículo de prensa bajo la denominación: “Viejas capillas. Jornada 2ª” en *Diario Línea*, Murcia, domingo 22 de julio de 1973:

Antes de 1883 Calvo da prueba de su compromiso con la música sacra al estrenar, al parecer con razonable éxito, un *Stabat Mater* en Madrid, reestrenándolo ese mismo año en la Iglesia de Santa Catalina de Murcia. Según la prensa el mismo fue encargado ex profeso desde la capital de España, lo que pone de relieve su renombre como compositor⁷⁰. Este reconocimiento había sido fruto de muchos años de labor callada dentro de los límites regionales; no en vano, de 1854 a 1866 se había centrado en la composición de un magno *Miserere* dedicado a la Concordia del Santo Sepulcro pero puesto de largo en la propia Catedral. La estima de este y otros trabajos le lleva a trabajar para diversas localidades españolas recibiendo, como consecuencia de ello, el premio “*Batuta de plata*” de la localidad de Lérida en 1889. Este mérito redunda en el particular carácter religioso de Calvo quien consiguió el galardón gracias a una “*marcha*” denominada “*Sobre motivos de los himnos corales á la Virgen*”⁷¹.

Ya entonces gozaba de un amplio historial como colaborador frecuente con las cofradías penitenciales de la ciudad a las que surte de obras dedicadas para sus procesiones. En el apartado anterior se refirieron las “*marchas procesionales*” dedicadas a Jesús (1888) y Servitas (1889) junto al recientemente citado *Miserere* de la Concordia (terminado en 1866). Sin embargo, la cofradía de la Sangre siempre supuso para el autor una parcela especial de su vida centrandose en ella algunos de sus obras más relevantes. En el mismo 1889, año en que era galardonado desde Lérida, consta como director musical de la cofradía carmelitana durante el acostumbrado Quinario de Cuaresma: “*Ayer terminaron los piadosos ejercicios que la M.I. Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, venía celebrando todos los miércoles de cuaresma en la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen... Terminó con el ejercicio de las Llagas, cantándose estas y el salmo Miserere. Ofició un conjunto de voces acompañadas de órgano, bajo la dirección del cofrade mayordomo D. Julián Calvo*”⁷².

“*Estaba Gayarre tomando las aguas en el balneario de Archena o en el de Fortuna, pues de este detalle no estoy muy seguro, y vino a Murcia invitado por unos amigos suyos, personas muy relevantes de nuestra ciudad. Acompañado por ellos entró en nuestro templo en el preciso instante en que don Julián Calvo tocaba el órgano. Atraído por la perfección del organista subió al coro y nuestro músico, al percatarse de la presencia del cantante que miraba lleno de admiración la ligereza de sus manos, y movido por el deseo de agradar, atacó los primeros acordes del “Ave María” de Gounod. Las cadencias armoniosas del músico francés resonaron en las bóvedas de la Catedral. Nuestro paisano volcó sobre las teclas todo el torrente de su emoción artística y Gayarre influido por el derroche de armonía que fluía del órgano, cantó como no había cantado nunca la famosa partitura.*

Se compenetraron los dos Julianes, y el gran tenor, arrebatado por el entusiasmo, sacó del asiento al organista y abrazándole efusivamente dijo: <<Me ha hecho usted cantar como no canté nunca. ¡Qué gran músico tiene la Catedral murciana!>>.

Los que presenciaron tal escena levantaron el alto el menudo cuerpo de nuestro artista, quien derramaba lágrimas de alegría por el homenaje que se le tributaba”.

⁷⁰ *Diario de Murcia*, miércoles 14 de marzo de 1883.

⁷¹ *Diario de Murcia*, domingo 2 de abril de 1893.

⁷² *Diario de Murcia*, jueves 4 de abril de 1889.

De manera que el músico no sólo surtía de piezas sacras a las cofradías sino que, además, dirigía personalmente todos sus aspectos musicales. Quizá esta participación pueda parecer desmesurada ahora, pero no en una sociedad como la burguesa de finales del XIX para quien la música socialmente representaba un papel destacadísimo. Este vínculo de Calvo con la burguesía tampoco es baladí pues resulta evidente que la Sangre era la institución preferida de unos burgueses personificados en la figura del industrial Joaquín García y García, presidente no sólo de la cofradía sino también del Real Casino de la ciudad. Un músico como Calvo, necesitado no sólo de relevancia artística, sino también de trabajos específicos con los que complementar su salario como maestro de capilla de la Catedral, no podía dejar pasar una parcela como ésta. Sin embargo, se faltaría a la objetividad revelando únicamente intereses tangibles en esta “asociación” del músico con la cofradía ya que, además, fue mayordomo de la misma contribuyendo de su peculio, en consecuencia, al mantenimiento y gastos de la misma.

Además, Calvo va a encontrar en la misma una ocasión única para desarrollarse en su labor de estudioso de la música contribuyendo en la consolidación de los valores folkloristas que tanto estimaba. En las piezas procesionales de la Sangre se va a reconocer al Julián Calvo más genuino, preocupado y comprometido con los valores locales. Consecuentemente, sus obras se impregnaron de un espíritu decididamente patrio que hace bandera de las propias señas de identidad de la cofradía y de la propia Semana Santa. El músico actúa como bisagra de las tradiciones musicales de las procesiones del pasado ofreciendo piezas renovadas y musicalmente vinculadas a otras corrientes internacionales. Gracias a estas pautas las “*marchas procesionales*” logran su definitiva independencia del género fúnebre proyectándose como baluartes de contemporaneidad; algo que, en formato similar, practicarán autores coetáneos como el mencionado Turina o Falla en España, Glinka, Korsakov y Chaikovski en el extranjero⁷³.



Fig. 106- *La Burla*. Archicofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia. Los sones de estos particulares grupos tiene su origen en los “*pasos de gallardetes*” del siglo XVII.

Pero esta visión renovadora de un género marginal como éste no puede concretarse sólo en meras suposiciones sobre la fusión folklore-marcha obrada por Julián Calvo en el caso murciano.

⁷³ Ciertamente la labor de estos compositores es muy representativa no sólo por responder al carácter erudito en sus búsquedas de piezas populares sino, además, por la utilización de éstas como base para composiciones nuevas. En este sentido, resulta relevante el papel de Calvo cultivando ambos ámbitos y procurando piezas nuevas basadas en fórmulas locales. Sobre todo este proceso véanse EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Madrid,

Es el mismo autor el que, por medio de una misiva a la Junta directiva de la cofradía de la Sangre, establece las claves y describe sus fuentes de inspiración tradicional: *“Para todas estas composiciones me he servido como base forzada de los toques de Bocina que desde muy antiguo ejecutan durante la procesión”*⁷⁴. De manera que este elemento tradicional y ritual, los toques de bocina, sirven de motivo musical para las mismas; ignorándose por ahora mayores detalles, se han extraviado las partituras y sus copias que adjuntas envió Calvo a la directiva, está claro que usó una fórmula acorde con el estilo musical internacional. Este interés por lo regional o nacional, más bien por lo local en este caso, vislumbra el conocimiento que el músico tenía de las corrientes estéticas e ideológicas que triunfaban en toda la Europa de los nacionalismos.

No obstante, cabe incidir en el elemento musical que realmente está usando Calvo como base de estas marchas y que poco o nada tiene que ver con lo que actualmente interpretan estos grupos de carros bocinas en las procesiones. En efecto, como puso de relieve Salas Ortiz el toque de estos instrumentos fue *“muy distinto del que hoy, desgraciadamente escuchamos porque, por lo visto, al principio del pasado siglo las bocinas las tocaban músicos y no aficionados”*⁷⁵. Igualmente adjunta la partitura del referido toque, usado por Julián Calvo, transcrita a comienzos del siglo XX por José Verdú (músico que compartió idénticas inquietudes musicales por el folklore local y, particularmente por aquellos aspectos relacionados con la Semana Santa⁷⁶). Ésta es interesante por otorgar una versión genuina de lo que, musicalmente, constituyeron aquellos grupos musicales en las últimas décadas del XIX: particularmente, el toque que llevan a cabo bocinas y tambores intercalan y solapan su interpretación evocando una forma musical semejante a la fanfarria. Además, la riqueza polícroma de la pieza, que no tiene absolutamente ninguna relación con lo conservado actualmente, permite advertir los caracteres evocados por Calvo en sus marchas procesionales. En efecto, la vivacidad y solemnidad de la breve partitura evoca reminiscencias de la música militar estrechamente vinculada con la fanfarria⁷⁷. Lo que queda

Alianza, 1994, pág. 291; MORGAN, R.P., *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999, págs. 71 y 286-287; y MARCO, T., *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 32.

⁷⁴ *Carta de Julián Calvo*, ARCHIVO ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.): legajo sin numerar con fecha de 28 de febrero de 1886.

⁷⁵ SALAS ORTIZ, A., “El triángulo maravilloso (Cristo de la Sangre-Lavatorio-Música procesional)” en *Los coloraos, nº 53*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2001, pág. 33.

⁷⁶ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Historia de la música española. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1997, pág. 46.

⁷⁷ Este interesante aspecto musical de la Semana Santa murciana no puede ser abordado aquí con la profundidad que requiere pero existen abundantes citas históricas que sugieren esta ascendencia militar del toque de bocinas de “La burla” de las procesiones locales. Una de las más evidentes se encuentra recogida con ocasión del contrato de obligación fechado a 6 de marzo de 1731 entre Francisco y Alejandro Villa con la Cofradía de la Preciosísima Sangre para hacerse cargo del grupo de la convocatoria conocido entonces como *“paso de gallardetes”* aludiendo a que dentro del mismo figuran *“25 nazarenos con sus túnicas y capuchas encarnadas en esta forma: 10 con hachas encendidas, otros 10 con gallardetes arrastrando cajas destempladas de guerra, otros 2 para que lleven y toquen la bocina y clarín, y otro para que rija y gobierne dicho paso...”*. A.G.R.M., Mateo Fernández de Córdoba, protocolo

claro es que estos toques elementales, muy asociados en el subconsciente popular a la idea de Semana Santa, sirvieron de motivo idóneo para que Calvo estableciera una marcha específica para las procesiones locales⁷⁸; subyaciendo en la misma, por tanto, aquel deseo de construcción de un espectáculo localista (más que regionalista) que fue característico en los cortejos penitenciales durante las décadas finales del XIX y las primeras décadas de la centuria siguiente.

Volviendo a la misiva de Julián Calvo conviene centrarse ahora en la denominación de las cuatro nuevas marchas que con fecha de 28 de febrero de 1886 entregó, junto con sus copias correspondientes, a la Junta directiva de la cofradía de la Sangre. Las mismas destacan no ya sólo por las connotaciones folklórico-regionales señaladas anteriormente sino por el hecho sustancial de ser las primeras marchas de procesión con nombre propio; en esto se adelanta Calvo también a sus coetáneos quienes, a partir de 1893, imitarán su fórmula⁷⁹. Con estas circunstancias el músico murciano legitima la “*marcha procesional*”, las caracteriza, les otorga una identidad autóctona, un sello definitivo y las individualiza. Evidentemente, mediante este último recurso consigue alcanzar un carácter más asequible, la hace aprehensible para el profano en la materia musical: una “*marcha*” con apellido siempre sería más fácil de recordar y evocar entre las restantes.

Abordar las denominaciones de estas “marchas” implica un nuevo ejercicio y un vínculo con otro de los rasgos definitorios del periodo romántico: el gusto por los historicismos. El autor se decantó por preparar unas piezas que sirvieran para el acompañamiento de la nueva “*guardia romana*” de soldados que en aquel momento puso en marcha la cofradía para acompañar el paso de las Hijas de Jerusalén. Así, una de ellas fue denominada como “*La Pretoriana*”, seguido por un “*pasodoble judaico*” llamado “*Pilatos*”. Una tercera marcha se compuso para este grupo con la circunstancia de que, parcialmente, su denominación haya sido corroída y borrada del documento original. El archivero de la cofradía, Emilio Estrella, propuso en 2004 titularla como

2806 (folio 28): *Obligación entre Francisco y Alejandro Villa con la Cofradía de la Preciosísima Sangre*. La música militar, además, tuvo una estrecha relación con esta forma de la fanfarria sirviendo ocasionalmente para el recibimiento dignatario o para el inicio de una ceremonia pública, como es el caso. Por ello, además, era utilizada frecuentemente por los poderes civiles, incluso locales, con tales fines institucionales como, por citar un caso cercano, en el Ayuntamiento de Valencia; sirviendo paradójicamente, en los albores del siglo XX, como base del Himno regional. Sobre la fanfarria ver RANDEL, D., *Diccionario Harvard...* (obr.cit.), págs. 418-419.

⁷⁸ La idea de vincular este tipo de toques ceremoniales para constituir nuevas piezas de índole regional no es exclusiva, en absoluto, de Julián Calvo sino que poco después será utilizada por otros músicos españoles como base de piezas e himnos. Tal es el caso de José Serrano en su Himno Regional de 1925 en el que nuevamente hace gala de la fusión de elementos autóctonos para constituir piezas genuinas; cuestión que, en su caso, ya había quedado de manifiesto en zarzuelas sobre temas valencianos como “*Moros y cristianos*”, subtitulada como “zarzuela de costumbres valencianas” en 1905. Ver MADRID, R., “Las artes escénicas en Valencia en la época de Sorolla” en *El arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, págs. 146-147.

⁷⁹ Concretamente Vicente Espada quien dedicará en ese año su marcha procesional “*Viernes Santo*” a la cofradía de Jesús Nazareno. Ver *Diario de Murcia*, martes 4 de abril de 1893.

“*La Tiberiana*” por analogía con la que aquí ha sido primeramente citada. Probablemente éste fuera el nombre original que le puso Calvo por cuanto el legajo reza ahora “*La tiberi...*”. Cierra el conjunto de esta donación musical del autor una “*marcha*” de difícil adscripción procesional debido a su festivo título, “*Diana Nazarena*”, que seguramente serviría para las convocatorias que por costumbre realizaba la cofradía durante la mañana de Martes Santo. Precisamente, el propio músico advierte que todas ellas no tienen otro fin que servir “*a la convocatoria y acompañar á la guardia Romana*”. Ello insiste, precisamente, en el carácter popular de esta música dotada con un doble fin, solemne y festivo a la par, rompiendo con la rigidez que hasta entonces marcaban los usos tradicionales.

No se ha de perder de vista que la influencia del “*paso-doble*” está siendo notoria en las procesiones murcianas pero que, a su vez, perviven fórmulas tradicionales de corte moderno como eran los “*cuartetos*” y “*quintetos instrumentales*” que hasta la década de los treinta del siglo siguiente continuarán acompañando no pocos pasos. Por ello, precisamente, el contraste es mayor y la ruptura debió conllevar un riesgo más importante. No obstante, conviene cuestionarse sobre la particular apertura de la música procesional murciana y si ésta, realmente, no responde a la carencia de una base corporativa; por decirlo de otro modo, la falta de una normativa oficial evitó la intrusión de pareceres académicos. Por ello, contrariamente a lo acontecido en ciudades más relevantes, no se tachó a la innovación de cuestión carente de gusto o alejada de toda regla. No hay que olvidar que influencias que afloran y germinan en la “*marcha procesional*” murciana, como la inclusión de ritmos y formas festivas, no hubieron de materializarse sólo por la creatividad de los músicos de una ciudad provinciana como ésta. Lejos del rigor académico de ciudades populosas como Madrid, Valencia o Sevilla, la creatividad pudo abrirse paso a su libre arbitrio sin una voz autorizada que la reprendiese.

Cuestiones al margen, el papel de Julián Calvo resulta clave para la inclusión de elementos tan variopintos del folklore y del mundo festivo dentro de los ritos tradicionales de la Semana Santa. Con esos matices no sólo se había prestado un nuevo sello estético a las añejas procesiones sino que, además, se le había otorgado un lenguaje propio directamente extraído de las tradiciones populares de la ciudad. El autor es consciente del cambio y lo manifiesta efusivamente al comienzo de su carta sintiéndose parte activa del “*brillante estado de esplendor á que ha llegado la magnífica procesión de la preciosísima Sangre de N.S.J.*” queriendo ser partícipe tanto “*como católico cuanto por creerme obligado como mayordomo, considerándome siempre el último de ellos, he querido coadyuvar con mi grano de arena á la obra de su engrandecimiento...*”⁸⁰. Hay

⁸⁰ *Carta de Julián Calvo...* (obr.cit.).

en Calvo, como en la literatura de periodistas como Martínez Tornel, una clara convicción del renovado esplendor de la Semana Santa murciana constituyendo, como queda claro, una convicción marcadamente estética en la que puede contribuirse, entre otros aspectos, a través del arte.

No puede concluirse el apartado sin resaltar nuevamente la validez del folklore dentro del ritual sacro⁸¹: lo festivo, lo antropológico, se convierten en señas de identidad de un espectáculo que se quiere atado a la forma de ser de un pueblo. Crivillé i Bargalló ha resaltado el papel de los músicos Inzenga y Verdú, junto a Calvo⁸², como preservadores del patrimonio popular musical en el ámbito murciano pero desde aquí han de añadirse las figuras de Díaz Cassou, López Almagro o Mariano García quienes desde la erudición o la simple transcripción lograron preservar y poner en valor la música tradicional⁸³ y, particularmente, aquella vinculada con el tiempo cuaresmal y de Semana Santa durante las últimas décadas del XIX.

Por último, cabe reseñar el papel de la música y lo festivo, dos elementos que se entrelazan dentro de la celebración decimonónica de la Semana Santa con una repercusión particular en la obra musical de Calvo. Cerrado el apartado de lo antropológico conviene significar esta nueva concepción, quizá incómoda aún hoy, de la Semana Santa como rito festivo. Pero, para comenzar, hay que señalar la peculiar visión de lo celebrativo dentro del mundo mediterráneo⁸⁴; tal vez las connotaciones negativas que puedan hoy enturbiar la relación de lo festivo con lo solemne o grave provengan del uso desigual de lo profano dentro de la fiesta moderna. En efecto, la poética de lo celebrativo validó durante siglos elementos de índole profana dentro de las manifestaciones públicas de la religión hispana. Tales artificios, difícilmente aprehensibles para el pueblo llano, sirvieron como confuso elemento para la legitimación del catolicismo creando una frontera equívoca entre lo puramente sagrado y lo profano⁸⁵. Sin embargo tales usos de la religión fueron criticados y, después, deslegitimados a través de la acción represiva de la

⁸¹ Este aspecto resulta muy significativo en Murcia pues no sólo Calvo va a utilizar la música popular para obras sacras nuevas. Así, Mariano García compone en 1897 una “*Misa de Pastores*” utilizando la música popular navideña de la huerta murciana e, incluso, las propias del tiempo de Pasión. Poco después, el propio Julián Calvo interpreta en el órgano de la Catedral los populares “*aguilandos*” con motivo de la Navidad; aspecto que redunda en la sensibilidad con la que trataron este patrimonio musical de la tierra. Sobre estos interesantes datos véase TOMÁS LOBA, E.C. y TOMAS LOBA, J.N., “Anotaciones sobre el aguilando. Música de la Navidad en el sureste español” en *Pascuas y Aguilandos* (GRIS MARTÍNEZ, J. coordinador), Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2011, págs. 26 y 31.

⁸² CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Historia de la música...* (obr.cit.), pág. 46.

⁸³ Esfuerzo denodado que no fue suficientemente respaldado a nivel intelectual hasta la firma de adhesiones del Concurso del cante jondo ideado por Falla y García Lorca en Granada durante el año 1922. Ver GARCÍA LORCA, F., *Poema del cante hondo*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 7-46.

⁸⁴ Esta esfera de lo festivo y la música en lo mediterráneo ha sido tratada desde un punto de vista antropológico con respecto a otras festividades: COSTA, X., *Sociabilidad y esfera pública en la fiesta de las Fallas de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2003, págs. 204-206.

Ilustración; como tal se creó un conflicto entre lo sacro y lo profano cuyas consecuencias tuvieron una amplia resonancia⁸⁶.

Ante esta disyuntiva la postura de Julián Calvo, en lo que a música procesional respecta, es inequívocamente favorable a la inclusión de lo festivo. Queda claro por su composición “*Diana Nazarena*” en la que se establece un maridaje efectivo entre el pasacalle y el carácter penitencial del cofrade. Esta fusión, quizá, era más fácil en Murcia al advertirse ese carácter gozoso en medio de los días centrales de la Semana Santa más apropiados, al parecer de la ortodoxia, para la gravedad⁸⁷. Sin embargo el carácter popular del “paso-doble” parece prevalecer en medio del drama: ya se vio en la actuación de la Banda Inmemorial en la procesión de Jesús de 1876. Ahora, una década más tarde, el hecho parece consumado y aún más adelante, cuando se estudie el caso de las composiciones de Adolfo Gascón para la nueva cofradía del Perdón, se comprenderá que la frontera real entre lo festivo y lo procesional fue, prácticamente, inexistente.

Entre tanto, la estela de Calvo se desvanece con la entrega de una nueva “*marcha procesional*” para la cofradía Servita en 1889⁸⁸ viniendo, a continuación, una serie de acontecimientos que resultan angustiosos para el compositor. De este modo, pide a la cofradía de la Sangre su baja como mayordomo ante la imposibilidad de poder satisfacer sus cuotas. Los directivos de ésta, buenos conocedores de los servicios generosamente aportados por el músico a la institución, no dan por recibida la misiva aprovechando la ocasión para animar efusivamente al artista⁸⁹.

Durante el brillante tránsito de Julián Calvo García por el panorama musical de la Semana Santa murciana otros autores prosiguieron la entrega de obras dedicadas a las procesiones. De hecho, las dos últimas décadas del XIX serán las más prolíficas para este tipo de piezas ya que, lamentablemente, con la llegada de la centuria siguiente la producción disminuirá, desvaneciéndose y desapareciendo a partir de los años 40. Este dinamismo permite delimitar esta época como la más genuina y característica de la música procesional murciana ya que, entrado el

⁸⁵ ARACIL, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 242-254.

⁸⁶ RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, Ayuntamiento, 2006, págs. 135-142.

⁸⁷ En este carácter lúgubre prevalece la visión extremada de una liturgia marcada por ritos tan sugestivos como el *Oficio de Tinieblas*, aún presente en estos años finales del XIX. Pese a todo, esta visión “grave” de la Semana Santa no se desarrollará plenamente hasta la instauración, ya en los años cuarenta, de la revisión nacional-catolicista. Ver EGIDO LÓPEZ, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento, 2005, págs. 17-45.

⁸⁸ *Diario de Murcia*, domingo 14 de abril de 1889.

⁸⁹ A.A.S., *Carta de solicitud de baja del mayordomo Julián Calvo*, caja III, sin numerar.

XX serán autores foráneos los que quieran hacerse un hueco en el panorama local, desapareciendo finalmente toda huella de lo autóctono durante las décadas centrales del siglo pasado.

Tal gusto o preferencia por la música debe entenderse dentro de un contexto muy particular para las procesiones: de un lado, la irrupción desde mediados del XIX de las bandas completas y, de otro, el carácter receptivo de los cofrades hacia la música. Este último factor, precisamente, no es exclusivo de los próceres de las cofradías sino, más bien, extensivo a toda la sociedad del momento. De hecho, los dirigentes de las cofradías murcianas estaban adscritos prácticamente a un único grupo social, la burguesía, algo que no resulta novedoso dentro del panorama nacional donde se encuentran numerosos ejemplos similares⁹⁰. Además, este interés no debe generalizarse al resto de espectadores de las procesiones que, por lo general, debían pertenecer a los abanicos medio y bajo de la sociedad. Quizá, la competencia mantenida entre los distintos directores de banda y compositores, supuesto no corroborado documentalmente, entroncaría con amplios sectores sociales ávidos de rivalidades novelescas de corte romántica. Puede que la proliferación de “marchas procesionales” invite a contemplar tal hipótesis pero lo que es del todo riguroso es que es el crítico musical el encargado de otorgar relevancia a los estrenos. Y ese papel en Murcia fue ejercido en su práctica totalidad por la prensa y quienes, desde un puesto relevante, podían permitirse abrazar la erudición musical.

Así, a partir de 1901 las más o menos escasas reseñas musicales, la mayor parte de las veces reducidas a breves comentarios dentro de la descripción de los pormenores de las procesiones, van a ver como su espacio se amplía notoriamente. Particularmente interesantes resulta las efectuadas por un periodista de *El Diario de Murcia* cuyo nombre queda oscurecido bajo el seudónimo de X. Naturalmente, dado el carácter enérgico y melómano del director del mismo, José Martínez Tornel, cabe atribuirle la misma pese a que la ciudad contaba entonces con un número considerable de entendidos que, desde esta tribuna, bien podrían haber manifestado sus inquietudes. Dado el caso la firma poco importa por cuanto lo que realmente subyace bajo las mismas es el interés por ensalzar la música procesional dándole lugares relevantes en las páginas principales y abarcando un espacio estimable si se compara con las breves notas de décadas atrás. Este hecho quizá puede verificar la relevancia de la “*marcha procesional*” considerada ya con pleno derecho todo un género con bastantes cultivadores en Murcia.

⁹⁰ Sobre la implantación de la burguesía en la Semana Santa española véase el ejemplo expuesto por MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUIZ, R.M., “En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional” en *Actas III Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” (C.S.I.C.), 1995, págs. 418-419. Para el caso murciano véase el apartado correspondiente dentro de este mismo estudio.

Es interesante constatar, en una reseña de la Semana Santa de 1906 como el autor del texto ha seguido la procesión de Jesús “*con el solo objeto de oír bien la nueva producción del maestro Sr. Gascón*”. Naturalmente, esta afirmación puede resultar de una osadía desmesurada ante la particular colección de arte sacro empleada en la misma. Sin embargo, lo que revela este hecho es la cualidad artística de las “*marchas procesionales*” interpretadas en la ciudad, capaces de emular estéticamente la belleza de los pasos salzillescos. Además, el comentario revela la calidad formal que debían ofrecer las mismas o, al menos, su brillante sonoridad; de lo contrario no hubieran pasado de ser un simple acompañamiento más o menos digno. Así, sucede con respecto a la música procesional lo que no ocurre con respecto a las demás artes aplicadas a los cortejos decimonónicos: mientras a los tallistas de los *tronos* o a los camareros se les exige contención en las cualidades formales de sus obras (concebidas como adornos adyacentes) a los músicos se les permite elevarse a la misma cima artística del propio imaginero barroco.

Esta relevancia de los compositores musicales, de todos modos, es asumible dentro de una sociedad directamente heredera y contagiada de las connotaciones estéticas que ofrece el tardo-romanticismo: las extravagancias de Listz son aplaudidas como genialidades de un artista elevado a la categoría de “divo”⁹¹. Pero esta consideración es quizá exagerada en un marco provinciano y cerrado como Murcia. Hay que proseguir con la cita de la prensa para corroborar como el género procesional y los músicos locales consiguen sugestionar a los entendidos en la materia: “*...Solo diré que la emoción estética se ha producido en mi espíritu de modo acabado y verdadero. El genio, la inspiración y el sentimiento dán a esta obra musical un carácter efectivo, de la más grata impresión, del deleite más puro, de la expansión más espontánea del alma sensible*”. En este primer momento el comentarista traza una divergente línea valorando sensaciones de índole subjetiva que, sin duda, revelan la asimilación sensitiva de la obra dentro del contexto de la procesión pero, a la vez, derivan el asunto hacia un plano decididamente estético. Está claro, parece deducirse, que la “*marcha procesional*” consigue tocar lo inefable y penetrar de lleno dentro del campo de lo sensitivo: el melómano evidencia en la procesión su condición de esteta supeditando al subjetivismo emocional su criterio inicial sobre la obra.

Pero el analista no quiere quedarse en estas consideraciones tan próximas a nociones casi religiosas del arte y del artista, peligrosamente cercanas a lo que Hernando ha delimitado dentro

⁹¹ Franz Listz encarna la prefiguración romántica del músico revolucionario, bohemio y libertino: “*...Y es lo cierto que ningún músico del periodo romántico fue tan <<mundanal>> como Listz, nadie disfrutó tan cabalmente como él de los triunfos del virtuosismo, nadie tuvo un contacto más directo con todas las corrientes intelectuales de su tiempo, y nadie estuvo, en lo más profundo de su ser, tan sólo y desamparado*”. EINSTEIN, A., *La música en...* (obr.cit.), págs. 141 y 142.

del epígrafe de corriente espiritualista del romanticismo español⁹², dejando entrever algunas nociones técnicas referentes a la “*marcha procesional*” local: “...*La instrumentación nueva y vigorosa que el maestro ha puesto á su obra, contribuyen en gran modo á poner de relieve la delicada y sentida melodía de la marcha que tan gratamente me ha impresionado*”. No cabe duda al respecto; sin duda la incorporación de instrumentos a las que, en principio, debían ser bandas más modestas permitía mayores alardes musicales⁹³. Desgraciadamente, la falta de partituras impide verificar tales comentarios quedando por ahora desierta la posibilidad de observar en que consistió dicha instrumentación que tanto asombro despertó en el escritor⁹⁴. De lo que no queda duda es que cerca de medio siglo más tarde de la aparición de las primeras piezas aún seguían introduciéndose aspectos novedosos.

De manera que, mientras algunos autores como Calvo o Gascón experimentaban con posibilidades otorgando personalidad a las composiciones locales, los restantes compositores debieron plegarse a las particularidades ya consolidadas del género. Así, al menos, debe interpretarse de la simple aliteración de títulos y denominaciones que, salvo algún detalle puntual poco más aportan al respecto. Por ello, volviendo al año 1888 en que Gaspar Espinosa presenta nueva “*marcha procesional*” para la procesión de Jesús⁹⁵, cabe relacionar una serie amplia de partituras de cuyo estilo poco más se conoce. Un año más tarde son hasta un total de nueve “*marchas*” las que se interpretan por vez primera en la Semana Santa estando dedicadas cinco a los Servitas⁹⁶ y cuatro a la Sangre⁹⁷. Este hecho evidencia la pujanza musical de las procesiones pero, también, el liderazgo que al respecto ejercen dos instituciones que, como las aludidas, estaban regentadas por lo más granado de la burguesía liberal murciana. En 1893 son nuevamente los cofrades de Nuestra Señora de las Angustias los que estrenan cuatro nuevas interpretaciones⁹⁸ consolidándose ya como auténtica vanguardia en lo que respecta al número de “*marchas procesionales*” recibidas de los distintos autores.

⁹² HERNANDO, J., *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), págs. 189-146.

⁹³ Sobre la instrumentación de las bandas existentes en la ciudad se cuenta desde décadas atrás con inventarios precisos como el que, en 1887, relaciona Acisclo Díaz Rochel al respecto de la Banda de música de la Casa de la Misericordia: “...206 instrumentos en esta forma: 3 flautas, 4 flautines, 4 requintos, 42 clarinetes, 3 clarines bajos, 6 safones dífanitas, 14 saxofones, 5 fagotes, 6 fiscornios, 17 cornetines, 8 trombas, 6 trompas, 4 oboes, 16 trombones, 7 barítonos, 8 bombardinos, 16 bajos, 4 bombos, 18 pares de platillos, 12 cajas y redoblantes y 5 triángulos...” Ver *Diario de Murcia*, martes 1 de febrero de 1887.

⁹⁴ *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

⁹⁵ *Diario de Murcia*, sábado 31 de marzo de 1888.

⁹⁶ *Diario de Murcia*, domingo 14 de abril de 1889.

⁹⁷ *Diario de Murcia*, sábado 13 de abril de 1889.

⁹⁸ “*La banda del Sr. Mirete, que asistirá esta tarde á la procesión de San Bartolomé, ejecutará cuatro marchas nuevas, entre ellas una original del joven director de dicha banda*” en *Diario de Murcia*, domingo 26 de marzo de 1893.

Vicente Espada, al mando de su propia agrupación musical, interpreta en ese último año una nueva composición que dedica a la cofradía de los *nazarenos* ya bajo la denominación de “*Viernes Santo*”⁹⁹. En esta denominación pesa ya el referente musical de Julián Calvo quien, tal y como se destacó en el capítulo anterior, había optado por dotar a las “*marchas*” de un carácter específico mediante un título evocador y suficientemente vinculado con aspectos de la Semana Santa. Sigue la profusión en 1894 cuando Francisco Albacete y Sevilla estrena sendas “*marchas*” con carácter fúnebre¹⁰⁰ lo que retrotrae el debate hasta décadas precedentes cuando la “*marcha fúnebre*” estuvo en el origen de la “*marcha procesional*” genuinamente murciana. Ese mismo día se relaciona una última obra del prolífico Julián Calvo García denominada de idéntico modo; tal circunstancia parece circunscribirse a la dedicatoria particular de la misma ya que, como avisa el propio diario, “...*Dicha marcha, que al decir de los que la conocen, es magnífica, así por su composición, como por su instrumentación, está dedicada á la memoria del inmortal poeta D. José Zorrilla*”¹⁰¹. De manera que se acota minuciosamente la terminología a finales de la propia centuria: si se trata de una marcha compuesta específicamente para la procesión entonces adquiere su carácter especial; por el contrario, si se trata de una obra memorial entonces recobra la condición fúnebre que tenía en su origen. O, dicho de otro modo, son dos variantes diferenciadas pero que, indistintamente de ello, pueden ser utilizadas indiferentemente en las procesiones. Así se constata la dualidad “*marcha fúnebre*” – “*marcha procesional*” en las postrimerías del siglo XX.

Esta cohabitación no debe resultar extraña por cuanto, a estas alturas, muchas localidades de relevancia aún usaban la terminología fúnebre estando en ciernes el ulterior cambio hacia una nomenclatura particular¹⁰². La cuestión queda superada ese mismo año pues el músico Mariano Moreno Pretel presenta en las procesiones una nueva marcha bajo el título de “*Vía Crucis*”¹⁰³ siendo, hasta ahora, la última que ha podido constatarse dentro del siglo XIX. Hasta ese momento, pues, ya se habían citado en diferentes fuentes un total de veinte marchas bajo el apelativo de “*procesionales*” teniendo otro nombre más particular otras seis. Tan sólo otras tres, desde 1873, habían vuelto a recoger el apelativo de “*fúnebres*”. Con ello, añadiendo los

⁹⁹ “Con el título de <<Viernes Santo>> se estrenó en las procesiones de dicho día una notable marcha que gustó mucho original de nuestro amigo el joven profesor D. Vicente Espada” en *Diario de Murcia*, martes 4 de abril de 1893.

¹⁰⁰ *Diario de Murcia*, lunes 12 de marzo de 1894.

¹⁰¹ Ibidem. Además, sobre la presencia del dramaturgo en Murcia véase: LÓPEZ DELGADO, J.A., *Divagaciones histórico-artísticas*, Murcia, edición del autor, 2013, págs. 49-54.

¹⁰² Así, en 1898, aparece una “*marcha fúnebre*” del músico Vicente Gómez Zarzuela, titulada nuevamente años más tarde como “*Virgen del Valle*”. Véase al respecto BALBUENA ARRIOLA, E.J., “La Estrella Sublime. LXXV Aniversario de su composición” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 494, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2000, págs. 174 y 175.

¹⁰³ *Diario de Murcia*, martes 13 de marzo de 1894.

comentarios de Julián Calvo sobre el particular, cabe concluir que la “*marcha procesional*” contaba en ese momento en la capital murciana con un carácter específico y una nomenclatura acorde a la misma. No cabe dudar, a tenor de la categoría de algunos de sus compositores, de la categoría artística de éstas aspecto que, como se ha recogido más arriba, era manifestado de manera pública, incluso, por alguno de sus exégetas. Todo ello redunda en la existencia de un periodo de auge de la música dedicada a las procesiones de Semana Santa cuyo vigor no podrá mantenerse en las décadas posteriores.

Si alguna figura admite comparación ante la espléndida estela musical de Julián Calvo en la Semana Santa murciana esta es, sin duda, la de Adolfo Gascón y Leante. Si bien este último no comparte los honores que la crítica y la historia musical española han reservado para el ilustre mayordomo de la Sangre, lo cierto es que Gascón supo corresponder con inquebrantable entusiasmo al reto de comparar sus obras a las del célebre músico. Sin duda, Gascón y Leante surge una vez que la estrella de Calvo ha declinado y sabe ocupar el hueco que éste había dejado en el ámbito de las procesiones locales. Si el anterior maestro había dedicado parte de sus esfuerzos a la cofradía carmelitana, Gascón se decantará por la novel del Cristo del Perdón cuya banda sonora procesional va a componer durante años. Pero frente a su vocación sanantolinera Gascón se cuidará de componer otras obras para procesiones que, como la de Jesús Nazareno, van aceptando poco a poco las nuevas pautas musicales que se venían estableciendo desde décadas atrás.

Ya en sus primeras composiciones Gascón es capaz de sorprender a los eruditos musicales. Así, en 1901 despierta el entusiasmo de un anónimo escritor del *Diario de Murcia* quien no repara en halagos lisonjeros hacia su figura:

“...El escaso tiempo con que cuento no me permite extenderme, como quisiera, en analizar minuciosamente la hermosa marcha á que me refiero. Solo diré que la emoción estética se ha producido en mi espíritu de modo acabado y verdadero. El génio, la inspiración y el sentimiento dán á esta obra musical un carácter efectivo, de la más grata impresión, del deléite más puro, de la expansión más espontánea del alma sensible. El padre no ha podido sustraerse al recuerdo de su queridísimo hijo y el maestro ha trasladado al papel las mayores ternuras de su alma, la dolorosa memoria del ser querido, ya ha producido esa delicadísima página musical para bien del Arte, para honor suyo y para satisfacción unánime de los verdaderos aficionados á la buena música.”

La instrumentación nueva y vigorosa que el maestro ha puesto á su obra, contribuyen en gran modo á poner de relieve la delicada y sentida melodía de la marcha que tan gratamente me ha impresionado.

El Sr. Mirete ha probado bien, en le repetida ejecución de este hermoso número musical, que cuando él quiere tomar cariño á una obra, sabe hacer obtener de una banda los mejores efectos. ¡Lástima que no tengamos á menudo obras como la que aquí con gusto recuerdo!

Mi enhorabuena, pues, al Sr. Gascón, muy sincera y afectuosa; lo mismo que al Sr. Mirete, fiel intérprete de una de las mejores producciones de aquel”¹⁰⁴.

De esta reseña destaca un factor clave de las diferentes piezas que va a ofrecer el maestro: la utilización frecuente de referencias lúgubres relacionadas estrechamente con su vida personal. Y es que la trayectoria de Gascón en esos años no es fácil, sucediéndose las piezas dedicadas a familiares recientemente fallecidos. Esta familiaridad con la desgracia le va a congregar con la práctica romántica, al menos, en lo referente a la nomenclatura de sus “*marchas procesionales*”: así, a títulos como el de la anterior “*En la primavera de la vida*” (1901)¹⁰⁵ se van a unir en breve otros como “*En Nuestro Padre Jesús*” (aludiendo a la sepultura de su propio hijo José María en el cementerio de igual denominación) o “*Al pié de la fosa*” (1902)¹⁰⁶. Y es que su vida no debía para nada responder al carácter idílico que pueda hoy presuponerse para un músico acomodado y reconocido: una ceguera completa le impedía culminar sus ideas musicales en la propia partitura por lo que hubo de recurrir sucesivamente a Hita y Mirete, antes de 1936, y a de la Riva tras la conclusión de la contienda civil.

La propia prensa otorga a esta última circunstancia un carácter épico pues en absoluto frena la enfermedad la creatividad del artista sino que, todo lo contrario, sale reforzada. Así lo ve, al menos, el mismo periodista que, bajo la denominación de X. firma un revelador artículo enfatizando las virtudes del músico:

“...Las tres marchas de este año las dedicó el maestro, respectivamente, á la memoria de su hermano, de su padre y de su hijo; tres seres queridísimos; de cuyas pérdidas no pueden resarcirle ni la felicidad actual de los que le quedan, ni el tiempo que transcurra, por mucho que



Fig. 107- *Al Calvario. Particela para violín.* Anónimo, s. XVIII ¿?. Monasterio de Santa Ana (Dominicas), Murcia.

¹⁰⁴ *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

¹⁰⁵ *Diario de Murcia*, sábado 31 de marzo de 1901: “*En la primavera de la vida. Este es el título de la marcha fúnebre que en la procesión de mañana lunes estrenará la banda de música municipal que dirige D. José Mirete y cuya marcha es original de nuestro querido amigo don Adolfo Gascón y dedicada á la memoria de su malogrado hijo José María*”.

este sea. El maestro Gascón, como todos los que son privados por la desgracia del más hermoso de los sentidos, puede muy bien alegar que siente más que aquellos á los cuales es dado ver y admirar la perfecta obra del Creador. La sensibilidad del artista ciego es, por fuerza, doblemente exquisita que la del que con la vista puede hacerse cargo de todo... ; envuelto constantemente en la inextinguible noche que para él reviste cuanto toca y cuanto le rodea, es indudable que piensa más hondo, que llora más, que hace sentir, en fin, con más profunda emoción en el instante que se propone llevar al papel los pensamientos tristes de su inspirado cerebro, las dolorosas exclamaciones de su alma de artista puro... ”¹⁰⁷.

Parece evidente que bajo el retrato del escritor subyace aquella idea del genio romántico plegado a la pura sensibilidad aunque, en este caso, la ceguera del compositor le aporte unas connotaciones de un sentimentalismo incuestionable. Música y letras se entrelazan para ofrecer un retrato idealizado sobre la portentosa creatividad del artista inspirado por el dolor, dotado como si de un don se tratase de una inventiva hipersensible ligada a su privación del sentido de la vista¹⁰⁸.

No obstante, no parece razonable estigmatizar al músico por la adulación casi gratuita del periodista pues en la época tales licencias literarias eran frecuentes. Queda claro que, al menos dentro de un ambiente local erudito, la figura de Gascón era apreciada, actuando su música en las procesiones como auténtica plasmación musical de la sensibilidad del momento. Se recoge, pues, un producto del tardo-romanticismo musical de la ciudad en pleno nacimiento del siglo XX, lo que revela un contexto ligado a cuestiones locales que, pese a su carácter provinciano, se dotan de un carácter artístico general. En todos estos aspectos, y en otros que ya se han tratado, la música ofrece un incuestionable carácter artístico siendo sus diferentes productos muestras destacadas de genio parangonables a otras realidades estéticas que, como la imaginería, copaban la atención en una Semana Santa de marcada índole estética. En este sentido, la música recoge una melancolía propia de la crisis socio-cultural de la España fin de siglo, heredera de prejuicios y víctima del oprobio militar de Cuba y Filipinas: al igual que sucederá con la posterior y sangrienta derrota de Anual la música procesional, en este caso la “*marcha procesional*”, recoge aquel sentimiento de derrota que tanto marcó a las generaciones inmediatas. El destino del país parece enlazado a un aura de connivencia con lo trágico constituyendo las procesiones de Semana Santa el campo propicio para su desarrollo. En este sentido el contexto social que estimula la obra de Gascón y Leante resulta idéntico al de otros maestros, músicos militares

¹⁰⁶ *Diario de Murcia*, miércoles 19 de marzo de 1902.

¹⁰⁷ *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

muchos de ellos, que como Germán Álvarez Beigbeder utilizaron tales acontecimientos como caja de resonancia emocional de sus obras procesionales¹⁰⁹.

Además, el músico utiliza un lenguaje totalmente subjetivo no evocando las descripciones detalladas que la prensa publicó sobre sus “*marchas procesionales*” el condimento local utilizado anteriormente por Julián Calvo para sus piezas de innegable acento murciano. Ni siquiera la “*marcha*” denominada “*Al pié de la Cruz*” (1902)¹¹⁰ se libró de tales vínculos subjetivos dedicándola a la memoria de su padre; de hecho, se antepone ante los títulos la denominación de “*marcha fúnebre*” con lo que el género procesional murciano se retrotrae dos décadas, cuando el carácter lúgubre de las notas musicales aún no había dado paso a los aspectos genuinos de la nueva “*marcha procesional*”. De hecho, de forma inconsciente, la propia prensa se percata de la circunstancia constatando que “*al escucharlas experimenta el que oye las mismas emociones tristes, la misma dolorosa impresión que embargara el ánimo del autor en el instante de concebir sus creaciones. Quien sea quien oiga una vez, cualquiera de las últimas marchas de Gascón, adivina instintivamente al menos, que el autor que de tal modo escribe, lo hace sintiendo profundamente la inevitable nostalgia que causan los vivísimos recuerdos de seres perdidos para siempre; queridos y sentidos con el alma inconsolable...*”¹¹¹. Casi, se podría decir, se contraponen el espíritu del artista al de las dramatizaciones wagnerianas, un análogo sentimiento al expresado ante la muerte del propio Sigfrido¹¹² por lo que la “*marcha*” retorna, en cierta medida, a su punto de origen cuando la ópera, junto a otras piezas clásicas, constituyó el punto de arranque de la tipología.

Pero no acaban aquí las paradojas en torno a la obras de Adolfo Gascón y Leante pues la recuperación estética de lo lúgubre, más allá de los propios matices musicales, se va a constatar de forma etimológica. Así, pese a que el propio músico presente en 1902 sendos pasodobles con un innegable carácter festivo, “*Domingo de Ramos*” y “*Semana Santa*”, la prensa los identificará más tarde como “*marchas fúnebres*” constituyendo esto un aparente contrasentido: “*...Además de las marchas, estrenará el Sr. Mirete los pasodobles también del Sr. Gascón, titulados <<Domingo de Ramos>> y <<Semana Santa>>, dedicado el primero á D. Julián Santos...y el segundo al Sr. Mirete...*”¹¹³.

¹⁰⁸ Sobre la figura del “genio” y su percepción en la España decimonónica véase HERNANDO, J., *El pensamiento romántico...* (obr.cit.), págs. 89-110.

¹⁰⁹ OTERO NIETO, I., “La música litúrgica y procesional...” (obr.cit.), págs. 294 y 295.

¹¹⁰ *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

¹¹¹ *Diario de Murcia*, sábado 29 de marzo de 1902.

¹¹² SADIE, S., *Diccionario...* (obr.cit.), pág. 365.

¹¹³ *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

Tratando de observar esta circunstancia, más allá del simple carácter anecdótico, lo que revela es una pervivencia del origen primigenio de la “*marcha procesional*”; así, pese a que la influencia del pasodoble fue clave en la evolución de esta música, tal como se estudió con anterioridad, para la apreciación popular, y aún para la erudición periodística, su carácter lúgubre prevalecía. Tal vez resultaba demasiado extraño que tales influencias profanas, aún las localistas, estuviesen presentes en medio de un drama como el de la Pasión. Lo que resulta innegable, además, es la suerte de elementos variados utilizados para la composición de las “*marchas*”: si un pasodoble de Gascón podía llegar a ser denominado como “*marcha fúnebre*”¹¹⁴ las fronteras estéticas entre ambas formas habían de ser, necesariamente, bastante imprecisas. Consecuentemente, existía una música propia de las procesiones de Semana Santa pero su personalidad estaba sujeta a una interpretación libre y subjetiva, lejana a convencionalismos musicales: libre para el ingenio creativo de los compositores y, ante todo, abierta a la personal interpretación de aquellas personas a quienes se dirigía.

Sólo la aparición de una nueva marcha, “*Nuestro Padre Jesús*”, redime el pesimismo vital de Gascón y lo sitúa en torno al sentimentalismo localista. La pieza dedicada al titular de la procesión matinal del Viernes Santo, cuya fecha de estreno se desconoce (las referencias encontradas son de 1922)¹¹⁵, reintroduce al autor dentro de la dinámica propia de las composiciones heredadas de Julián Calvo. Es evidente el componente localista aunque, por vez primera, se focaliza el asunto en una imagen procesional concreta. Naturalmente, el acercamiento personal del artista hacia la efigie supone un ejercicio subjetivo en el que el sentimentalismo, incluso la devoción, resta protagonismo al elemento autóctono. El autor recorre, en consecuencia, un estado abstracto que lejos de la descripción castiza recurre a la intelectualización de un estado emocional concreto. Por tanto, el recorrido artístico de Gascón y Leante supera la frontera de lo lúgubre para situar sus composiciones dentro de un plano religioso en el que la fe y la devoción constituyen sus pilares básicos.

La Semana Santa de Murcia como motivo musical: contexto e importancia de la “marcha procesional” en el siglo XX

¹¹⁴ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 28 de marzo de 1926: “...Laureada banda de música del Regimiento de Infantería de Sevilla número 33, que tocará, entre otras, las preciosas marchas fúnebres tituladas <<Semana Santa>> y <<Domingo de Ramos>>, originales del notable maestro murciano don Adolfo Gascón...”.

¹¹⁵ Esta marcha procesional, original del músico murciano Adolfo Gascón y Leante, no debe confundirse con otra de idéntica denominación que se interpreta desde décadas posteriores a la Guerra Civil española. Esta última se debe al músico jienense Emilio Cebrián y no fue compuesta hasta 1935, es decir, más de una década posterior a la de Gascón. Ésta presenta una dedicatoria expresa a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno patrón de la ciudad de Jaén incluyendo, de hecho, parte del himno oficial de la misma ciudad andaluza. Sobre la marcha dedicada a la imagen titular de la cofradía murciana ver *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 11 de abril de 1922.

Observando el panorama artístico en las procesiones murcianas de finales de siglo resulta inevitable comparar la dinámica absorción de modas y estilos foráneos con lo acontecido en el terreno musical. No en vano, si la renovación fue posible en aspectos tan consolidados como la imaginería, y en otros ahora revitalizados como el bordado, algo semejante puede intuirse dentro del panorama sonoro.

Hay que destacar que, quizá, la calidad de los compositores locales así como su variedad estilística ofreciese matices diversos, circunstancia que indudablemente no acaecía dentro de la encorsetada variante tradicional de la imaginería. Esto quizá retrasó el influjo de piezas compuestas fuera de la ciudad que no fueron requeridas. Además, ha de señalarse como factor incuestionable la absoluta riada de nuevas “*marchas procesionales*”, así como de su variante fúnebre, que se opera en toda España. Así, hasta localidades más modestas como Jumilla contaron con compositores para sus respectivas procesiones¹¹⁶. No menos destacable, por cerrar la variante casuística, debió de ser la influencia de la Semana Santa cartagenera cuyos cortejos, influidos notoriamente por el ambiente castrense de la ciudad, contaron con autores de primera fila.

Las procesiones murcianas durante la transición entre los siglos XIX y XX resultaba un campo abonado para la influencia externa ya que se había convertido durante las décadas precedentes en evento de interés y resonancia nacional. La llegada constante de artistas, literatos, políticos, altas dignidades eclesiásticas y demás no será sino la constatación de un fenómeno con un gran calado social y una destacada resonancia en todo el país¹¹⁷. En este sentido, no iban a tardar en llegar piezas musicales dedicadas a la misma por autores de fuera de la ciudad: así, la marcha compuesta por el madrileño Manuel Quislant en 1911 supone el punto de arranque en esta modalidad. Este autor, notorio representante entonces de la zarzuela hispana, mantuvo durante su carrera sólidos vínculos personales con tierras del levante destacando, entre otras, la pieza que bajo la denominación de “*Amapola (Capricho gitano)*” dedicó a la vecina Santa Pola¹¹⁸.

Se desconocen muchos pormenores aún de la relación existente entre el compositor madrileño Quislant y la ciudad de Murcia: ya se ha citado que la marcha dedicada al Perdón no fue, en absoluto, la única pieza suya en tierras levantinas. Parece claro, no obstante, que el prestigio de la Semana Santa murciana atrajo al autor hasta el punto de empeñarse en una composición

¹¹⁶ Conviene recordar la saga iniciada en Jumilla por el compositor Alfredo Santos de la Rosa continuada, ya en la segunda década del siglo XX por su hijo Julián: HERRERO, C., “Julián Santos y la música de Semana Santa” en *Semana Santa de Jumilla*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2008, págs. 157-162.

¹¹⁷ Aspecto que queda de relieve en las diferentes facetas del presente estudio.

cuando ya gozaba de reconocimiento en la capital de España. Pero no puede descansar en este último aspecto toda la responsabilidad; uno de los mayordomos de la emergente cofradía sanantolinera, José Viñas, era empleado de la sociedad de autores en Madrid. Fue éste quien gestionó ante Quislant la composición de la “*marcha procesional*”; el artista accedió cediendo “*gratuitamente á la Cofradía*” los derechos sobre la misma¹¹⁹. La llegada de esta pieza, al igual que la estética valenciana en imaginaria, supone la absorción de propuestas diferentes superando con ellas, al menos, la versión localista, erudita y sentimentalista de las anteriores. Evidentemente la pieza de Quislant ya no constituía un ejercicio antropológico como las “*marchas procesionales*” de Julián Calvo, mientras que su aporte subjetivista jamás podría rivalizar con las versiones intimistas de Gascón.

A partir de este momento el papel de los músicos locales entra en una fase regresiva que se constata en la propia desaparición de ilustres nombres de décadas pasadas. Únicamente Gascón, junto a las aportaciones del nuevo director de la banda de la Casa de la Misericordia, Francisco Cuadrado, ocuparán el espacio dejado por los Calvo, Mirete, Vela, etc. Ante este panorama, y quizá movidos por el deseo de renovación, comenzarán a llegar piezas ligadas a otras procesiones de Semana Santa ajenas a la tradición murciana. En 1922 se revela la presencia de varias piezas genuinas de las de Cartagena. Así, la famosa “*Marcha del Destierro*” de Vicente Victoria, más conocida bajo la denominación de “*San Juan*” fue interpretada durante las procesiones de ese año. Igualmente, sendas partituras de Roig compartieron su protagonismo destacando “*La Agonía*”¹²⁰ y “*Al pies de la tumba*”.

No obstante, esta novedad contrasta con la presentación de nuevas piezas autóctonas: así, mientras un desconocido compositor parapetado bajo las siglas *N.N.* entrega la partitura de “*La Fuensanta*”, el citado Francisco Cuadrado, dedica “*A la memoria de Francisco Salzillo*” una última partitura¹²¹. Sorprenden, sin duda, unos títulos más próximos a lo popular y más alejados del pesimismo de Gascón y Leante. Quizá en estos títulos, como en otras piezas que después

¹¹⁸ La misma recoge la dedicatoria del autor a la misma: “*A la villa de Santa Pola, con encendido cariño*” siendo publicada en *Harmonía. Revista musical*, Madrid, Mariano San Miguel, 1944.

¹¹⁹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, 15 de abril de 1911.

¹²⁰ Existen otras marchas de idéntica denominación compuestas en lugares próximos como Cartagena. Así, el músico Alfredo Javaloyes titula así una de sus piezas dedicada, seguramente, al paso que con dicha advocación figura entonces en las procesiones cartageneras. Véase a este respecto ALCARAZ PERAGÓN, A., *Marrajos de La Agonía. Setenta y cinco años en Viernes Santo*, Cartagena, Ayuntamiento, 2006, pág. 16; no puede descartarse que la fortuna de este título musical, en el caso de la marcha procesional compuesta por Roig en torno a 1922, radique en la continuidad de los ritos musicales que, con este nombre, se ejecutaban en la tarde de Viernes Santo. Algunos de ellos, como se ve en el Archivo musical del Monasterio de Santa Ana, contaba con partituras específicas por lo que bien pudo basarse el compositor en alguna de ellas. Ya se ha tratado en el presente al respecto de esta interesante pieza. Véase, además: LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El archivo musical de Las Anas... (obr.cit.), págs. 30-36.

compondrá Emilio Ramírez, subyace la impronta folclorista que tanto éxito tendrá en las décadas siguientes; los pasajes inspirados en la bucólica visión de la huerta, convertida entonces en *Arcadia*, se fusionarán con la figura de un Salzillo convertido ya en protagonista esencial de las procesiones¹²².

Los compositores foráneos vuelven a ser protagonistas algunos años más tarde. En esta ocasión se trata del célebre autor de *“La Parranda”*, Francisco Alonso, que cede la partitura y los derechos de su *“Marcha procesional”* a la cofradía del Cristo del Perdón. La pieza fue entregada en 1931 pero, al suspenderse la procesión de Lunes Santo por causa de la lluvia, se pospuso su estreno hasta el año siguiente, 1932¹²³. De esta forma esta cofradía consigue la participación de un elenco de autores de calidad que se incorporan a la nómina de piezas que, poco tiempo antes, había cedido el músico ciego Gascón y Leante a la propia institución. Además, si Quisilant gozaba de cierto prestigio Alonso ya era el autor de zarzuelas tan relevantes como *Las corsarias* (1919), *La linda tapada* (1924), *La Bejarana* (1924) y, por supuesto, *La Parranda* (1928). En este campo, además, abogaba por el giro del género hacia la “revista” viendo en ella claras reminiscencias de la opereta¹²⁴. En el origen de esta *“marcha procesional”* dedicada a la cofradía del Perdón se encuentra un deseo personal por parte del autor: *“El notabilísimo autor de <<La Parranda>>, cumpliendo la promesa que hizo hace dos años, cuando vino a Murcia con el fin de dirigir personalmente dicha zarzuela, ha tenido la distinción de dedicar a esta Cofradía pasionaria una preciosa marcha para su procesión, cuya obra llamará justamente la atención al ser interpretada...”*¹²⁵. De esta forma el Perdón hacía justicia a los autores anteriores de las procesiones locales pues, no en vano, el nombre de los compositores foráneos mantenía la relevancia de los que décadas antes habían marcado las pautas de la *“marcha procesional”* en la ciudad: así, nombres como Julián Calvo, López Almagro, que ya habían supuesto anteriormente un episodio relevante para las procesiones, contaban ahora con dos autores de renombre junto a ellos. No obstante, sus piezas habían de competir durante esos días con las otras composiciones que, de la mano de Fernández Caballero, Indalecio Soriano o Mariano García, se hacían sonar

¹²¹ Las marchas reseñadas en este año e interpretadas por la banda de música de la Casa de la Misericordia se recogen en *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 11 de abril de 1922.

¹²² Dicha concepción localista se recoge con insistencia en la prensa siendo de indudable interés aquellos artículos firmados por el ya veterano MARTÍNEZ TORNEL, J. Véase el titulado *“DE PRIMAVERA”* en *Diario “El Liberal”*, jueves 13 de abril de 1911.

¹²³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 20 de marzo de 1932: *“La preciosa e inspirada pieza musical dedicada al Santísimo Cristo del Perdón por el notable autor de <<La Parranda>> y que por causas imprevistas no se pudo estrenar el pasado año, será interpretada en el presente, cuya novedad habrá de dar realce a la famosa procesión pasionaria del Lunes Santo”*.

¹²⁴ MARCO, T., *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 124.

¹²⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 25 de marzo de 1931.

dentro de las celebraciones litúrgicas e, incluso, por los coros que aún se intercalaban dentro de las procesiones¹²⁶.

Pese a la participación de nombres tan ilustres en el elenco de compositores de marchas procesionales para la Semana Santa murciana, dicha variante musical se encontraba ya inmersa en una franca decadencia. Pese a los esfuerzos del Perdón, el número de piezas estrenadas había entrado en franca decadencia a partir de 1902. Con anterioridad, de 1894 a 1901, habían transcurrido hasta seis años sin una sólo pieza nueva (al menos con los datos actuales), no habiéndose dado esta circunstancia desde 1879. En aquella ocasión había pasado otros tantos años desde las anteriores, dándose la circunstancia de ser aquellas, las de 1873, las primeras de las que queda constancia documental¹²⁷. Así las cosas, desde 1902 en que Gascón estrena sus últimas “*marchas*” hasta 1936 en que se trunca bruscamente el periodo por causa de la guerra, tan sólo se constatan seis “*marchas procesionales*” expresamente compuestas para la ciudad a las que cabría unir únicamente las referidas piezas cartageneras.

Naturalmente, conviene esbozar las probables causas de esta circunstancia. Primeramente, hay que citar la llegada de bandas nuevas que, como las de Beniaján, el Regimiento Sevilla¹²⁸, “*La artística*” o la de Guadalupe, que se hacen habituales en la segunda década del siglo XX¹²⁹. Este aspecto es importante, ante todo porque evidencia la paulatina implantación de bandas venidas del entorno cercano de la ciudad en detrimento de las bandas locales que, consecuentemente, irán cediendo terreno hasta desaparecer. Esta circunstancia permite esbozar un primer argumento sobre la desaparición del repertorio más tradicional de *marchas fúnebres* y, aún, de las específicamente procesionales. La Municipal del maestro Mirete, la de la Casa de la Misericordia, la del maestro Espada o la más antigua del músico Raya fueron dejando paso a otras llegadas, en muchos casos, desde pedanías o localidades circundantes¹³⁰. Ante este hecho

¹²⁶ Aspecto al que se refieren varios epígrafes posteriores del presente estudio.

¹²⁷ Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 3 de abril de 1873.

¹²⁸ La incorporación de bandas militares a las procesiones se va a acentuar, particularmente, durante los años 20 de la nueva centuria. Sin embargo, a comienzos de siglo se constata la llegada de músicos militares de otras capitales para reforzar las bandas civiles de Murcia. Véase *Diario de Murcia*, martes 10 de abril de 1900.

¹²⁹ La banda de la localidad de Beniaján entra a participar en las procesiones de la Semana Santa de mano de cofradías de nuevo cuño como el Perdón y, a partir de 1911, el Resucitado. Su trayectoria se define, precisamente, por la interpretación de marchas nuevas como la citada de Quisilant (*Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1911) o la que Emilio Ramírez aporta en el estreno de la procesión de Domingo de Resurrección (*Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 12 de abril de 1911). Un año más tarde figura “*la banda de música La artística*” en el popular traslado de la Dolorosa de la Sangre hasta la parroquial del Carmen: *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 27 de marzo de 1915. De forma semejante, en 1916, también comenzará a participar en las procesiones de la capital la banda de Guadalupe que, además, participará fuera del tiempo cuaresmal en las festividades eucarísticas del Corpus Christi de la Parroquia de San Antolín: véase *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 23 de junio de 1916.

¹³⁰ Pese a que en la última década del XIX ya participaba alguna de ellas en las procesiones murcianas: “*De música, al cabo, hemos estado muy bien en las procesiones. Las dos de esta capital, de los señores Espada y Mirete, que han tocado mucho y bien, reforzados por las de Alcantarilla y otras de partidos rurales, que han demostrado poder alternar con las buenas...*”. Véase *Diario de Murcia*, sábado 28 de marzo de 1891.

cabe añadir el, no menos relevante, desinterés de las cofradías por conservar este patrimonio musical. En efecto, salvo el caso de la cofradía del Perdón, en la que se conserva la marcha de Quisilant y otra de Gascón posterior a la Guerra Civil, las numerosas marchas pertenecientes a las cofradías de Jesús Nazareno, Sangre o Servitas han desaparecido. No sólo debe observarse en este proceso la mano destructiva de las milicias en 1936 sino, ante todo, la falta de sensibilidad de los cofrades pues, contrariamente a lo sucedido con las partituras, gran parte de los archivos de las mismas si se han conservado. No cabe duda, incluso lo cita el propio Calvo en su misiva a la Sangre, que no sólo se ceden los derechos de las propias marchas sino que, además, se “*adjuntan*” copias de los originales¹³¹.

Sobre la banda de Mirete, que hizo las veces de municipal durante décadas, no han podido ser localizados, hasta la fecha, sus fondos musicales dentro del archivo del propio concejo. Igualmente acaece con la banda de la Casa de la Misericordia cuyas partituras deberían haber sido depositadas en el Archivo Provincial, actualmente Regional de la Comunidad Autónoma de Murcia. Además, otro ingrediente invita a ser pesimistas sobre la presumible localización de este patrimonio musical: se ha constatado la no inscripción de las mismas en el archivo de la Sociedad de autores. Así, se pueden observar paradójicas repeticiones de títulos dentro del repertorio procesional español: el propio Germán Álvarez Beibegder inscribió en este fondo una “*marcha fúnebre*” bajo el nombre de “*Al pie de la Cruz*” en torno a 1944¹³² cuando en 1902 Adolfo Gascón y Leante ya había utilizado este título para una pieza estrenada en la procesión murciana de Lunes Santo.

Pero esta propia desaparición del repertorio de música para banda en general no debe ser achacado únicamente a las circunstancias musicales de la ciudad durante este periodo de principios de siglo: otros maestros españoles ya habían denunciado esta situación y, junto a la colaboración de la citada sociedad de autores, habían puesto en marcha algunas iniciativas para paliar esta dispersión y pérdida. Uno de los ejemplos más destacables, y muy relacionado con la futura llegada de repertorio foráneo a las procesiones murcianas, fue el de la revista musical *Harmonía* fundada por el guipuzcoano Mariano San Miguel en el año 1916. Ésta fue el instrumento para la difusión y pervivencia de buena parte de este repertorio aunque llegaba muy tarde para las piezas que habían sido dedicadas a las cofradías murcianas. El propio San Miguel consideraba, con evidente afán mercantilista, que “*no estar abonado a esta publicación,*

¹³¹ *Carta de Julián Calvo...* (obr.cit.), A.A.S.

¹³² Pese a que fuentes familiares revelen una factura de mayor antigüedad pues habría sido compuesta en torno a 1900. Ver al respecto CARMONA RODRÍGUEZ, M., *Un siglo de música procesional...* (obr.cit.), pág. 227; y *Harmonía. Revista musical*, Madrid, Mariano San Miguel, 1944.

equivale a perder tiempo, dinero y aplausos”¹³³. Y no le faltaba razón, pues muchos músicos de otros lugares consiguieron una notoria fama de sus “*marchas procesionales*” gracias a la distribución que de la revista se hacía entre sus suscriptores de todo el país: ejemplo evidente es el de Germán Álvarez Beibegder que editó en *Harmonía* su obra procesional¹³⁴. El propio San Miguel consiguió una importante difusión de una de sus “*marchas*” más renombradas, “*Mektub*” (1925), que a través de esta revista llegó a todos los lugares del país¹³⁵.

OTRAS FORMAS MUSICALES EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA

Cuartetos musicales y bandas de música no van a ser las únicas agrupaciones musicales que convivan durante estas décadas finales del XIX y primeras del XX. Ya se indicó sobre el acompañamiento vocal como inherente a las propias procesiones desde tiempos tardo-renacentistas y barrocos. Realmente, esta forma vocal no va a desaparecer de la vera de los pasos haciendo aparición singular en algunos momentos concretos y determinados. De hecho, su participación va a impregnar de una atmósfera particular de modo que va a vincularse al acompañamiento de unas imágenes concretas en absoluto secundarias.

Tal es el caso del coro del *Miserere* endémico junto a Nuestro Padre Jesús Nazareno cuyo protagonismo no sólo se perpetúa sino que encuentra aires nuevos en la década de los treinta del *novecientos*. Pero no era el único caso: el paso del Santo Sepulcro, “*La Cama*”, era precedido por una formación vocal interpretando idéntica pieza mientras que la Soledad, de la misma procesión de la tarde de Viernes Santo, era precedida por el *Stabat Mater*¹³⁶. Igualmente, la cofradía Servita contaba en su procesión con otro coro interpretando piezas marianas que se yuxtaponían a las dos bandas de música completas¹³⁷, reservando la Sangre el coro, junto a una orquesta, para cerrar con la interpretación del *Miserere* de Fernández Caballero la procesión de Miércoles Santo. Por último, la procesión organizada por un grupo de devotos desde la Iglesia conventual de Santa Ana a partir de 1922¹³⁸ contará con un coro cantando el *Stabat Mater* ante la imagen titular de la Virgen de los Dolores¹³⁹. Todo ello refuerza la presencia de estas masas corales

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Cuyas marchas, de época similar a las murcianas desaparecidas, aún son interpretadas en las procesiones andaluzas.

¹³⁵ BARROS, J.A., “Gloria in Excelsis” en *Un recuerdo*, Sevilla, Pasarela, 2006, pág. 8.

¹³⁶ *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1898: “Entre los <<pasos>> de *La Cama* y el de San Juan los coristas de San Francisco entonaban el *Miserere* a canto llano...mientras que delante de la Soledad los infantillos de la Catedral cantaban el *Stabat Mater*...”.

¹³⁷ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 29 de marzo de 1915.

¹³⁸ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 7 de abril de 1922.

¹³⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 11 de abril de 1924.

dentro de las procesiones que se acentuará en la nueva procesión del Perdón, 1897, y aún en los cultos internos de las cofradías.

Este apartado postrero no es objeto preferente del presente trabajo pero conviene resaltar, a modo de ejemplo, como la cofradía del Resucitado que verá la luz pública en 1911 contará con un acto de exaltación mariana, el *Regina Coeli Laetare*, en el que la música vocal juega un papel destacado¹⁴⁰. Ya se comprobó algo semejante con anterioridad al relacionar la figura de Julián Calvo en los cultos de la Sangre con este tipo de música, pero es cierto que las agrupaciones corales y polifonías varias van a vivir un momento de esplendor desde las últimas décadas del XIX hasta las primeras de la siguiente centuria. Evidentemente, como indica Gómez Amat, el prestigio de éstas va a ser determinante en la época. De hecho, el mismo autor señala el año 1891 como el momento en que “*el movimiento coral llegó a su culminación*” constituyendo la “*gloriosa historia*” del Orfeo Catalá, fundado en ese preciso año, el referente emulado en toda España¹⁴¹.

Conviene recordar, antes de proseguir con el tema, que este tipo de grupos de voces tan característico del momento cuenta con la particularidad de desarrollarse en torno a cantantes no profesionales. Esta popularización de la música está en plena relación con la mencionada melomanía del romanticismo burgués y contará en Murcia con varios ejemplos dignos de ser tenidos en cuenta. Sobre la composición de los mismos en la ciudad no consta hasta los años finales del XIX la conformación de tales grupos habiendo de señalarse, siguiendo a Clares Clares, que las cofradías siguieron nutriéndose de músicos profesionales que se dedicaban, como medio de subsistencia, a diversas disciplinas musicales¹⁴². Así, por

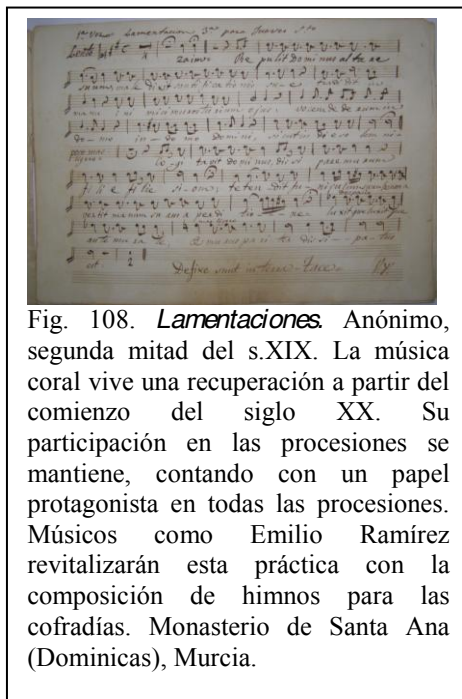


Fig. 108. *Lamentaciones*. Anónimo, segunda mitad del s.XIX. La música coral vive una recuperación a partir del comienzo del siglo XX. Su participación en las procesiones se mantiene, contando con un papel protagonista en todas las procesiones. Músicos como Emilio Ramírez revitalizarán esta práctica con la composición de himnos para las cofradías. Monasterio de Santa Ana (Dominicas), Murcia.

poner un ejemplo, Julián Calvo podría haber empleado en los cultos cuaresmales citados de la Sangre a sus propios colaboradores en la capilla musical catedralicia. Otra fórmula constatada fue la puesta en marcha por Acisclo Díaz en la Casa de Misericordia empleando a los internos

¹⁴⁰ A.A.S., *Invitación de la Cofradía del Resucitado*, caja IV, legajo 14: con fecha de 28 de marzo de 1915.

¹⁴¹ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música...* (obr.cit.), pág. 101.

¹⁴² CLARES CLARES, M.E., “Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)” en *Revista de musicología. Volumen XXVIII*, nº 1, Madrid, Editorial Lambea, 2005, págs. 546-561.

del orfanato en las labores musicales; esta última va a encontrar réplicas a menor escala como el grupo de voces infantiles del Asilo de San Carlos que participó igualmente en las procesiones¹⁴³.

Con estos coros, unidos a la restante oferta musical característica, las procesiones de la Semana Santa murciana podían contar con un acompañamiento musical destacadísimo y, sin duda, por encima de las propias posibilidades de la ciudad. Este auge musical fue revelado por los propios contemporáneos para quienes, a todas luces, la oferta era desproporcionada: “*muchas músicas para la poca música que hay*”¹⁴⁴. Esta circunstancia enfatiza, además, la notoria musicalidad de una Semana Santa dotada de unos medios capaces de poner en las calles unas procesiones “suntuosas”: no en vano, el ornato musical era uno de los elementos más valorados socialmente y que mayor realce procuraba a los distintos eventos.

Volviendo al apartado de los coros populares, es decir, de aquellos nutridos por personas profanas en cuestiones musicales conviene citar el Orfeón del Círculo Católico que desde 1898, al menos, acompañaba al paso del Cristo de la Columna de la cofradía del Cristo del Perdón¹⁴⁵. En el mismo se dan las circunstancias anteriormente descritas y que, desde luego, son absolutamente coetáneas al esplendor de dichas agrupaciones vocales. En este mismo momento se están gestando las grandes “*sociedades corales de aficionados*” que, siguiendo nuevamente a Gómez Amat, “*dieron lugar a instrumentos tan perfectos como el Orfeón Donostiarra, sin olvidar al Pamplonés y a otros, desde Galicia a Valencia, que luego declinaron*”¹⁴⁶. Con respecto a este caso murciano, su contratación por parte del Perdón era doble pues, primeramente, solemnizaba junto “*a grandiosa orquesta*” los cultos de la cofradía para, días más tarde, acompañarla en su propio discurrir procesional. En ambos casos el repertorio se repetía siendo el “*grandioso Miserere*” de Fernando Verdú la pieza interpretada¹⁴⁷. No obstante, el repertorio va oscilando entre piezas del repertorio local, en 1900 se recupera otro *Miserere* de Mariano García¹⁴⁸, y el foráneo, pues poco después se recurrirá al famoso de Hilarión Eslava y Elizondo¹⁴⁹.

¹⁴³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1932: “...*Junto a los tronos de la Dolorosa y el Titular, coros de niños del Asilo de San Carlos cantaban el <<Stabat Mater>> y el <<Miserere>>...*”.

¹⁴⁴ *Diario de Murcia*, martes 15 de julio de 1879.

¹⁴⁵ *Diario de Murcia*, sábado 2 de abril de 1898 y martes 10 de abril de 1900.

¹⁴⁶ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música...* (obr.cit.), pág. 101.

¹⁴⁷ Esta pieza ya se encontraba dentro del repertorio de *misereres* catedralicios con anterioridad a 1885. Ver *Diario de Murcia*, miércoles 1 de abril de 1885.

¹⁴⁸ *Diario de Murcia*, domingo 8 de abril de 1900.

¹⁴⁹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 31 de marzo de 1912. Pieza de evidente carácter operístico, el *Miserere* de Eslava fue primeramente rechazado y posteriormente reivindicado ya en el siglo XX. No cabe duda de su popularidad lo que justifica su presencia entre el repertorio de las cofradías murcianas. Véase al respecto MARCO, T., *Historia de...* (obr.cit.), pág. 105.

En 1902 se incorpora a la procesión de la noche de Lunes Santo otro coro, esta vez dirigido por el músico Antonio Ramírez, interpretando un “*Stabat Mater, compuesto por el mismo maestro, con una afinación y un gusto verdaderamente admirables*”¹⁵⁰. Pese a que la prensa reitera su admiración hacia la citada pieza no otorga dato alguno sobre la situación del recientemente fundado “*Orfeón Murciano*” dentro de la procesión¹⁵¹; la temática de la pieza sugiere la delantera del paso de la Soledad, siguiendo la costumbre de otros cortejos por lo que serían dos los coros presentes en la misma. Pese a que la existencia del autor de este *Stabat Mater* va a extinguirse poco más adelante la fortuna de su orfeón va a ser bien distinta continuando en la procesión de Lunes Santo los años siguientes¹⁵². No será, sin embargo, éste el último orfeón presente dentro de ésta pues, ya en 1920, se incorpora la “*orquesta y orfeón de las Escuelas del Ave María*” interpretando el *Miserere* ante el Cristo del Perdón¹⁵³.

Por tanto puede concluirse, por ahora, que la trayectoria de estas formaciones musicales no sólo no desapareció de las procesiones murcianas sino que jugó un papel destacado. Como queda visto, supone uno de los climas estéticos y emocionales de los cortejos como deja de manifiesto la prensa en innumerables ocasiones. Cabe incidir, por tanto, en el papel de esta nueva cofradía del Perdón, surgida en 1896, incorporando decididamente estos orfeones de músicos no profesionales dentro de su procesión. Dicha apuesta evidencia su carácter afín a las modas de la época (hecho patente en facetas como la de la propia iluminación eléctrica de los pasos) situación que, en absoluto, debe extrañar. Hay que destacar, para entender esta situación, el activo papel estético que va a desempeñar en la misma su mayordomo y presidente José Antonio Rodríguez. Así, se percibe en su procesión una decidida intención renovadora que ya se preludia con la escisión de la cofradía de la Sangre de la que nació. Esta puesta al día ofrece una miscelánea de influencias, hecho que se repite en la propia obra arquitectónica de Rodríguez; es decir, permite contrastar elementos procesionales heredados con apuestas novedosas. La música de los orfeones fue una de estas aportaciones. Si estas agrupaciones musicales caracterizaron musicalmente el cambio de siglo, la cofradía del Perdón se convirtió en un exponente perfecto de tales regeneracionismos en el contexto de la Semana Santa.

¹⁵⁰ *Diario de Murcia*, martes 25 de marzo de 1902.

¹⁵¹ *Diario de Murcia*, miércoles 26 de marzo de 1902: “...No se ha cantado nunca en las procesiones de Murcia, una composición musical, que produzca tanto efecto religioso en el público, y tan honda emoción estética en las personas inteligentes...”.

¹⁵² *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 29 de marzo de 1904.

Idéntica contemporaneidad que en el caso anterior cabe atribuir a Emilio Ramírez, una de las figuras destacadas de la música local del primer tercio del siglo XX. En efecto, este autor supo contribuir a que recalaran en Murcia buena parte de las tendencias musicales que se desarrollaban fuera. Además, supo dar a la Semana Santa local los aires regionalistas que, hasta la fecha, sólo se habían esbozado en otras facetas artísticas. Su visión de las procesiones va a superar los estrictos límites de la calle para convertirse en referente del folklore y del pintoresquismo autóctono. Quizá como ningún otro personaje de su época supo adaptar los elementos propios de la visión localista de la Semana Santa a la moda de los estereotipos folklóricos que tan caros fueron al arte, y en particular a la música, del momento.

Primeramente hay que señalar como Ramírez mantiene la tradición de la música vocal heredada del siglo anterior; si sus aportaciones específicas a las procesiones pueden resultar puntuales sus obras musicales revelan un compromiso ideológico con estas formas de la religiosidad tradicional. Así, su aportación trasciende a un plano institucional otorgándole una relevancia social dentro del marco escénico. Incluso en 1923, una vez consagrado como compositor, aprovechará la celebración de la “Fiesta regional” en el teatro Romea para estrenar su zarzuela “*Nazareno colorao*”¹⁵⁴ en la que las procesiones, y en particular la de la tarde de Miércoles Santo, se convierte en un ingrediente más de la bucólica huerta. Esta asociación, utilizada hasta la saciedad en los medios escritos, resulta sin embargo inédita dentro del ámbito musical donde viene a ejemplificar el relevante papel que en el periodo ocupaban las procesiones de Semana Santa, así como sus ingredientes folklóricos, dentro de la sociedad coetánea. La representatividad de la huerta en las costumbres de la ciudad se revela como un signo inequívoco de la misma adquiriendo una relevancia a nivel nacional: tópico que seguirá llamando la atención de los escritores foráneos décadas más tarde¹⁵⁵. No obstante, la sensibilidad de los músicos españoles hacia este uso de la cultura popular con fines compositivos será una cuestión muy tenida en cuenta: el valenciano José Serrano recurrirá en 1905 a la fiesta de los “*Moros y cristianos*” para componer una zarzuela con idéntico título¹⁵⁶.

Su música asociada a la Semana Santa se convierte, por tanto, en símbolo de la ciudad e, incluso, de las propias cofradías. La composición de *himnos* para imágenes religiosas, igual que para todo tipo de asociaciones, regiones, ciudades, etc., alcanza sus más elevadas cotas en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Ramírez va a ser uno de sus cultivadores

¹⁵³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 27 de marzo de 1920.

¹⁵⁴ *A.B.C.*, Madrid, 24 de junio de 1923.

¹⁵⁵ Abundan los datos sobre estos pintoresquismos en la celebración de la Semana Santa murciana desde, al menos, la última década del siglo XIX. Véase *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1891.

¹⁵⁶ MADRID, R., “Las artes escénicas en Valencia... (obr.cit.), págs. 146 y 147.

más prolíficos: el *himno* va a ser una de sus formas preferidas. Las cofradías de Semana Santa querrán en este momento contar con este tipo de composiciones utilizadas, con frecuencia, como culminación de sus actos de culto. Dentro del catolicismo este tipo de cantos había tenido un episodio destacado en la recopilación ambrosiana (S.IV) pese a lo cual su desarrollo fue muy favorecido dentro del ámbito protestante momento en el que los mismos, a decir de Randel, comenzaron a recibir influencias de la “*canción folklórica sacra*”. El auge de los *himnos* durante las décadas finales del XIX es más bien achacable al esplendor de los nacionalismos¹⁵⁷ por lo que, por tanto, su uso dentro del ámbito de la Semana Santa murciana puede vincularse con un componente inequívocamente localista.

Dentro de este panorama van a desarrollarse los primeros *himnos* de Emilio Ramírez para las cofradías murcianas siendo, por ello, absolutamente contemporáneas de otras piezas semejantes surgidas en su entorno. Dentro de ellas cabe citar el *himno* para la *Coronación de Nuestra Señora de los Desamparados* (1923)¹⁵⁸ de Valencia que contará con su réplica murciana en 1927: *himno* para *Nuestra Señora de la Fuensanta*¹⁵⁹. Las cofradías de Semana Santa de la ciudad no van a ser ajenas a esta moda apareciendo los mismos en unas fechas semejantes. Ante todo, este ejercicio para la construcción de una idea abstracta en torno a lo que supone una cofradía o una imagen sacra supone la entrada de la estética musical en un panorama nuevo en el que el esfuerzo ideológico por intelectualizar sentimientos identitarios está más que presente. Este va a ser el papel de Emilio Ramírez en la Semana Santa, situación que asume con naturalidad y compromiso: ya se ha visto anteriormente la búsqueda de elementos semejantes para la composición de zarzuelas. Estos proyectos no sólo van a propiciar un uso institucional concreto sino que, poco más tarde, asumirán una proyección procesional al ser adaptados a “*marchas procesionales*”. Esta tarea, por último, no va a ser asumida de forma individual sino que se apoyará en el papel poético de Pedro Jara Carrillo quien, como en el caso del *Himno a Murcia*, aportará las letras oportunas¹⁶⁰.

Martínez Tornel ofrece algunos datos sobre el compositor durante la Cuaresma de 1911. Así, con motivo del concierto conmemorativo de la restauración del órgano de la Catedral, el propio Ramírez interpreta en ese instrumento la *Elevación en Do menor* de Hilarión Eslava. El

¹⁵⁷ RANDEL, D., *Diccionario Harvard...* (obr.cit.), págs. 508-512.

¹⁵⁸ MADRID, R., “Las artes escénicas en Valencia...” (obr.cit.), págs. 146 y 147.

¹⁵⁹ Este último debido al músico Jerónimo Oliver con letra de Pedro Jara Carrillo. Véase “*El Levante Agrario*”, viernes 22 de abril y *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 24 de abril, ambos de 1927.

¹⁶⁰ El *Himno a Murcia*, con letra del poeta Pedro Jara Carrillo, fue estrenado el sábado 9 de junio de 1922 coincidiendo con la celebración regional, tal como recogen las ediciones de los diferentes diarios locales: *Diario “El Tiempo”*, “*La Verdad*” y “*El Liberal*”, todos con esa misma fecha. Editado en Murcia por Sucesores de Nogués.

periodista alaba su interpretación dando a entender sus grandes dotes artísticas¹⁶¹ aspecto que no sería de extrañar por su inmediata contribución a la Semana Santa. Pocos días más tarde se le cita como autor de la marcha-himno “*Resurrexit*” para la nueva cofradía del Resucitado fundada ese mismo año¹⁶². Así pues, al decidirse esta institución por autores para iniciar su nómina de piezas musicales no dudan en hacerse con sus servicios pues su capacidad artística resultaba notoria, circunstancia que le permite equiparar su nueva composición con la de un autor más veterano. En efecto, la misma cofradía suma a la pieza de Ramírez una nueva composición realizada exprofeso por el compositor Andrés Reverte Pastor, el *Regina Coeli Laetare*¹⁶³. Esta obra musical, un himno de exaltación mariana, pone de relieve la intención de la cofradía de contar con piezas relevantes desde su misma fundación; además, incide en la valía de Ramírez como compositor porque el propio Reverte contaba ya con un dilatado historial profesional en el que destaca su cargo como maestro de capilla de la vecina Catedral de Orihuela¹⁶⁴. Además, en 1906 había compuesto un *Stabat Mater* para los Servitas que había sido calificado bajo la denominación de “*inspirado*” contando, por tanto, con un razonable éxito¹⁶⁵. Así pues, Ramírez comenzaba poniendo su obra en relación con la de un músico de cierto prestigio comarcal lo que, sin duda, refiere su incipiente mérito como compositor.

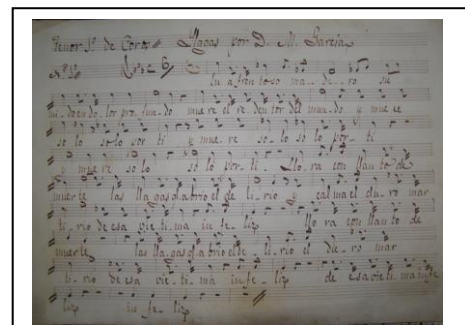


Fig. 109. *Llagas*. Mariano García, Último tercio del s. XIX. La música en el interior de los templos durante los días de la Semana Santa constituye uno de los alicientes de la celebración interna de la Pasión murciana. Monasterio de Santa Ana (Dominicas), Murcia.

En cuanto a lo que la marcha “*Resurrexit*” de Emilio Ramírez se refiere cabe ponerla en relación con la propia liturgia del día: en efecto, su propia denominación se corresponde con la de uno de los himnos propios de la *Dominica Resurrectionis*. Concretamente, la pieza alude dentro de la liturgia gregoriana vigente aún a comienzos de siglo al canto introductor del propio oficio de dicha festividad: *Surrexit Dominus vere, Allelúia*¹⁶⁶. Esta circunstancia, unida al uso procesional de la pieza compuesta por Ramírez, revela el carácter para-litúrgico de la procesión, aún en las primeras décadas del siglo XX. Aunque la flexibilidad artística heredada del romanticismo preservaba cierta libertad creativa para los autores resulta obvio que, al tratarse de

¹⁶¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 29 de marzo de 1911.

¹⁶² *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 11 de abril de 1911.

¹⁶³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 6 de abril de 1912.

¹⁶⁴ Según datos aportados por Mariana Cecilia Espinosa, archivero de la Catedral de Orihuela, Reverte Pastor ocupó dicha plaza entre, el menos, 1903 y 1907 siendo natural de la localidad murciana de Lorca.

¹⁶⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, viernes 6 de abril de 1906.

un cortejo sin precedentes históricos cercanos en la ciudad, éstos vieran en la añeja costumbre de exteriorizar los cantos propios de las distintas fases litúrgicas dentro de las procesiones un recurso perfectamente válido. Este hecho estaba validado por la pervivencia del repertorio de los siglos anteriores y, particularmente, por la importancia que *coros* y cuartetos musicales aún tenían en las procesiones. Este carácter dual, marcha-himno, revela el carácter simbólico de Ramírez que, en esta pieza al menos, consigue la unidad simbólica entre la celebración religiosa interna y su manifestación externa a través de un nuevo cortejo. Este protagonismo del himno como *leitmotiv* de la ciudad o, como en este caso, de una institución concreta permitirá al compositor enlazar el patrimonio musical de las cofradías con las tendencias internacionales del momento pues, no en vano, el *himno* supondrá un componente esencial de la simbología romántica y, en este caso, de su vertiente localista.

Superadas estas piezas primeras Ramírez va a poner tierra de por medio estableciéndose en Sevilla aunque su obra para las cofradías renacerá más tarde. En aquella ciudad, y quizá inspirándose en Turina¹⁶⁷, escribirá la referida zarzuela “*Nazareno colorao*”, todo un alegato folklórico sobre las señas de identidad de su tierra así como sus formas de cultura popular. Estos aspectos comienzan a ser puestos de relieve desde el mundo de la cultura encontrando interesantes paralelismos en la obra poética de García Lorca o en la propia cinematografía de Val de Omar¹⁶⁸. Sin perder sus referentes sentimentales Ramírez continua trabajando para la Semana Santa murciana pero en unos ámbitos bien distintos: en 1927 tiene poderes para gestionar en Sevilla, en nombre del ministro Isidoro de la Cierva, el manto que en los talleres del bordador Eduardo Rodríguez se ejecutaba para la célebre imagen de la Dolorosa de la cofradía de Jesús Nazareno. En esa ocasión hace valer la amistad alcanzada con los Álvarez Quintero y consigue el favor del mayordomo de la aristocrática Hermandad del Valle, Eduardo Muñoz, quien diseñó la citada pieza¹⁶⁹. Volviendo al ambiente musical logra un rotundo éxito con la fundación de la “Coral sevillana” que le vale, en 1929, el reconocimiento de la alta sociedad hispalense¹⁷⁰. Ello revela su preocupación por la música vocal, aspecto evidente en la serie de *himnos* murcianos,

¹⁶⁶ *Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Tournai, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1951, págs. 765-766.

¹⁶⁷ Quien en 1914 ya había estrenado una zarzuela, “*Margot*”, en la que las procesiones de la Semana Santa hispalense jugaban un protagonismo destacado. Ver “*Margot. Una historia de amor en la noche del Jueves al Viernes Santo*” en *Pasión en Sevilla, nº15*, Sevilla, ABC, 2009, págs. 20-25.

¹⁶⁸ La interesante filmación de las procesiones murcianas correspondientes a la Semana Santa murciana durante la década de los treinta, forma parte del material audiovisual que testimonia la tarea educativa correspondiente a las Misiones Pedagógicas. Fue emitida en 1935 en sesión del Cineclub GECCI de Granada. Véase VAL DEL OMAR, J., *Fiestas cristianas/Fiestas profanas*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2003.

¹⁶⁹ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 15 de abril de 1927.

¹⁷⁰ *A.B.C.*, Madrid, 14 de marzo de 1929.

inquietud que aún volverá a reflejarse décadas más tarde cuando, una vez acabada la Guerra Civil, componga sendos *himnos* para la cofradía del Perdón y la nueva del Cristo del Refugio¹⁷¹.

EPÍLOGO

Queda en evidencia, por todo lo expuesto con anterioridad, la complejidad que requiere el análisis de las formas musicales de la Semana Santa murciana durante el periodo estudiado. Ello ha determinado un estudio gradual de las diferentes facetas que ilustran este apartado: desde aquellas más añejas, heredadas del pasado, hasta las recientemente aportadas desde el fin del siglo XIX. Ellas dan una muestra evidente del carácter ecléctico que, también en el panorama musical, ofrecen las procesiones pasionarias de la época. La suma de estos elementos tan dispares supone en consecuencia un producto también diverso que precisa una visión alejada de estereotipos, más allá de los cuantiosos tópicos que hoy se relacionan con las celebraciones pasionarias hispanas y, en modo particular, las murcianas.

Las abundantes reseñas y descripciones de época retratan fidedignamente esta situación y narra un escenario caleidoscópico, en absoluto fácil de resumir. Estos documentos ilustran estampas a menudo desaparecidas de ahí su interés como espejo de un patrimonio perdido, reconstruido ahora a través de sus descripciones escritas. En ese retrato se adivina una realidad estética fruto de la diversidad de elementos y formas heredadas, una perspectiva perfectamente vertebrada en su conjunto textual; es decir, asumida y participada dentro de su contexto social. Ello es precisamente el argumento del que parte el vigente trabajo procurando ofrecer una primera compilación de aquella realidad sensitiva que parte, precisamente, de la veracidad de sus fuentes: unos textos que, mejor que ningún otro argumento, evidencian el marcado cariz romántico, sumamente subjetivista, que marcó la configuración del aparato musical de aquellas celebraciones.

Conviene precisar que la música ligada a la Semana Santa no se quedó aquí, sino que contó con un marco anterior que suele olvidarse y de cuyas raíces bebe el repertorio procesional moderno. En efecto, la música creada específicamente para el desarrollo de las liturgias diversas de la conmemoración eclesial de la Pasión de Cristo supone, a la par, entorno y núcleo de las restantes piezas interpretadas en la calle. Esta fuente de inspiración resultó inmensa para los

¹⁷¹ Piezas eminentemente vocales, dispuestas para ser interpretadas por grupos corales, pese a contar con su preceptivo acompañamiento instrumental. El caso concreto del *himno* del Santísimo Cristo del Perdón es significativo al haber sido instrumentado postteriormente para banda en 1996 y ser interpretado durante las procesiones de dicha imagen: *Concierto de marchas pasionarias y música solemne*, Murcia, Cofradía del Cristo del Perdón, 2005.

compositores del XIX que supieron intuir su importancia a lo hora de originar un repertorio nuevo. Además, muchos de estos autores trabajaron igualmente para enriquecer y llenar de variedad los repertorios musicales de la Catedral y de los restantes templos de la Diócesis. Pese a la importancia de sus trabajos el presente no pretende desentrañar sus pormenores limitándose a reseñar la singularidad del repertorio tardo-moderno y decimonónico localizado en el archivo monástico de Santa Ana¹⁷², así como las piezas más conocidas de la propia Catedral¹⁷³. No obstante, a lo largo de las pasadas líneas ha resultado inevitable remitir algunos de los aspectos de esta música litúrgica pues su riqueza, y aún su interpretación, acotó el marco en el que se desarrollaron las restantes celebraciones públicas.

Esta variedad de ceremonias internas y públicas en las que la música tiene un protagonismo indiscutible suponen el auténtico *corpus* del contexto de las procesiones. Los contemporáneos de aquellas sintieron una íntima relación con la interpretación musical en sus diferentes variantes suponiendo un entretenimiento tanto culto como popular. Precisamente las ceremonias religiosas propiciaron la posibilidad de que el colectivo social al completo accediera a las más refinadas e importantes de las composiciones. Así, el ceremonial público de la Semana Santa, no menos interesante que el litúrgico, precisaba de un “*modus operandi*” que alternaba la presencia en las procesiones junto con la posterior asistencia, una vez recogidas en sus templos aquellas, a las interpretaciones musicales y dramatizaciones de los templos. Para dar cabida a la ingente demanda la práctica totalidad de templos contaban con un variado repertorio de músicas y ceremonias que remarcaban la especial naturaleza ritual de la Semana de Pasión¹⁷⁴. Así, junto con las procesiones se encuentra una suerte de semana dedicada, de comienzo a fin, a la interpretación de las más variadas interpretaciones musicales. Los pormenores de estas ceremonias se recogen en otro apartado del presente estudio en el que se da cuenta de la variedad celebrativa de la Semana Santa del último tercio del XIX y el primero del siglo siguiente.

¹⁷² Ya se ha mencionado con anterioridad al respecto de estas obras el trabajo de LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El archivo musical de Las Anas... (obr.cit.).

¹⁷³ Recogidas por LÓPEZ GARCÍA, J.L., dentro de un trabajo inédito: *Fondos musicales existentes en el Archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Murcia. Ubicado en la Capilla de los Junterones de dicha Catedral (Volúmenes I, II y III)*, Murcia, 1981 (ejemplares depositados por el autor en la Biblioteca Nebrija de la U.M.U.).

¹⁷⁴ Siendo particularmente significativas las llevadas a cabo en el templo parroquial de San Nicolás de Bari tal y como se recoge en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Rito y ceremonial en la Iglesia de San Nicolás. La Semana Santa a finales del siglo XIX” en *Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores. XXV Aniversario (1985-2010)*, Murcia, Cofradía del Cristo del Amparo, 2011, págs. 185-198. A modo de ejemplo véanse: *Diario “La Paz”*, Murcia, domingo 18 de marzo de 1866: “Anoche se cantaron por primera vez en este año en San Nicolás, el Stabat Mater, los dolores y las llagas de Jesús, que compuestos por el estudioso maestro de capilla, D. Mariano García, fueron estrenados en el citado templo el año último”; y el mismo diario con fecha del domingo 31 de marzo de 1867: “Nos consta se ha ocupado nuestro amigo el Sr. Capdepon en escribir la música de <<Las Llagas de Nuestro Señor>> para voces y orquesta, que se han de ejecutar en la novena de San Nicolás,...”.

Retornando específicamente a la variante procesional de la música, ha quedado demostrada la existencia de un proceso evolutivo en su conformación. Está claro que la época opera una auténtica transformación en el *corpus* procesional hasta conformar una variante bien definida de cortejo. La música es parte imprescindible de esta transformación pues coopera en el alto objetivo de alcanzar aquella idea sublimada del “*arte total*” en la calle: esta suerte de dramatización colectiva, sofisticada y espectacular resulta inviable sin la cooperación de la música. Es más, cabría cuestionarse hasta qué punto la construcción de la entelequia procesional decimonónica no resulta de una construcción intelectual musical pues si, en efecto, Wagner concibió esta aspiración para la interpretación de los músicos¹⁷⁵, puede valorarse si acaso la procesión pasionaria murciana, por extensión la hispana, no es su producto más aproximado. No en vano, ni la ópera incluyó entre sus logros la capacidad de organizar un espectáculo tan complejo, variado y, a la par, unificado dentro de una estética bien definida.

La música, además, supone el punto angular de la constitución festiva de la procesión pasionaria. En efecto, es la incorporación definitiva de las bandas a los cortejos, sustituyendo a los tradicionales coros y orquestas de cámara, el eje de la transformación festiva de la celebración callejera de la Semana Santa: hasta entonces caracterizada por la innegable transmisión de los elementos musicales de la liturgia eclesiástica al acompañamiento de las imágenes. Pese a todo, la metamorfosis no será completa y durante décadas convivirán las fórmulas heredadas de la modernidad con las nuevas “*marchas*” específicamente compuestas para las procesiones. La época no lleva a cabo una revolución total del concepto antiguo sino que, ante todo, permite la convivencia de fórmulas tan dispares; cuestión que revela, una vez más, el carácter ecléctico de la celebración, una idiosincrasia estilística que comparte innegables aspectos en su configuración con las restantes facetas del Arte coetáneo¹⁷⁶. En el terreno estrictamente musical esta amalgama, esta incorporación de recursos y elementos, obrará la consecución del principal logro en esta variante: la configuración final de la “*marcha procesional*”.

¹⁷⁵ Sobre el concepto de “*arte total*” en Wagner y en el romanticismo véase EINSTEIN, A., *La música en la época...* (obr.cit.), págs. 29-36; según esta perspectiva que tanto interés reviste en la concepción de la procesión pasionaria en esta época hay que valorar el hecho de que “... *para los románticos todas las artes se fundían en una sola*”, contando lógicamente la música con la virtud de igualar, unificar, organizar y dar sentido a todas las restantes. Aunque esta teoría fue trabajada particularmente en el campo del “*bell canto*” su aspiración última, la fusión de todas las artes en un solo espectáculo dramático, no llegó a concretarse finalmente.

¹⁷⁶ Sobre el eclecticismo en el arte español, y particularmente su aplicación prioritaria en la arquitectura de fin de siglo, véase HERNANDO, J., *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 2004; resulta especialmente significativa, a la par que válida para el resto de las artes, la alusión teórica a Cousin en la pág. 385: “...*aprovecharse de las verdades que contienen todas las doctrinas particulares, para de aquí sacar una doctrina general, doctrina que se purifica y engrandece sucesiva y progresivamente...*”.

Este episodio, como se ha recogido en apartados anteriores, es de especial importancia en el panorama local. Primeramente, ha de recordarse la importancia de los músicos sin cuya pericia no hubiera sido posible alcanzar con tanta premura una tipología tan novedosa. Además, es sumamente singular que estas energías se canalicen con tanto afán hacia el enriquecimiento del patrimonio musical de las cofradías. Ambos factores son determinantes pero, además, conviene reseñar el afortunado trabajo de estos autores que logran anticiparse a fórmulas que sólo se generalizarán décadas más tarde. En esta gestación de una “*marcha*” diferenciada de la estrictamente “*fúnebre*”, y aún de la “*militar*”, se antoja como fundamental la figura de Julián Calvo quien, por vez primera, introduce en sus piezas elementos tomados de la tradición musical popular vernácula.

Igualmente clave resulta el episodio de 1876 que permite la interpretación de fórmulas definitivamente festivas, los *pasodobles*, durante las procesiones y que, como se ha demostrado, propician el cambio en la nomenclatura hasta entonces habitual: pasándose de “*marcha fúnebre*” a la “*marcha procesional*”. Cronológicamente, esta circunstancia antecede a la popularización de esta fórmula festiva en Europa donde, como señala Don Randel, la forma “*marcha*” y el “*two-step*” estuvieron íntimamente ligados durante “*la década de 1890*”. Naturalmente, en este último caso la fusión se encontraba libre de las connotaciones luctuosas de la celebración de la Semana Santa por lo que su uso en Murcia, dos décadas antes, no deja de ser significativo. En este sentido la procesión pasionaria murciana consigue propiciar una fórmula nueva ya decididamente festiva: circunstancia mucho más relevante si se piensa que esta influencia no se alcanzó en tierras andaluzas hasta bien entrado el siglo XX¹⁷⁷. Por tanto, y fuera de toda duda, la música procesional local alcanza un protagonismo indiscutible en la conformación de esta variante musical tan desarrollada en el territorio español.

Conviene precisar que músicos como Calvo, y en menor medida Gascón, supieron intuir las posibilidades formales de adecuar la música de las procesiones a un nuevo contexto en el cual el cortejo se convertía, ante todo, en un espectáculo público. El panorama festivo decimonónico en Murcia resultaba entonces aún muy variado recogiendo pervivencias lúdicas de siglos precedentes. Por ello el sesgo riguroso de las procesiones de Semana Santa no dejaba de marcar la austeridad de las formas empleadas en la calle. Sin embargo, el cambio sustancial del concepto procesional en estas décadas finales del XIX permite reafirmar el carácter de un nuevo cortejo en el que la estética y lo sensitivo juegan un papel determinante. Calvo trabaja indudablemente en esta línea pese a la falta de definición del momento: sabe adelantarse afirmando un carácter

¹⁷⁷ A este respecto conviene ver BALBUENA ARRIOLA, E.J., “La Estrella Sublime... (obr.cit.), pág. 175.

popular que se parangona inevitablemente con la tradición rigurosa anterior: “...*la música tiene marchas tristes y acordes lúgubres para esos días; y no está bien que á pretexto de una seriedad afectada, se quite á la procesión nada de lo que contribuye á su decoro*”¹⁷⁸.

Pese a que la dualidad en esta concepción va a remarcar en las décadas siguientes, el sentido festivo se afirmará dando lugar a una sentida implicación de aquellos elementos más queridos por la gente. Además, el leve sentimiento regionalista se verá incluido en esta materialización otorgándose amplia importancia a la relación bucólica de huerta y ciudad. La concreción de todos elementos se centrará en la consecución de unas “*Fiestas de Abril*” o “*Fiestas de Primavera*” que, con un evidente sentido turístico, aglutinan las tradicionales procesiones con los desfiles profanos¹⁷⁹. Así, en 1912 se habla de “*fiestas de Semana Santa*” lo que, elocuentemente, señala en la dirección propugnada por la música procesional¹⁸⁰. La confluencia de actos tan dispares creará lógicas fricciones por el interés de las cofradías de mantener su espacio frente a las festividades cívicas¹⁸¹. Sin embargo, la dualidad resulta evidente, incluso, en la propia procesión del Santo Sepulcro: en 1927 se criticará tajantemente la presencia de “*manifestaciones escandalosas con aplausos y voces que son de mal efecto*” tras el canto de saetas lo que evidencia, pese a todo, la existencia de un colectivo que apremia la vivencia festiva, colorista y vital, dentro de las propias procesiones¹⁸².

Parece evidente que la inclusión de notas festivas en las marchas procesionales hubo de propiciar este ambiente que, más allá de recogimiento, pensaba en una celebración fervorosa, plena de sentimiento y emoción escénica. Así, el sentido ambiental ayuda a fusionar todos estos elementos como se evidencia en esta reseña al respecto del traslado procesional de la Virgen de las Angustias desde las Agustinas: “*Esta noche del sábado, tan popular y tan murciana, es una de las tantas en que la gente se echa a la calle para presenciar el paso de las imágenes, dando animación y alegría a la carrera de la procesión...*”¹⁸³. El valor de este tipo de impresiones sobre los espectadores es cada vez más significativo y significa un progresivo avance hacia la concepción plenamente estética de la procesión. Incluso, comienza a plasmarse por escrito la presencia de espectadores que acuden con el único ánimo de dejarse imbuir por la belleza “*per*

¹⁷⁸ *Diario de Murcia*, miércoles 24 de marzo de 1880.

¹⁷⁹ En la segunda década del siglo XX esta terminología ya está arraigada en la prensa. Véanse los ejemplares del *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 2 de abril de 1911 y miércoles 27 de abril de 1912.

¹⁸⁰ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.

¹⁸¹ Así, la nueva cofradía del Resucitado manifiesta públicamente su desagrado con la programación de un festival de aviación recreativa a las mismas horas en que su procesión debe estar en la calle. Finalmente, la presión de los cofrades replantea el programa de fiestas trasladando dicha exhibición aérea. Véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, 27 de marzo de 1927.

¹⁸² *Diario “El Tiempo”*, Murcia, 13 de abril de 1927.

¹⁸³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, 1 de abril de 1917.

se” de los diferentes elementos procesionales. En este sentido, la música juega con un evidente atractivo como evidencia un anónimo narrador que acude en 1901 a contemplar la procesión de Jesús Nazareno “*con el solo objeto de oír bien la nueva producción del maestro Sr. Gascón*”¹⁸⁴.

El gusto por la audición de una pieza de un autor tan sensitivo como éste refleja la naturaleza emotiva de la que están dotadas las procesiones murcianas gracias a la inserción de la música para banda. Se trata de un gusto subjetivo que, sin embargo, incide en la asimilación de esta manifestación pública desde una perspectiva estética y no únicamente religiosa. Este afán esteticista se remarca en un periodo en el que, además, abundan las referencias hacia los valores plásticos, artísticos, de las imágenes de Salzillo insertando en la sociedad local la idea de que se asiste a un “*museo en la calle*”¹⁸⁵. Hasta ahora esta había sido la idea predominante que, además, ha hecho fortuna en las décadas siguientes; sin embargo, conviene ahora apuntar hacia un fenómeno más amplio que, como queda de relieve en las referencias anteriores, no se limita únicamente a la contemplación escultórica de la obra del maestro dieciochesco.

La música evidencia, precisamente, aquel deseo de aprehender a través de la sensibilidad un fenómeno de impresiones sumamente relacionado con el carácter estacional de la Primavera¹⁸⁶; una estación consagrada a los sentidos. Esta idea rompe con el rigor y la austeridad de la celebración de antaño que se recordaba, en palabras del coetáneo Díaz Cassou, “*..., sin una música que deleite el oído, ...sucia, repugnante, lúgubre, ..., fea como pecado antiguo, ...*”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

¹⁸⁵ Pues el carácter artístico de su obra procesional llama la atención de visitantes tan ilustres como Mariano Benlliure o Azorín. A este último se debe una afirmación recogida por la prensa en la que sentencia que “*...Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia*”. En *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.

¹⁸⁶ Aspecto al que, ya en el siglo XX, se dedican infinidad de artículos. A modo de ejemplo citar el titulado “*DE PRIMAVERA*” publicado en *Diario El Liberal*, Murcia, jueves 13 de abril de 1911: en él se evoca la mezcla de la bondad del clima, lo festivo, la belleza de la mujer ataviada de mantilla, el renacimiento vegetal sintetizado en la huerta, ..., durante la jornada de Jueves Santo dentro de una atmósfera local idealizada y plenamente sensorial. Lamentablemente, dicha reseña literaria no va acompañada del nombre de su autor.

¹⁸⁷ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 46.

CAPÍTULO SÉPTIMO

FIGURANTES Y RETÓRICA OPERÍSTICA: HISTORICISMOS Y SIMBOLISMOS EN LAS FIGURAS BÍBLICAS DEL RESUCITADO

ANTECEDENTES

Uno de los aspectos menos conocidos de las procesiones decimonónicas de la Semana Santa murciana es su carácter heterogéneo. Sin duda, una celebración que pretendía convertirse en espectáculo singular, había de mostrar señas ineludibles de su compromiso con lo vistoso. Dentro de las muchas facetas visuales y sensitivas que se exteriorizaron entonces, tratadas oportunamente en otros apartados, la presencia de figurantes simbólicos ocupa un lugar destacable. Primero, por su poca conocida relevancia en los cortejos; segundo, por la amplia existencia que estas representaciones tuvieron a lo largo y ancho de la península (y aún en las colonias ultramarinas).

Sería injusto pretender relacionar esta incorporación a las procesiones como una invención decimonónica, nada más alejado de la realidad. Estas representaciones figuradas gozaron de gran popularidad a lo largo de la Edad Moderna teniendo en el Barroco una singular relación con el drama de la Pasión. Naturalmente, y como otras tantas deudas de la configuración de la Semana Santa, la asimilación de prácticas habituales de las procesiones del Corpus Christi llevó, una vez más, a adoptar sus señas de identidad dentro de las restantes celebraciones públicas y, particularmente, en las penitenciales.

Este trasvase de formas no puede, sin embargo, ponerse en el débito de la experimentación burguesa por cuanto las “*danzas de negros*” y otros elementos para-litúrgicos ya estaban presentes en las procesiones penitenciales del siglo anterior¹. Por tanto, la línea sucesiva de

¹ Tal como revela la inserción de las “*compañías de negros*” en las procesiones de Servitas, Domingo de Ramos, y Torcedores de seda, Jueves Santo, a lo largo del siglo XVIII. El rigor de las autoridades ilustradas, así como las irreverencias cometidas por ésta en las procesiones llevó a su prohibición en 1787. Al respecto de este caso conviene recordar la reseña que, extraída del “*Noticiero manuscrito de Rocamora*”, publicó FUENTES Y PONTE, J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Parte V, Murcia, Fundación Centro de Estudios e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005 (Reedición), pág. 17: “1784.- Abril 4 y domingo salió la procesión de San Bartolomé y detrás fué una compañía de negros entrando en Santa María con dicho Rosario con los sombreros puestos, le supo mal esto al Cabildo, se quejó al Corregidor y á otro día mandó echar un pregón á fin de que no consistiesen en más procesiones. El Corregidor era Don Joaquín de Pareja y Obregón. Sobre el día ocho Jueves Santo, salió la procesión de los torcedores de San Antolín, sin convocatoria, ni los negros habiéndolos agenciado ellos, siendo veedor Don Antonio Lax, bien es verdad que los dicho negros era una gente muy indigna”. En realidad, esta cuestión de la impropiedad de las danzas en las procesiones llevaba en marcha desde que la presencia de Belluga en Murcia tratara de encauzar estas costumbres tan arraigadas entre los cofrades; véase al respecto VILAR, J.B., *El Cardenal Luis Belluga*, Granada, Comares, 2001, págs. 154 y 155. Se desconoce el auténtico sentido de este acompañamiento concreto en las procesiones murcianas del Barroco aunque quizá pueda responder su inclusión a la pervivencia de usos teatralizados como la interpretación de “*villancicos*” propios de algunas de las dramatizaciones

propagación de las formas externas festivas se debió operar antes. De ahí que el reino del “disfraz” tuviera ya una amplia presencia en la Semana Santa barroca: circunstancia que no debe extrañar dada la fuerte prolongación de lo profano dentro de los ritos sagrados. Si podía presuponerse que el carácter grave y riguroso de los días de Pasión marcarían un devenir diferente; sin embargo, el recurso de la máscara otorgaba incluso un mayor compromiso ritual ayudando a recrear el tiempo sagrado. Esta fórmula de consumación del “*tempo*”² fue empleada pronto por las propias órdenes mendicantes siendo los jesuitas, ya en el siglo XVII, los que con mayor frecuencia la emplearon³. Subyace, obviamente, un claro componente ilustrativo y pedagógico señalando el carácter extraordinario del momento (tiempo de ruptura sobre la profanidad) pero, también, alertando sobre la conocida pugna Bien-Mal mediante la contraposición de alegorizaciones antagónicas: se refleja, así, como el discurso salvífico de la Redención opera sobre la barbarie y lo caótico.

Ya en el siglo XVIII tuvo innegable difusión en el antiguo reino murciano la figura infantil del “*nazareno*”, una prolongación de fórmulas de piedad internas: resulta sugerente emparentar las prácticas del atuendo de determinadas efigies del Niño de la Pasión que se incorporan a las procesiones a través de figurantes⁴. Late en este uso un último impulso de la popular iconografía dominica del Dulce Nombre que, en su variante más rigorista, se incorporó a las procesiones; como acaeció, por ejemplo, en lugares concretos de Andalucía donde dicha efigie ocupa un lugar destacado en algunos cortejos⁵. En esta faceta la praxis popular no andaba tan alejada de

asociadas a la Pasión de Cristo; de este modo acontece, al menos, en el llamado “*Aucto de la Quinta Angustia*” recopilado en el llamado “*Códice de Autos Viejos*”: véase JULIÁ MARTÍNEZ, E., *Piezas teatrales cortas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pág. 75. Finalmente, relacionar la probable incorporación de tales danzas del repertorio de la procesión del Corpus Christi; al menos así lo induce la presencia de “*danzas de negros y negras*” dentro del cortejo eucarístico hispalense a partir de la segunda mitad del siglo XVI: TORRES MONTES, F., *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 34.

² El “tempo” es según ELIADE, M. uno de los aspectos consustanciales a la conmemoración ritual de un suceso cosmogónico preciso como expresa con elocuencia al titular uno de los capítulos de su obra; “*el periódico hacerse contemporáneo de los dioses*”. Véase *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs.65-71.

³ Revelándose, además, por el uso de disfraces y vestimentas destinadas a reforzar la condición especial y trascendente inherente a estas celebraciones litúrgicas, así como a sus prolongaciones públicas y festivas. En este caso se llega a tratar de “*contaminaciones*” de lo teatral dentro de una concepción del mundo como gran obra teatral; esta metáfora lleva al empleo de máscaras, danzas y otros dentro de la conmemoración jubilar del Nacimiento de Cristo en el colegio de los jesuitas de San Pablo de Goa. Véase ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 252 y 253.

⁴ Como acaece singularmente en el caso de las procesiones de Caravaca de la Cruz con las “*comparsas de niños hebreos de cada cofradía*” encuadrados en sus procesiones pasionarias: *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 24 de abril de 1867.

⁵ Tal es el caso de la localidad de Antequera donde el “*Niño Perdido*” encabeza la procesión del Dulce Nombre de Jesús Nazareno adscrita al desaparecido convento dominico de dicha localidad. Véase BRAVO, J., *La Pasión en Antequera*, Málaga, Editorial Miramar, 2003, pág. 106.

costumbres conventuales pues, en efecto, fue acostumbrada la vestimenta de imágenes del Niño Jesús con diferentes atuendos de acuerdo con la liturgia de cada periodo⁶.

Por ello, por citar un caso recurrente, las imágenes del Niño de la Pasión características de la obra de Roque López (y de otros imagineros del ámbito granadino), tuvieron su prolongación en la calle a través de figurantes infantiles. A mediados del XVIII los labradores del Partido de San Benito se comprometen a sacar la imagen de la Soledad, perteneciente a la Preciosísima Sangre, haciéndose cargo de “*dos vestimentas de ángeles para niños*” que la preludivan en sus procesiones⁷. Es una evidencia más de hasta qué punto las incursiones de las figuraciones teatralizadas se incorporaron con naturalidad a los cortejos como, de hecho, acontecía en los Autos dramáticos representados en los templos durante la Semana Santa⁸.

Esta costumbre perduró hasta las últimas décadas del siglo XX, como ilustran no pocos documentos gráficos, pese a que con mucha anterioridad ya habían sido fuente de controversia; así, dentro de la procesión de Jesús de 1875 se refiere “*un gran abuso en el número de niños que, ya de nazarenos, ya de vírgenes ó con trajes alegóricos han concurrido*”⁹. Esta simbiosis de personajes de la Pasión y otros alegóricos evoca un carácter discursivo múltiple amalgamado por la teatralidad para producir una escenografía compleja: donde las pervivencias del teatro sacro de raíces medievales colisiona con el criterio pedagógico de la secuenciación cronológica de los “pasos”¹⁰.

Tales fórmulas siguen estando presentes en los “*miracles*” vicentinos de Valencia donde las andanzas del santo dominico son rememoradas en las calles por niños debidamente caracterizados¹¹. En unos y otros, el carácter piadoso y pedagógico de la representación no restringe el concurso de niños que se funde con naturalidad con las imágenes sacadas en procesión; se trata, en suma, de un modo eficiente para la instrucción de colegiales a través de su propia participación en los actos. La presencia de figurantes con un sentido abstracto, moral y simbólico, no constituyó una traba excesiva para la comprensión de lo representado. Es más, se

⁶ Al respecto de estos usos monásticos véanse BELDA NAVARRO, C., *Moradas de grandeza. La ciudad conventual española*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010, págs. 120 y 121; y PORTELA SANDOVAL, F.J., “La escultura religiosa en los conventos de Madrid” en *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Comunidad, 2007, págs. 25-27.

⁷ ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.), *Obligación para sacar el paso de la Soledad*, 20 de marzo de 1751, ante el notario Bernardino Guirad. Protocolo 3029, folio 52.

⁸ Como ilustra la interesante pintura que, bajo la denominación de “*La Función del Desenclavo*” (1722), se conserva en el convento de agustinas de Santa María Magdalena de Medina del Campo.

⁹ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 27 de marzo de 1875: “*Hemos notado un gran abuso en el número de niños que, ya de nazarenos, ya de vírgenes ó con otros trajes alegóricos han concurrido, pues embarazan mucho y hacen desaparecer la severidad y respeto que debe presidir en estos actos, por lo cual pedimos oportunamente no se permitiese el que fueren mujeres, por la irreverencia que esto suele producir...*”.

¹⁰ VARO PINEDA, A., *Breve guía de la Semana Santa de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1994, págs. 21-24.

¹¹ ARIÑO VILLARROYA, A., *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, Valencia, Generalitat, 1993, págs. 117-119.

trató de un recurso hondamente explotado en el teatro sacro y que tuvo en los “*Autos sacramentales*” del Siglo de Oro su punto álgido¹².

Desgraciadamente, las referencias documentales al respecto del caso local no van mucho más lejos extinguiendo, por ahora, cualquier posibilidad de conocer más características de dichas “figuras” y, más aún, el significado de aquellos “*trajes alegóricos*”. Sin duda, pertenecieron a una retórica anterior perpetuada a través de la costumbre y siendo, como otros tantos aspectos heredados, causa de escándalo para la ideología liberal más extremada que no pensaba en su sentido intelectual, sino en “*la irreverencia que esto suele producir*”¹³.

Además de estas representaciones infantiles, la presencia de otros grupos más específicos como los “*pasos*” o grupos de “*armados*” está bien anclada en el pasado (siglo XVII) aunque entonces su anacrónica presencia (acorde con la propia iconografía)¹⁴ poco tuviese que ver con la



Fig. 110- *Rostrillos*. Puente Genil. Las procesiones tuvieron su origen en el teatro y las representaciones se mantuvieron en su seno hasta bien entrada la contemporaneidad. En la Semana Santa de Murcia los vestigios de las teatralizaciones procesionales fueron desapareciendo progresivamente a lo largo del siglo XIX.

figuración historicista que va a prosperar en el XIX. La soldadesca es un elemento común en las representaciones pasionarias de todo el país y está dotada de un indudable interés representativo: protagonista activo de las teatralizaciones del Prendimiento tan populares aún en lugares como Cieza, Cartagena y, aunque más tardíamente, Jumilla¹⁵. En otros casos su presencia se justificó en el acompañamiento o escolta de la imagen del Nazareno camino del Calvario; se trata, en estos casos, de una rémora de las complejas celebraciones teatralizadas de la Edad Moderna tan características de la España rural y campesina.

Diversos estudiosos han visto en ellas la plasmación de un ideario más profundo significando un factor clave para la consecución de una expresión metafórica de la ciudad de Jerusalén.

¹² Véase por ejemplo como en muchos de tales “*Autos*” los personajes representan alegorizaciones de estados espirituales o del alma humana: “*La Discreción, la Hermosura, la Gracia, la Inocencia, la Soberbia, la Penitencia, la Lascivia,...*”. A este respecto debe citarse la “Introducción” de FRUTOS CORTÉS, E., a las piezas de CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 17-20: “...*Hay que destacar además su carácter litúrgico y didáctico, es decir, instructivo en cuestiones teológicas. El modo de realizar esto es simbólico y alegórico, haciendo que los personajes del auto sean abstractos y universales...*”.

¹³ Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 27 de marzo de 1875.

¹⁴ Al respecto de estos usos en la procesión de la Cofradía de Jesús Nazareno durante los siglos XVII y XVIII véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006, págs. 131 y 132.

¹⁵ A este respecto resultan de interés MIRA ORTIZ, I. “Simbolismo de la Danza de El Caracol y de La Caracola de los armaos de Semana Santa en Domingo de Resurrección” en *Actas y ponencias. II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, págs. 411-428; y MARTÍNEZ TORRES, J.A., *El Prendimiento: antigüedad, origen y fuentes*, Jumilla, Edición del autor, 2005, págs. 41-57.

Inequívocamente, estas comparsas resultaron fundamentales para la implicación popular dentro de las procesiones y para conseguir una atmósfera de plena participación (“ensoñación” según algunos antropólogos) en el desarrollo evangélico de las escenas claves de la Pasión¹⁶. Esta última vertiente fue la asumida dentro de las procesiones murcianas, concretamente en lo que se refiere a la procesión de la mañana de Viernes Santo: en ella figura la comparsa de “armados” que acompañaban a la imagen del Nazareno y que, precisamente, se relaciona junto a los “pasos” de “los Ángeles, los de los mímicos, ..., de los incensarios, gallardetes, ...”¹⁷.

Debió ser la implantación del nuevo cortejo ilustrado a lo largo del siglo XVIII lo que causó la eliminación de estas y otras comparsas de las procesiones de Semana Santa pues las medidas reformistas alcanzaron este tipo de representaciones. Es bien significativo que precisamente ahora se prescindiera de idénticos grupos en la procesión del Corpus Christi lo que, sin duda, resalta la ambición de medidas dispuestas a eliminar todo lo “popular” de dichos cortejos¹⁸. En las procesiones de la capital el único “paso” que logra subsistir es el de “gallardetes” pese a que sólo la Cofradía de la Preciosísima Sangre parezca ostentarlo hasta bien entrado el siglo siguiente¹⁹.

LOS HISTORICISMOS Y LAS PROCESIONES

En 1886 se asiste al alumbramiento de un modelo nuevo esta vez ligado a la figura de un erudito de declarado gusto historicista, Francisco Javier Fuentes y Ponte: en este caso, diseña el atuendo y la configuración de un grupo de soldados romanos para el cortejo de Miércoles Santo. El mismo autor informa de su inspiración de tintes arqueologistas que, de esta forma, se incorporan al discurso procesional murciano mediante la aplicación de la particular lectura decimonónica de los descubrimientos referidos a Tierra Santa en tiempos de Jesucristo. Actuó en

¹⁶ Sobre este aspectos hay que citar tres trabajos complementarios: DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza” en *La Religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 160-175; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, págs. 91-93; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Violencia, martirio y reconciliación: una visión antropológica del Viernes Santo murciano” en *Nazarenos, nº12*, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2008, págs. 29-33.

¹⁷ BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo*, Murcia, Darana, 1995, pág. 11.

¹⁸ Sobre la incidencia del ideario ilustrado sobre las procesiones a nivel estatal véase RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2006, págs. 135-142; al respecto del caso particular de Murcia es de interés el estudio publicado por LÓPEZ MUÑOZ, M.L. y ARIAS SAAVEDRA, I., “Religiosidad popular e Ilustración: las cofradías de Murcia en 1771” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 31-2, Madrid, École des hautes études hispaniques et ibériques, 1995, págs. 73-107.

¹⁹ Los legajos correspondientes al ARCHIVO ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.) muestran primeramente la reorganización del grupo en las últimas décadas del siglo XVIII: *Diligencia de Francisco Javier Corvalán Abogado de los Reales Consejos y D. Ignacio Fernández Rubio escribano de número de la ciudad al Fiscal General del Obispado pidiendo se vuelva a salir con el Paso de Gallardetes*, Carpeta 1770, sin foliar; así como su pervivencia tras los avatares e inconvenientes propiciados por la invasión napoleónica: “Aprobación de las cuentas de sacristía y gallardetes” en *Actas del Cabildo celebrado el 7 de mayo de 1820*, sin foliar.

la ejecución de “*las ropas de dichos armados*” el cofrade Santiago López Chacón²⁰ quien, años después, tratará de repetir este particular en la nueva cofradía del Cristo del Perdón al proponer su junta la realización de un grupo de “*armados*”²¹.

Este acompañamiento es contemporáneo de otros grupos semejantes ideados coetáneamente para las procesiones vecinas de Lorca y Cartagena, pero también en lugares más alejados como Sevilla. En todos ellos su realización responde a un idéntico signo historicista constituyendo una respuesta apropiada a los no pocos manuales de “*arqueología sagrada*” cuyos pormenores habían sido popularizados en toda Europa a través de las representaciones operísticas²². Por ello el atuendo, a tenor de los documentos conservados, compite en interés con aquella figuración escénica trasportada a la calle y redundando, nuevamente, en el sentido espectacular de la procesión burguesa.

El interés que despertó el conocimiento de los nuevos descubrimientos relativos a las antiguas civilizaciones, sobre todo en Mesopotamia, enalteció el interés erudito por la materia, las costumbres y las noticias novedosas que llegaban desde las primeras excavaciones arqueológicas. Éstas proyectaron la fantasía de los organizadores de las procesiones que vieron en estos descubrimientos una posibilidad innegable para actualizar los cortejos y dotarlos de un rigor histórico en detrimento de los anacronismos heredados.

No menos impresión causaron los grabados de Gustavo Doré ilustrando el discurso bíblico que, en el caso lorquino al menos, se constituyó en fuente para la conformación del nuevo cortejo bíblico²³. Sin embargo, similar interés subyace en la constitución de la procesión contemporánea en Murcia donde en 1887 aparece una sección compuesta por “*24 trajes de hebreos que acompañarán á la legión de soldados romanos en la procesión del próximo Miércoles Santo*”²⁴. Prueba de la novedad de estas incorporaciones, y de la propia autoconciencia sobre la ruptura que esto supone con respecto al modelo anterior, fue la necesidad de aprobación por parte de “*la*

²⁰ Véase al respecto *Diario de Murcia*, jueves 22 de abril de 1886: “...en el señor Fuentes y Ponte, que ha hecho el modelo de los armados y los ha dirigido en este asunto; y á D. Santiago López Chacón, que ha hecho las ropas de dichos armados...”.

²¹ Aunque se ignore si se llevó a término la misma. Véase DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1980, pág. 268.

²² La aplicación de los conocimientos de la llamada “arqueología sagrada” a los pormenores de la vestimenta, incluso en el caso de la soldadesca, tuvo un gran desarrollo y se propagó en España, como en toda Europa, a través de publicaciones diversas. Buena muestra de ello puede ser PUIGGARÍ, J., *Monografía histórica e iconográfica del Traje*, Barcelona, Bastinos Editores, 1886, págs. 35-42; en la década siguiente aparece un estudio que ya recoge específicamente el tema: LÓPEZ FERREIRO, A., *Indumentaria en Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar, 1894.

²³ Tal inspiración bíblica es resumida por MUNUERA RICO, D., “La Semana Santa de Lorca: origen y evolución de un modelo insólito” en *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2001, págs. 39-52; constituyendo parte del argumento utilizado por LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*, Murcia, Librería Félix Montiel, 2008, pág. 101-105.

²⁴ *Diario de Murcia*, miércoles 30 de marzo de 1887.

autoridad eclesiástica” que hubo de superar el citado acompañamiento. Es decir, la naturalidad con la que se había recibido un año atrás el grupo de soldados romanos no fue similar en lo que respecta al nuevo grupo hebreo. Finalmente, y sin objeciones reseñables por parte de los censores diocesanos, se dio el visto bueno debido a “*la propiedad con que están representados*” sus trajes.

Así se daba cabida a las nuevas pretensiones estéticas en las cuales el decoro y la idoneidad quedaban restringidos a razones historicistas o fundamentadas en la época del relato evangélico²⁵. Esta justificación erudita no debe esconder, sin embargo, que junto a la intención rigorista del discurso oficial no menos importancia tenía el efecto visual y llamativo dentro de la procesión; por ello, el éxito inicial de la comitiva se debió al efecto que “*ha dado nuevo atractivo á la procesión*”²⁶ lo que revela la imperiosa cuestión estética frente al discurso oficial de índole historicista. Así, las procesiones de Semana Santa se configuran como espacios representativos variados en los cuales no sólo las imágenes sagradas tenían la exclusividad. La “*suntuosidad*” preferida en el momento no se centraba únicamente en la apariencia de los “*pasos*” sino en la consecución de una “*cabalgata fastuosa*”. Ésta, además, debía estar animada por estímulos orientalizantes que ofrecieran suma originalidad y rememorara, una vez más, el aderezo propio de una gran representación operística. Este modelo se va a consumir de forma grandilocuente en Lorca²⁷.

Pero el concurso de hebreos, y aún el de los armados, tuvo una presencia efímera en la procesión de la Preciosísima Sangre. Quizá la repentina segregación del grupo intelectual que lideraba estas innovaciones, conocido como grupo “*de la Ferretería de la calle Madre de Dios*”, volcado en las décadas siguientes en la fundación de la nueva Cofradía del Perdón, acabó con la adopción de este tipo de grupos en el cortejo de Miércoles Santo. Por ello no extraña, desde luego, que las primeras constituciones de esta nueva institución en 1896 abunden en el deseo de constituir una “*legion de Armados ó soldados Romanos*”; de hecho, de esta sección habría de encargarse precisamente un antiguo directivo de la Sangre que, incluso, había trabajado junto a Fuentes y Ponte en la elaboración de aquellas primeras vestimentas: Santiago López Chacón²⁸.

La marcha de estos cofrades a la Cofradía del Perdón va a facilitar la llegada a la dirección de la Sangre de Joaquín García y García quien, pese a sus deseos innovadores, va a preferir pautas

²⁵ Cuestión que llevará a plantear la conveniencia de remozar el propio atuendo de las imágenes adaptándolas al gusto hebreo. DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 197: “¿Cuándo tendrá esta Virgen un Mayordomo que envíe los patrones de Salzillo al Museo de Murcia, y vista á la usanza hebrea esta imagen?... Ganarian historia y estética...”.

²⁶ *Diario de Murcia*, jueves 7 de abril de 1887.

²⁷ MUNUERA RICO, D., “La Semana Santa de Lorca... (obr.cit.), págs. 39-52.

²⁸ ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA (A.M.M.), *Constituciones de la Cofradía del Cristo del Perdón*, Imprenta de “El Diario”, Murcia, 1896, pág. 35.

diferentes. Por ello, se puede distinguir con facilidad la ideología de ambas tendencias: una primera que opta por introducir drásticas modificaciones (incluida la adopción de nuevas túnicas de cola o de la iluminación eléctrica) y otra, desde luego más tradicional, volcada en magnificar los aspectos estéticos asimilados en las décadas anteriores (cuyo fruto más rotundo son el conjunto de “tronos” de índole localista). Sin embargo, seguía latente dentro de los cofrades alineados ahora al frente de la nueva cofradía del Barrio de San Antolín el deseo de acentuar los valores historicistas en las procesiones; cuestión que se desarrollará sin ambages en las décadas siguientes en la postrera procesión del Resucitado.

Por ahora se ignora la suerte del proyecto de “armados” en el Perdón, de los que no hay noticias, pese a que el propio Pedro Días Cassou ratifique en 1898 la presencia de este “Mayordomo de Armados” encarnado por su hermano Mariano²⁹. La prensa no aporta más datos al respecto de modo que unas décadas más tarde tanto esta incipiente cohorte como la más antigua de la Sangre habían desaparecido llevándose a cabo, incluso, la venta de sus materiales e indumentaria³⁰.

Todos estos intentos no van a pasar, pues, de aspiraciones puntuales; de un deseo un tanto utópico de actualizar las procesiones según un modelo de índole historicista. El gusto por los elementos arqueologistas encontrará pronto acomodo en la construcción de nuevos “tronos” etiquetados, desde 1897, con el apelativo de “estilo egipcio” que no dejarán de ser una visión ecléctica de diversos elementos asirios, babilónicos y egipcios sacados a la luz en las excavaciones orientales³¹. Sin embargo, para que los figurantes en las procesiones de Semana Santa adquieran un nuevo vigor aún habrá que esperar algo más de una década; en esta nueva ocasión la inspiración y su desarrollo irá unida indisolublemente a la pujanza de los cortejos lorquinos cuyo eco llega, de este modo, con gran fuerza a la capital. El fenómeno ni es nuevo ni está aislado, pues se corresponde con el interés despertado en toda Europa por los restos arqueológicos traídos desde el Próximo Oriente (Mesopotamia y Persia) para asombro de las sociedades cultas de finales de siglo. Que en el Museo del Louvre se abra por estos años la llamada Sala Apadana y que la Dama de Elche figurara en ese mismo espacio como un lejano pariente de evocaciones grecofenicias, muestra hasta qué punto el orientalismo español hundía a los ojos de los expertos historiadores, arquitectos y arqueólogos, sus raíces en una koiné oriental configuradora de su arte y cultura.

²⁹ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), pág. 268.

³⁰ Sobre la supresión del cuerpo de soldados romanos de la Preciosísima Sangre y sus circunstancias véase las ediciones de *Diario “El Liberal”*, Murcia, de los días jueves 9 de abril de 1903 y jueves 24 de marzo de 1910.

³¹ La piedra angular de este tipo de “tronos” es la llegada del nuevo paso del Santo Sepulcro del escultor valenciano Juan Dorado Brisa en el año 1897 en el cual se resumen todos estos elementos. Su impacto va a ser duradero en las décadas siguientes. Véase *Diario de Murcia*, domingo 29 de marzo de 1896.

UN NUEVO CONCEPTO PROCESIONAL: LAS INFLUENCIAS LORQUINAS Y EL CORTEJO MURCIANO DE LA RESURRECCIÓN

Uno de los aspectos que revela el énfasis estético de la Semana Santa murciana del último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX se ilustra perfectamente a través de la fundación de nuevas cofradías. En efecto, es en ellas donde mayor importancia se confiere a la renovación formal apostándose de forma decidida por la apertura a elementos novedosos. Este hecho no debe entenderse únicamente como una apuesta formal arriesgada, que desde luego lo era, sino ante todo como un reflejo del énfasis esteticista que presidió estas nuevas fundaciones.

Muchas de las renovaciones ya han sido abordadas en diferentes alusiones hacia la Cofradía del Cristo del Perdón pero quizá sea la del Resucitado, fundada ya en 1911, donde mejor resalte este deseo. El condimento fundamental de esta idiosincrasia no se debe, sin embargo, a un carácter netamente autóctono sino más bien a la adopción de elementos foráneos, en este caso lorquinos. Esta circunstancia confiere a la Semana Santa murciana un carácter caleidoscópico pues vino a reflejar buena parte de los postulados estéticos de las localidades del antiguo Reino de Murcia con las que, por lo tanto, compartió inquietudes formales. Esta apuesta, que es evidente a la luz de los documentos que se van a reseñar, no restó su espacio a las connotaciones locales que igualmente impregnaron la nueva procesión.

El cortejo del Resucitado, más que una revisión de aquella antigua procesión prohibida por el Cardenal Belluga³², resulta un producto totalmente diferente: una plasmación de un anhelo decimonónico expresado desde décadas atrás. Ya en la polémica carta “*Ecos del porvenir*”, publicada en 1891³³, apoyada firmemente por el erudito Díaz Cassou³⁴, se apostaba por la creación de una nueva procesión dedicada a la Resurrección que habría de constituir el colofón de la Semana Santa. Evocar la naturaleza de esta pretendida apoteosis religiosa debe contar con la circunstancia de la inmediatez de las Fiestas de Primavera. No llamaba la atención, desde luego, que la Concordia cerrara las procesiones la tarde de Viernes Santo (como, de hecho, se había venido haciendo secularmente), lo que se cuestionaba era la idoneidad de abrir las fiestas profanas sin haber previamente mostrado la apoteosis cristiana de la Resurrección.

Al contrario de lo ocurrido anteriormente con el Perdón, la Cofradía del Resucitado no fue fruto de una escisión sino que surgió de personas ajenas a las procesiones: quizá por ello la

³² En torno a las hipotéticas fechas de supresión de este cortejo ver IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Rebuscos y otros artículos*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 2003 (Reedición), pág. 324.

³³ *Diario de Murcia*, martes 24 de marzo de 1891.

³⁴ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 208-213.

ideología estética contara con menos cortapisas y se diera el visto bueno a unas formas que distaban notoriamente de lo netamente murciano. Además, cabe mencionar la clara y decisiva aportación de su primer presidente Enrique Carmona al que debe atribuirse la naturaleza de la nueva procesión; deben anteponerse sus raíces lorquinas, así como su pertenencia al *Paso Blanco* de aquella localidad³⁵: de ella, precisamente, saldría la fórmula a seguir.

Naturalmente, el modelo hubo de aceptar pautas inherentes a la capital que no habrían de modificarse en lo fundamental como la clásica figura del nazareno “estante” o el carácter cronológico de los pasos pese a apostar concienzudamente por un discurso simbólico-alegórico. Fue aquí donde el protagonismo de los figurantes se utilizó para potenciar el discurso de la Resurrección como triunfo cristiano y apoteosis católica. De ahí que tanto la iconografía sagrada como la de los personajes vivientes pretendieran un significado que evocara claramente estas premisas. De la lectura simbólica de las tallas sagradas se incide en otro apartado del presente estudio, sin embargo ahora es el momento de abordar el análisis de las figuras bíblicas y alegóricas de la nueva procesión.

La influencia de la Semana Santa de Lorca se revela aquí como fundamental; no en vano, su fama trascendió pronto los límites regionales y tendió a imitarse en zonas limítrofes. Si Munuera Rico ha situado el origen de dichos cortejos bíblicos en torno a la década de los 50 del siglo XIX³⁶, desde luego es significativo que en la década siguiente ya se tengan referencias de su imitación en la localidad de Caravaca de la Cruz³⁷. Es obvio que se trata de dos poblaciones unidas desde tiempo atrás por una misma ruta de comunicación uniendo el noroeste con la costa a través de Lorca; esta circunstancia no resta, sin embargo, un ápice de interés a la apropiación que en el interior se hizo de un modelo tan reciente. Esta circunstancia explica por si misma la personalidad de un modelo de procesión que, aunque incipiente, es capaz de despertar deseos de emulación en aquellos años.

³⁵ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (Análisis histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1981, pág. 146.

³⁶ MUNUERA RICO, D., “La Semana Santa de Lorca... (obr.cit.), págs. 39-41.

³⁷ “*Queriendo los jóvenes de Caravaca, dar mayor realce á las procesiones de Semana Santa, descuidadas antes en aquella ciudad, organizaron en muy poco tiempo dos cofradías de nazarenos, las cuales han rivalizado en lujo y disciplina. Entre sus numerosas filas, varios jóvenes y niños de ambos sexos representaban ya pasajes bíblicos, ya alegorías religiosas ó ya pueblo hebreo y soldados romanos*”. En *Diario “La Paz”*, Murcia, 2 de abril de 1866. Ese mismo año Manuel Torrecilla del Puerto en “*El Faro Murciano*” describe las procesiones correspondientes al Miércoles Santo en aquella localidad abundando, nuevamente, en la presencia de las figuras alegóricas del Antiguo y Nuevo Testamento.

De este hecho se entresaca, además, el carácter oportuno de los figurantes bíblicos a la hora de llevar a cabo la representación pública de la Pasión de Cristo. De forma elocuente Munuera ha atribuido a estas circunstancias un valor social combativo: “ambiente *contrarreformista que se creó frente a las ideas liberales*”³⁸. Resulta, sin embargo, llamativo que este alarde se sustente, precisamente, sobre la nueva clase predominante evidenciando, parece obvio, el espíritu de la “reconciliación” oficial con la Iglesia del periodo isabelino; pese a ello, esta combatividad antecede en unos pocos años a la Ley de libertad religiosa de 1869 auténtico punto de inflexión en las relaciones Iglesia-estado³⁹. El caso caravaqueño es representativo de esta coyuntura pues aquellos cortejos bíblicos del Noroeste serán liderados, entre otros, por el liberal marqués de San Mamés quien reorganizará y abanderará estas procesiones⁴⁰.

En Caravaca y en Lorca no se atendió únicamente a la salvaguarda de los figurantes como los que en tantas localidades venían representando los “pasos” del Prendimiento o de la Calle de la Amargura⁴¹. Además, se ofreció todo un repertorio de grupos extraídos del Antiguo Testamento y que respondían ideológicamente a la prefiguración de la Pasión. Es significativa la presencia de personajes vivientes evocando las figuras de Abraham o Moisés pues con frecuencia venían representándose circundando un espacio tan significativo para la liturgia de la Semana Santa como era el Monumento de Jueves Santo⁴². De manera que, en un primer momento al menos, se recurrió a personajes vinculados de alguna forma al discurso de la Pasión y ligados simbólicamente a los ritos de la Semana Santa.

La proyección de estas formas públicas no quedó aquí pues en pocas décadas se asistió a una auténtica emulación del modelo lorquino en las localidades adyacentes de Huércal-Overa y

³⁸ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 138.

³⁹ VILAR, J.B., *El Sexenio democrático y el Cantón murciano (1868-1874)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 173 y 174.

⁴⁰ “...El señor marqués de San Mamés, presidente de la cofradía de San Juan, no ha omitido diligencia ni gasto alguno para el mejor éxito de las procesiones, que han sido brillantísimas. Los de Jesús también se han distinguido...Entre las numerosas filas de nazarenos, se han representando varios pasajes de la Biblia, como La prisión de los cinco reyes, La venta de Josef, El sacrificio de Abraham, Moisés en el Sinaí, y otros muchos que no recordamos; y además algunos de la pasión de Jesucristo como La calle de la Amargura, La prisión de Jesús, Los doce Apóstoles y otros. Estos pasos eran representados con mucha propiedad por jóvenes de ambos sexos... También acompañaba una comparsa de niños hebreos en cada cofradía y además cerraba la procesión un escuadrón de soldados romanos á caballo, pertenecientes á los blancos ó sanjuanistas...”. Ver *Diario “La Paz”*, Murcia, 24 de abril de 1867.

⁴¹ Muestras genuinas de los pretéritos autos y representaciones teatrales de la Pasión de Cristo con un amplio predicamento en toda la geografía española como relata la inclusión de algunos de ellos, por ejemplo el “*Aucto de la Quinta Angustia*” en la magna recopilación de obras sacras recogidas en el llamado “*Códice de Autos Viejos*”. Véase la edición que, de esta pieza pasionaria, hace JULIÁ MARTÍNEZ, E., *Piezas teatrales...* (obr.cit.), págs. 47-75.

⁴² Sobre las figuras del Antiguo Testamento en los Monumentos de Jueves Santo ver RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las Catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, págs. 493-527; y MORILLAS ALCÁZAR, J.M., “Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el Monumento eucarístico” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999, págs. 205-227.

Cuevas de Almanzora o en las más alejadas de Cartagena y Murcia⁴³. Incluso, desde la propia prensa regional se reclama a otras localidades, caso de Mazarrón, que si se deseaba mejorar las procesiones de su Semana Santa acudiera a este modelo⁴⁴. Sin embargo, la irrupción de figurantes alegóricos o representativos de pasajes del Antiguo Testamento debe atemperarse y considerarlo un fenómeno más amplio: más allá de las fronteras regionales, este tipo de figuraciones se repiten en varias localidades andaluzas entre las que destaca el caso de Puente Genil. Allí, a la moda decimonónica de los historicismos se suma la pintoresca pervivencia de los “*rostrillos*” heredados de las representaciones teatrales de la Edad Moderna⁴⁵.

Además, este fenómeno característico de ciertos pueblos del centro geográfico andaluz (Priego de Córdoba o Alcaudete)⁴⁶ se contrarresta con el caso, mucho menos conocido, de Sevilla donde personajes bíblicos y alegóricos formaron parte del acompañamiento de la procesión oficial, la del Santo Entierro, en fechas coetáneas a la configuración del cortejo bíblico lorquino. En estos lugares, como en las lejanas procesiones del distrito marineró valenciano, el carácter representativo de dichos personajes dista de la complejidad discursiva de la localidad murciana al carecer de la intencionalidad discursiva de ésta y centrarse en valores meramente alegóricos y, casi, jeroglíficos⁴⁷.

Es por ello que convenga trazar una divisoria entre un fenómeno historicista que es común a gran parte del país, y el carácter genuino que adquiere en Lorca. Además, el despliegue de otros elementos como las caballerías, los carros y las carrozas, lejanas herederas de los “*tableaux vivant*” del Corpus Christi, las dotó de un carácter inconfundible: dotados de exuberante y suntuosa apariencia en consonancia con el gusto oropelesco de la época. No cabe duda de que en su desarrollo tomó carta de naturaleza el repertorio operístico europeo con las mismas fuentes que inspiraron su tramoya: títulos como *Aida* o *Nabuco* expresan a la perfección estos contenidos. En palabras acertadas de un cronista coetáneo el “*nuevo corte dado á sus numerosos y artísticos grupos persas, hebreos y babilónicos,...*, el lujo verdaderamente asiático desplegado,

⁴³ Este particular ha sido citado en el caso de Cartagena por LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995, pág. 108.

⁴⁴ Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 3 de abril de 1877.

⁴⁵ Sobre las características y particularidades de estas figuras bíblicas véase ASENSI DÍAZ, J., “Corporaciones y figuras bíblicas en la Semana Santa de Puente Genil” en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº26, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004, págs. 149-167; y RIVAS CARMONA, J., “Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil” en *Puente Genil, pasado y presente. I Congreso de Historia*, Córdoba, Universidad, 2002, págs. 473-516.

⁴⁶ Al respecto de los personajes bíblicos de estas poblaciones interiores de Córdoba y Málaga conviene citar: SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera...* (obr.cit.), págs. 91-93; AA.VV., *Priego de Córdoba, sus hermandades y cofradías*, Priego de Córdoba, Ayuntamiento, 1998, págs. 37 y 38; y AA.VV., *Semana Santa en la Provincia de Málaga*, Málaga, Obispado, 1994, págs. 189, 265 y 303.

⁴⁷ AMAT I TORRES, F., “La Semana Santa marinera de Valencia” en *El rostro de la Semana Santa marinera. Exposición iconográfica*, Valencia, Diputación Provincial, 1997, págs. 68-88.

la maravilloso y sublime de sus portentosas creaciones bíblicas y lo riquísimo de sus múltiples trajes”⁴⁸ despertaba una admiración quizá difícil de comprender hoy día pero que, indudablemente, concitaba los valores de lo que en la época debía contener un auténtico espectáculo de masas. De ahí que los cortejos lorquinos gozaran pronto de fama ascendente en todo el país y, particularmente, en las ciudades de su entorno: tal fue el caso de la capital desde donde partían trenes especiales destinados a trasladar a los incipientes y privilegiados “*turistas*” hasta el asombroso despliegue procesional⁴⁹.

Este conocimiento que se revela a través de numerosas reseñas documentales no se transformó en una pronta emulación del fenómeno pues los intentos de introducir elementos similares, como ya se ha referido, no dejan de ser efímeros y anecdóticos. Quizá no dejó de considerarse, durante décadas, sino una manifestación genuinamente lorquina en un periodo en el que las procesiones intentaban mantener una estética acorde con cada lugar: este carácter autóctono aparecía ya contrastado en la capital en unas manifestaciones con un marcado sentido barroquizante en las que era más complicado llevar a cabo innovaciones.

Por ello, la circunstancia de que en 1911 proliferaran estos grupos dentro de la procesión del Resucitado supone un episodio aislado, ligado a la peculiar idiosincrasia de una jornada sin tradición cofrade en Murcia: así, cualquier tipo de elemento que iluminara su diferente tono emotivo podría ser interesante y válido. Sin embargo, aquella propuesta acabaría modificando ulteriormente la propia idiosincrasia de las procesiones tradicionales y esbozando el que, con el tiempo, sería el lenguaje peculiar de una procesión, la de la Resurrección, que sería distinguida por algunos de estos rasgos.

Los hechos revelan la estrecha vinculación con lo lorquino que preside la configuración de la nueva procesión del Resucitado desde el mismo año de su puesta de largo, 1911. Fenómenos tan concretos y específicos como la propia denominación como “*Paso de los Blancos*”, presente desde su génesis, o el no menos significativo acto de “*la recogida de la Bandera*” señalan esta afinidad⁵⁰. Por si fuera poco, la impresión que ofrece la temprana inclusión de grupos

⁴⁸ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 142.

⁴⁹ Que dio pie al desarrollo de aspectos destinados a facilitar la presencia de gran cantidad de público en el recorrido de las procesiones, *Diario “El Liberal”*, Murcia, 26 de marzo de 1917; así como a extremar la facilidad de las comunicaciones ferroviarias con Lorca que desde pronto facilitaron la llegada de forasteros: *Diario de Murcia*, 18 de abril de 1886.

⁵⁰ Las fuentes escritas son especialmente explícitas: así, el *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 15 de abril de 1911, anuncia la celebración mimética de la lorquina “*Recogida de banderas*”:

historicistas con una pretendida lectura simbólica dota a la procesión de unos rasgos propios que alcanzan hasta el presente. Este discurso otorgó un aspecto diferencial al cortejo con respecto a las procesiones tradicionales aunque conviene valorar hasta qué punto éste no fue pretendidamente buscado. Corresponde recordar la naturaleza marcadamente festiva del día que se veía secundado desde décadas atrás por el desfile costumbrista del *Bando de la Huerta*⁵¹.

El atuendo de los cofrades ya resultó significativo pues hasta los propios estantes figuraron ataviados al modo “hebreo”. Sus precedentes resultan obvios al rememorar aquel otro acompañamiento de idéntica denominación que participó efímeramente en la procesión de Miércoles Santo. Ciertamente, desde 1877 habían transcurrido algo más de tres décadas tiempo suficiente quizá para olvidar en el subconsciente colectivo aquella peregrina propuesta.

A la vista de los documentos gráficos que así lo testimonian, la visión local que bajo el título de hebreo configuró el primitivo atuendo de los participantes en el cortejo dista de las connotaciones que hoy lo definen. Quizá junto a la capa el elemento más novedoso sea el tocado que, más que turbante oriental historicista, parece versionar elementos del vestuario eclesiástico. Este hecho no es baladí pues los cofrades-mayordomos del Perdón mostraban en sus túnicas, desde 1896, la llamativa “cola” y el peto o “muceta” habituales en la vestimenta de los canónicos de la época. Por tanto, las concomitancias con dicho vestuario resultan obvias. Sin



Fig. 111- *Nazareno Blanco*. Túnica de Eugenio Úbeda Romero. Procesión del Resucitado, 1948. La vestimenta del “mayordomo lorquino” se adaptaba a la impronta hebrea que se quiso imponer como base de la nueva procesión de Domingo de Resurrección; un nuevo paradigma para una renovada jornada de Pascua.

“A las tres de esta tarde partirán de la Iglesia de la Merced las dos bandas de música que á las órdenes de los mayordomos nombrados al efecto convocarán á los demás.

Este acto será terminado concurriendo las dos expresadas bandas al establecimiento que en el número 59 de la calle de la Platería posee el presidente de esta Cofradía, para hacerles entrega y conducir al templo de la Merced la bandera insignia del Paso, que estará expuesta durante el día en uno de sus balcones. En el momento de arriar la bandera ejecutará, por primera vez, la banda de Beniján la marcha himno del Paso que el... competente maestro murciano D. Emilio Ramírez ha escrito expresamente para esta Cofradía...”

Al año siguiente es MARTÍNEZ TORNEL, J. quien escribe concisamente al respecto de “los nazarenos blancos”: *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 8 de abril de 1912; mientras que “*El Tiempo*”, sábado 6 de abril de 1912, titula su capítulo específico de forma más elocuente: “*LOS BLANCOS*”.

⁵¹ La traslación de las Fiestas de Primavera a estas jornadas posteriores a la Semana Santa se llevó a cabo en los años finales del XIX con el objeto de potenciar turísticamente las celebraciones que antaño constituían el famoso Carnaval murciano. Ello llevó parejo, desde entonces, la vinculación de ambas dentro de una misma intencionalidad turística al objeto de alcanzar mayores pernoctaciones de forasteros. Sólo posteriormente el primero de estos festejos, el del Bando de la Huerta, fue trasladado desde las primeras horas de la tarde del Domingo de Resurrección hasta su actual ubicación. Ver al respecto PÉREZ CRESPO, A., *El Entierro de la Sardina y el Bando de la Huerta en el siglo XIX (Una investigación sobre el origen y evolución de las mascaradas murcianas)*, Murcia, Ediciones Almudí, 1998.

embargo, en la procesión del Resucitado el espíritu de los nazarenos lorquinos estaba subyacente como demuestra la inusual presencia de bordados en los hábitos de los regidores⁵² aspecto que, desde luego, desdecía de la austeridad observada siempre en la capital por el hábito penitencial.

Estas pinceladas ilustran a modo de preámbulo la filiación de aquel cortejo del Resucitado circunstancia que, desde luego, llega a su clímax con la adopción de grupos de figurantes representando escenas bíblicas con una lectura marcadamente simbólica.

En el año fundacional se incluye ya un llamativo grupo con claro mensaje exaltador del triunfo cristiano y, más concretamente, evocador de la lucha antagónica Bien-Mal: “*Grupo titulado <<Derrota de Luzbel>>, formado por dieciocho ángeles, el angel heráldico, San Miguel y Lucifer*”⁵³. Ya se aludió anteriormente la condición de activo cofrade lorquino del fundador y primer presidente de la nueva cofradía Enrique Carmona⁵⁴; por ello, lógicamente, resultan obvias las analogías entre esta comparsa y la propia “*escolta*” de la lorquina Virgen de la Amargura, titular del Paso Blanco de aquella población⁵⁵. En ambos casos la escolta angelical se antepone al tránsito de la imagen señera, o titular, como evidente preámbulo celestial. Pero, además, un grupo análogo era procesionado igualmente por el Paso Azul bajo el título de “*el Triunfo del Cristianismo*” habiendo sido estrenado una década atrás bajo la dirección artística de Luis Tornero Escriña, siendo completado una década después por Francisco Cayuela. Así, éste presentaba “*la trágica figura de Satanás encadenado y en último término, junto a la cúpula de la iglesia cristiana, que asoma entre nubes, la radiante figura del ángel del Señor que tremola la Cruz de la Redención, y otros ángeles*”⁵⁶.

Pese a la evidente relectura apocalíptica, compartida como eje vertebrador de la nueva procesión, la escena no sólo evocaba pretéritos grupos teatrales del Corpus sino que remeda otros ejemplos singulares de la Semana Santa hispana. En efecto, en otras procesiones de lugares distantes a Murcia ya participaban escenas vivientes como estas: es el caso del Santo Entierro de Granada de 1718 donde figurantes representaban al diablo, bajo la apariencia de Judas Iscariote y la Muerte, “*vencidos por el amor de Cristo y el abanderado de la virtud, el arcángel San Miguel, fiel abogado de las almas en el día del Juicio Final...*”⁵⁷. Se trata, por ahora, del

⁵² Aspecto que llegó a rememorarse en la refundación de 1948 cuando se volvió nuevamente a las túnicas de origen lorquino. La Cofradía del Resucitado aún guarda el hábito de su mayordomo-presidente de entonces, Eugenio Úbeda Romero que, como las anteriores de 1911 luce vistosos bordados en seda en parte de su superficie.

⁵³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 15 de Abril de 1911.

⁵⁴ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 146.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 147.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 148.

⁵⁷ Véase al respecto LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudio sobre patrimonio escultórico*, Granada, Editorial Atrio, 2008, pág. 375.

prototipo del grupo lorquino que dio origen al postrero de Murcia: la representación es análoga y evidencia cierta continuidad temporal de los postulados contrarreformistas.

La remisión a modelos anteriores, por tanto, pudo presidir las elaboraciones ideológicas lorquinas evolucionando a partir de un modelo no necesariamente adscrito al Corpus Christi; esta circunstancia puede resultar especialmente significativa al constituir Granada uno de los referentes artísticos y, consecuentemente, culturales de la región murciana⁵⁸. Por tanto, existe un referente anterior en la Semana Santa de la ciudad nazarita pese a que el modelo usado en Murcia en 1911 obedezca al tipo lorquino: como en éste, la figura del “heraldo” fue representada por un niño, en este caso Enrique Carmona Ríos, correspondiendo la de San Miguel al “joven D. Carlos Millán y el Lucifer por D. Emilio Martínez”⁵⁹.

Completamente desplegada ante el paso del Resucitado esta comparsa era precedida, a su vez, por los “dieciocho ángeles” que tan sólo un año más tarde habían pasado a doblarse hasta “catorce parejas de ángeles, ángel heraldo, San Miguel y Lucifer”⁶⁰. Este hecho evidencia la buena acogida que suscitó el grupo bíblico circunstancia que dio pie a su perpetuación dentro de la procesión del Resucitado⁶¹.

Ante una novedad de tanta repercusión parecen consustanciales los comentarios estéticos al respecto, máxime al tratarse de incorporaciones auténticamente fuera de lo habitual en la celebración pasionista murciana. Martínez Tornel fue uno de los encargados de otorgar la visión de su tiempo frente a al este hecho: “*El grupo de los ángeles buenos, con San Miguel, y el del Ángel Malo, vencido y cargado de cadenas, ha sido de mucho efecto. El sostener este grupo dentro de ciertos límites de discreción, ha de influir muchísimo en el porvenir de esta procesión, que ya está asegurada por muchos años y que constituirá*



Fig. 111- Paso del Triunfo del Cristianismo. Procesión de Cristo Resucitado, alrededor de 1911. Los figurantes regresaron a las procesiones murcianas de mano de una nueva propuesta procesional que tomó como base el Cortejo Bíblico de la cercana localidad de Lorca.

⁵⁸ Los precedentes iconográficos, literarios y estéticos de los grupos bíblicos lorquinos han sido estudiados con detalle y profundidad por LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de...* (obr.cit.). En el mismo se revela el paralelo de estas comparsas con los figurantes y “rostrillos” de las procesiones de Puente Genil así como de las más antiguas pertenecientes a la fiesta del Corpus Christi de Valencia. En ambos casos, como en el de Lorca, continúan formando parte activa de las puestas en escena de estas singulares celebraciones religiosas.

⁵⁹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 15 de Abril de 1911.

⁶⁰ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 6 de abril de 1912.

⁶¹ Aunque convenga precisar su actual carácter desvirtuado al haberse reducido el número de personajes y la misma escolta angelical. También se ha perdido su carácter de preámbulo con respecto al Titular pues el grupo ya no antecede el paso del Resucitado como en origen.

un atractivo más y muy poderoso para la clásica Semana Santa murciana”⁶².

Resulta notorio, más allá de la natural retórica de opuestos (confrontación simbólica Bien-Mal), como la impresión refleja un marcado escepticismo: el agrado reproducido en la expresión “*mucho efecto*” no evade la necesaria medida con que habrá de tratarse en lo sucesivo. El escritor alude a “*ciertos límites de discreción*” que, a su parecer, resultan ineludibles para el “*porvenir de esta procesión*”. Por último, delimita la frontera entre la idiosincrasia lorquina, que evidentemente identifica, y la fórmula “*clásica*” de las procesiones autóctonas; es decir, reflejando que las innovaciones del Resucitado están, al menos en principio, alejadas de ella.

Un año más tarde el carácter expectante, cauteloso, cede; lo que antes eran dudas ante el porvenir deriva súbitamente en clara confirmación: “*Esta procesión ha entrado en el pueblo, con su significación religiosa, con su sabor bíblico y su simbolismo y ha de ser esperada con entusiasmo todos los años. Dios les dé muchos de vida, para más y más engrandecerla, a los que la han sacado de la nada, y en dos años de existencia, la han puesto a la altura de nuestras procesiones seculares, completándolas y coronándolas*”. La concreción del elogio resulta sobradamente elocuente: quedan salvadas las distinciones y se añade la Cofradía del Resucitado dentro de las restantes procesiones “*seculares*”. Resulta evidente, además, la consecución de una meta concreta: una fórmula nueva para una jornada diferente, fuera ya de la Semana Santa, no marcada por el rigor y la penitencia, sino por la alegría y lo festivo. Al respecto de la adopción de los grupos bíblicos, Martínez Tornel, concreta su papel dentro del cortejo acertando a remarcar su acentuado contenido simbólico como reivindicación del mensaje triunfal de la Resurrección.

Se trata, por tanto, de la superación de los prejuicios anteriores en virtud de una celebración más compleja y sofisticada: en definitiva, más atractiva y espectacular. El cronista comparte la visión de los ideólogos lorquinos afincados en Murcia algo que, desde luego, no debió constituir un gran problema para él, caracterizado décadas atrás por sus proyectos reformistas de la Semana Santa, muchos de ellos malogrados⁶³.

Queda fuera de toda duda el valor simbólico, por tanto, que adquiere el cortejo de la mañana del Domingo de Resurrección; cuestión unánime, al menos, en la época. Más desvirtuado aparece el término “*bíblico*” que, en sentido estricto, aún no existía en esta procesión. Esta

⁶²*Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1911.

⁶³ Entre los que cabría destacar aquel intento de sacar el “*paso*” de la Cena de la Cofradía de Jesús en la procesión del Corpus Christi de 1891 o la creación de una hermandad autónoma de devotos para la imagen de la Dolorosa de la misma entidad. Ambos asuntos fueron zanjados de manera enérgica por la conservadora figura de Enrique Fuster, Conde de Roche, cuya relación con el periodista se fue haciendo cada vez más tibia con el paso del tiempo. Ver al respecto FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Santa Cena (Frustrado intento de sacar el paso. 1891)” en *Nazarenos*, nº 8, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2005, págs. 31-34.

alusión actúa de un modo un tanto impertinente al enfatizar, nuevamente, el papel de las procesiones lorquinas como fuente inspiradora de la procesión. El pasaje descrito por la prensa, pues, resulta únicamente simbólico y su lectura se inscribe como antesala del “paso” del Resucitado. Por tanto, la escena del “*Triunfo del Cristianismo*” era mixta pues en ella ocupaban parte del protagonismo los figurantes angelicales y el Diablo pero el momento cumbre, la victoria del Bien, se reservaba para el grupo de la Resurrección realizado por Venancio Marco.

Ya se señaló anteriormente como esta sucesión de grupos, incardinando figurantes con efigies religiosas, se toma igualmente de Lorca; además, para resaltar más las analogías, se señala la creación de una nueva sección “*historicista*” para acompañar a la “*Bandera*” enseña de la Cofradía en nuevo paralelismo con el modelo de aquel lugar⁶⁴. Pese a la sugerida erudición del grupo el atuendo distaba, nuevamente, de los parámetros historicistas; no respondía a indumentaria hebrea alguna sino al tipo de hábito de los mayordomos de la Ciudad del Sol.

Resulta, por tanto, cuestionable hasta qué punto bajo el pretendido espíritu arqueologista no se camufló una auténtica pretensión de mimesis con respecto a las procesiones de aquella localidad. Es cierto, así lo constatan los textos, que desde un primer momento se requirió un modelo alternativo al de las “*clásicas*” o “*seculares*” procesiones penitenciales; lo que tampoco admite discusión es que lejos de toda originalidad lo que se hizo fue trasladar de forma parcial elementos y hasta costumbres de una población distinta. De este modo, se pretendió dotar de carácter al epílogo de las celebraciones religiosas murcianas constituyendo, a la par, un prólogo para las inmediatas Fiestas de Primavera.

Observando escrupulosamente el caso de las figuras historicistas en la procesión cartagenera, aspecto tratado por López Martínez, se pone de relieve la dificultad de amoldar éstas en una procesión configurada previamente⁶⁵. Este hecho no es baladí: baste recordar la efímera presencia de los grupos de “*armados*” y “*hebreos*” en la procesión murciana de la Preciosísima Sangre. Pese a tratarse de referencias menos explícitas que las lorquinas o, incluso, que las introducidas con anterioridad en Caravaca, el resultado no pudo saldarse con un resultado positivo: no prevalecieron y acabaron desapareciendo de los cortejos.

Aquella, ya lejana, invitación de la prensa a incorporar estos pasajes en la procesión para “*más y más engrandecerla*” no se asumirá hasta más de tres décadas después. Así, la procesión “*de los Blancos*” mostraba un cortejo configurado *ex profeso* para acoger las figuraciones historicistas como eje vertebrador de su argumento. El resultado evitó las concomitancias con el

⁶⁴ Diario “*El Liberal*”, Murcia, viernes 29 de marzo de 1912: “*Procesión del Resucitado... En los domicilios arriba expresados se inscribirán también y darán instrucciones a aquellos jóvenes que deseen formar parte del nuevo grupo que se exhibirá en el año actual titulado <<Escolta hebrea de la bandera>>...*”.

⁶⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética...* (obr.cit.), pág. 113.

hábito penitencial tradicional borrando, incluso, la denominación específica de la insignia representativa, el “*pendón*”, dando pie al uso genuinamente lorquino de “*bandera*”. La carencia de complejos con respecto a lo endémico se traduce, finalmente, en una sustitución significativa de lo que venía siendo la cofradía que pasó a llamarse “*Paso Blanco*”, rememorando aquellas aspiraciones occidentales.

Mientras que hasta 1916 se observaron los mismos grupos de años precedentes, “*grupo de los Ángeles*” y “*escolta de la Bandera*”⁶⁶, en 1920 surgió un nuevo grupo bíblico, esta vez con sentido explícito, titulado “*Exploradores de la tierra de Canán*”⁶⁷. Nuevamente resulta indispensable la comparación analógica con los cortejos bíblico-pasionales lorquinos; concretamente, se corresponde con un pasaje análogo perteneciente al Paso Blanco y denominado “*los exploradores de las doce tribus de Israel*” que figuraba allí desde la última década del *ochocientos*⁶⁸. Pese a la ligera variante en la nomenclatura la escena alude a un mismo pasaje contenido en el capítulo 13 del *Libro de los Números*⁶⁹. Al respecto de su apariencia, hubo de tratarse de una configuración similar; en el caso lorquino se trataba de “*un conjunto de niños que <<marchaban en dos filas llevando en cestitos las frutas>>*”⁷⁰. Esta apariencia no hubo de extrañar en Murcia por cuanto los restantes cofrades incorporados en las filas de la procesión, desde años antes, observaban una compostura semejante: en lugar del cirio o la cruz penitencial portaban un vistoso ramo, pomo o “*mayo*” de flores⁷¹.

Como en el caso de los grupos bíblicos anteriores esta escena se incorporó antecediendo el “*paso*” del Resucitado remarcando, nuevamente, la carga triunfalista del discurso procesional. Si, como reflexiona Munuera Rico, en el caso de Lorca se basa en “*<<un pensamiento capital, observándose también la unidad con la variedad de todos ellos>> y que, en la procesión se buscaba <<un solo pensamiento (...) que es, el de presentar a la consideración y admiración de los fieles, lo que pasó como figura (Antiguo Testamento) y lo que en realidad (Nuevo*

⁶⁶ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 7 de abril de 1916.

⁶⁷ *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1920.

⁶⁸ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 143.

⁶⁹ AA.VV., *La Santa Biblia (Edición de Evaristo Martín Nieto)*, Madrid, San Pablo, 2009, pág. 179.

⁷⁰ MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 143.

⁷¹ Desde los primeros años la ausencia de penitentes fue un rasgo que distinguió a este cortejo: “*... A los nazarenos penitentes, cargados con la cruz, suceden estos vestidos de blanco, con ramos de flores...*”: en *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 8 de abril de 1912; más tarde, incluso, llegó a aceptarse la concurrencia de “*niñas de primera Comunión, pero deberán llevar en la mano en vez de vela un ramo de flores*”: *Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 18 de abril de 1916. En ambos casos resulta evidente como el uso de ramos de flores resulta el elemento distintivo de los participantes en esta procesión del Resucitado.

Testamento), ¡El Nuevo, que ha sentado las bases fundamentales e indiscutibles de la verdadera civilización! (...)... ”⁷² esta afirmación encontraría una nueva plasmación dentro del mensaje de otro cortejo, simbólicamente trazado, como el del Resucitado de Murcia.

Si los vínculos con el cortejo lorquino, además, nunca se disimularon llegándose, incluso, a figurar “*cuatro trajes del <<pasos>> azul*” de aquellas procesiones, con una pretendida ostentación suntuaria, no es menos cierto que la idea compleja del discurso veterotestamentario nunca llegó a cuajar. Eso, al menos, se desprende del estancamiento de los citados grupos en la década siguiente que, pese a mantenerse, no llegaron a causar la admiración de los de Lorca. Además, progresivamente fue engrosando los mismos el componente femenino hasta convertirse, ya en 1920, en escenas esencialmente representadas por “*niñas*”⁷³. Esto revela la carencia de un medio receptivo para este despliegue de figurantes como muestra la falta de participación en sus filas. Así, la procesión precisaría de la ayuda de las tropas militares acuarteladas en la ciudad para completar el grueso de participantes en las diferentes hermandades⁷⁴.

No obstante, proseguirán los intentos por mejorar estéticamente la procesión con incorporación de elementos tan interesantes como el “*trono-templete*” de las Mercedes para la imagen de la Virgen Gloriosa que supuso, a la postre, la consumación de un cortejo a medio camino entre las referencias bíblicas lorquinas y la típica fórmula cronológica murciana. Ello dotó de idiosincrasia, y quizá rápida popularidad, a la misma. Sólo así se entiende que, pese a la oscilación femenina de lo bíblico y la falta de personal para engrosar las filas del acompañamiento (se llega a requerir la presencia de niñas de primera comunión con flores⁷⁵), a decir de la prensa fuera masiva “*la población infantil que acude para ver el grupo viviente del Triunfo del Cristianismo*”⁷⁶; lo que supone una de las primeras alusiones a la presencia del popular “*demonio encadenado*” que desde 1911 venía precediendo el “*paso*” de la Resurrección.

EPÍLOGO

⁷² MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias...* (obr.cit.), pág. 144.

⁷³ *Diario “El Liberal”*, Murcia, martes 6 de abril de 1920.

⁷⁴ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 21 de abril de 1919: “...Este año ofrecía la procesión la novedad y la nota simpática de ser los soldados de la guarnición los que iban de nazarenos. Ello contribuyó al orden admirable que llevó toda la carrera...”.

⁷⁵ *Diario “El Tiempo”*, Murcia, martes 18 de abril de 1916.

⁷⁶ *Diario “La Verdad”*, Murcia, martes 22 de abril de 1930.

A modo de epílogo cabe completar los pormenores de la procesión de la Resurrección al margen de la presencia de los figurantes que es el objeto del presente capítulo. Primeramente, la búsqueda de elementos historicistas, de la que se ha tratado ampliamente, encuentra un complemento idóneo en los “*tronos*” de algunas de las imágenes; ya se ha aludido brevemente a la presencia de elementos orientalizantes en la talla de las “*andas*” locales desde 1897. Esta moda, la de los llamados “*tronos egipcios*”, tuvo especial resonancia en los pasos del Titular y en el posterior de la Aparición de los Apóstoles. Este uso no fue exclusivo pues se desarrolló igualmente en otras cofradías como la del Santo Entierro o la de la Sangre. Sin embargo, como se trata en su apartado correspondiente, llegó a interpretarse algunos de sus elementos formales y simbólicos, el “*disco solar*”, como una prefiguración del Resucitado.

Ha podido entenderse a lo largo de estas páginas cómo la sociedad local fue asimilando gradualmente la incorporación de estos elementos tan discordantes; la disparidad con el discurso penitencial imperante hasta entonces está fuera de toda duda. Una muestra más de ello, lógica por otra parte, fue la ausencia de “*estación penitencial*” en interior de la Catedral como, de hecho, hacían las restantes cofradías⁷⁷. Este hecho no merece ser explicado simplemente por la condición festiva de esta procesión o la ausencia del Monumento Eucarístico, privativo de las jornadas de jueves y viernes Santo. De hecho, la estación de las cofradías de Servitas, Perdón o Sangre se ejecutaba igualmente pese a no transitar ante la reserva; en estos casos el rito se limitaba a reverenciar el sagrario volviendo los pasos al efecto. No hay dudas de que el Resucitado podría haber actuado igualmente: sin embargo, no fue así y otra vez se evitaron los paralelismos con las restantes procesiones de la urbe.

Tras treinta años de propósitos al fin el historicismo lograba significar su impronta en la celebración de la Semana Santa. Lo hacía, además, en el contexto de un cortejo renovador, configurado íntegramente sin elementos previos que condicionaran su discurso estético. De este modo, se imponía un entramado genuino acorde con la celebración gozosa de la Resurrección, en contraste con el aire penitencial de las jornadas previas; no sólo se mostraba una preferencia por lo exótico y orientalizante, propia del gusto romántico, además sus contenidos constituían el

⁷⁷ Tras la supresión de la “*estación penitencial*” en el interior de la Catedral a partir de 1916 (*Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1916) los tres últimos “*pasos*” de la procesión de la mañana de Viernes Santo continuaron haciendo su tradicional entrada en el primer templo de la Diócesis tal como se refiere en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, domingo 20 de abril de 1930: “...Al paso de la Procesión por el Santo Templo Catedral, fueron entrados en él los pasos del Nazareno, la Dolorosa y San Juan, y ante el Monumento se hizo la estación de costumbre, interpretando los Coros el <<Miserere>>...”.

pórtico del tiempo litúrgico pascual. En consonancia con tales argumentos se había gestado una nueva idea de cortejo, peculiarmente conformada para dissociarse del resto de modelos.

De hecho, y a lo largo de estas dos décadas se va a conseguir completar en sus elementos fundamentales una procesión integral con todos sus elementos definitorios. Es cierto que en sus planteamientos renunciaba a elementos inherentes a la práctica pasionaria pero, también de este modo, se reivindicaba un escenario y un decorado acorde. En este marco la manifestación singular de los historicismos adquiriría un medio idóneo para su fomento. Sin duda, los grupos a pié, vivientes, no hicieron sino remarcar ese carácter divergente; esa visión pintoresca y escenográfica del “*Triunfo del Cristianismo*”⁷⁸.

Los figurantes van a jugar un papel importante dentro del proyecto al entrelazar su mensaje con el de las imágenes religiosas que, sobre los “*pasos*”, reivindican una misma propuesta. De hecho, la fusión de pasajes del Antiguo Testamento con el discurso del Nuevo contará con un sello final concluyente: la presencia de San Juan escribiendo el Apocalipsis y la propia efigie de la Virgen Gloriosa. Lejos de secundar la habitual situación de ambos en las procesiones murcianas, evidencian un sentido genuino al presentar sus iconografías una interpretación concreta.

Comenzando por el caso del evangelista, su imagen se estructura en un “*tempo*” ajeno al desarrollo sincrónico de los hechos pascuales; es decir, presenta un carácter intemporal como evidencia la presencia del águila de Patmos, tetramorfo que identifica a este personaje durante los años finales de su vida. Además, la incorporación de otros accesorios, como los útiles de escritura, o la alteración de la habitual bicromía de sus hábitos sostienen este discurso alterno⁷⁹; el uso de estos signos constituye una nueva realidad para el icono que se integra en una realidad diferente, simbólica.

La fuente utilizada por su autor, Venancio Marco, legitima esta interpretación. En efecto, la ruptura del orden cronológico, advertida en la situación prístina de los “*pasos*” y en los grupos de figurantes intercalados, revela una lógica interpretativa diferente⁸⁰. Existe otro contexto para

⁷⁸ Triunfo cristiano que, en términos históricos, señalaba la particular preocupación de la curia por enfrentarse a la secularización liberal tal como señala MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades...* (obr.cit.), pág. 138: una visión de la religiosidad que propiciaba una suerte de ambiente “*contrarreformista que se creó frente a las ideas liberales*” a partir de la nueva firma del Concordato durante el periodo liberal.

⁷⁹ Sobre el sentido e interés del vestuario y los accesorios en la interpretación de la imaginería sacra hispánica véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, pág. 49.

⁸⁰ Al respecto del orden y la posición de los “*pasos*”, en las primeras ediciones de la procesión del Resucitado obsérvese como es el grupo de la Resurrección el que cierra el cortejo por detrás de la Virgen Gloriosa: *Diario “El Liberal”*, Murcia, lunes 17 de abril de 1911. Un año después, al incorporarse los “*pasos*” de San Juan y la Aparición a los Apóstoles sólo este último guarda el orden cronológico con respecto al de la Resurrección, mientras el evangelista los preludia a ambos; solamente en este último caso la Virgen Gloriosa pasa a cerrar la procesión. Sin

estas imágenes más allá del propio discurso evangélico lo que exige una explicación simbólica que bien puede interpretarse en la iconografía del apóstol. De hecho, la fuente de la que se nutre se inscribía en el discurso exegético de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

De este modo, aquel templo contempla un panorama decorativo de corte alegórico centrado en el Antiguo Testamento, concretamente centrado en “*el tema de las doce tribus de Israel asociado a la visión de la Iglesia Triunfante...*”; en este ambiente las figuraciones de los Santos Juanes quedan imbuidas de una retórica propagandística en la cual suponen el alfa y la omega del discurso cristiano. Marco se limitó, en este caso, a extraer el prototipo de la efigie del evangelista, amulando una obra atribuida a José Cotanda, para situarla en el contexto procesional del Resucitado⁸¹.

Llama la atención cómo en ambos casos la figura de San Juan supone la clave interpretativa para la apoteosis cristiana, idea que, precisamente, rige el argumento del grupo bíblico estrenado por el Resucitado en 1920⁸². En efecto, los doce niños portando canastos con frutos dentro del “*Grupo de los exploradores de la tierra de Canáa*” son encarnados en el templo por los doce apóstoles⁸³; junto a éstos aparece “*la Gloria, como apoteosis de la Iglesia Triunfante*” igualmente rememorada en la procesión a través del grupo de “*El Triunfo del Cristianismo*”⁸⁴. Llegados a este punto quedan pocas dudas acerca del premeditado discurso simbólico impreso

embargo, está claro que San Juan no testimonia la Resurrección, que le sigue en el cortejo, sino que ilustra una rememoración más amplia, la del “*Triunfo del cristianismo*”, al hacerlo desde una posición iconográfica a posteriori, es decir, desde una atemporalidad simbólica que ilustra la presencia del Águila de Patmos. Véase *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 6 de abril de 1912.

⁸¹ Para esta interpretación de la imagen de San Juan evangelista y el marco simbólico en el que se inserta en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia véase VILAPLANA, D., *Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Generalitat, 1996, pág. 128.

⁸² *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1920:

“...Paso de San Juan. Sus camareros son...
Grupo de exploradores de la tierra de Canáa
Grupo de Ángeles
Satanás vencido por San Miguel
(Grupo alegórico)

Paso de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado...”.

⁸³ Si se analiza la estructura del grupo bíblico semejante presente en las procesiones lorquinas, doce figurantes hebreos portando cestos con espigas, la misma reproduce un curioso ritual instituido en Valencia por el Patriarca Juan de Ribera basándose, precisamente, en este mismo pasaje del Antiguo Testamento. No quiere decir ello que de tales elementos se nutra la procesión del Resucitado, pero sí que comparte una semejante interpretación de los pasajes veterotestamentarios con destino, como en aquel caso, a un ritual concreto y escenificado. En el caso de la ceremonia de “*Los Alabados*” creada por Ribera se trata de un modo de adoración al Sacramento, hecho que no difiere tanto de la interpretación de la Eucaristía como Cristo vivo, Resucitado, presente entre los fieles, o “*hierofanía*” en el sentido antropológico usado por Mircea Eliade. Al respecto de la composición del grupo lorquino véase en MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades...* (obr.cit.), pág. 143: “...Por el Paso Blanco procesionaban los grupos de: <<los exploradores de las doce tribus de Israel>> (Números, cap. 13) formado por un conjunto de niños que <<marchan en dos filas llevando en cestitas las frutas>>;...”. Sobre los rituales tridentinos conservados en el Colegio del Corpus Christi de Valencia: NAVARRO SORNÍ, M., “El Patriarca Ribera, perfil de un obispo reformado y reformador” en *Restauración de las pinturas murales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2011, pág. 56.

⁸⁴ VILAPLANA, D., *Arte e Historia de...* (obr.cit.), págs. 75-77.

por los cofrades y, a buen seguro, comunicado al escultor al objeto de configurar una visión cerrada, completa, del cortejo.

Pero el discurso hermético no acaba en este punto como sugiere la participación de otras imágenes. Naturalmente, resta el cierre, el final, la conclusión de todos los simbolismos en una imagen clara, diáfana, interpretada de modo evidente por la prensa: *“La Virgen Gloriosa es también de mucha oportunidad. Ha triunfado con Jesús y ya no es la de los dolores, ni la de las angustias, ni la de la triste soledad, es la Triunfadora, la Corredentora...”*⁸⁵. Conviene señalar que dicha efigie también antecedió al Resucitado, al menos, hasta la incorporación del “*paso*” de la Aparición, cuando pasó al último lugar: circunstancia que, nuevamente, evidencia la implicación y protagonismo del “*paso*” del Titular antecedido por las figuraciones bíblicas.

Para completar el discurso con la efigie mariana conviene precisar su origen, anterior a la procesión, reutilizando una talla de vestir de la Inmaculada Concepción de cuyo origen poco se conoce: Fuentes y Ponte nada dice de ella pese a ser una efigie de tamaño natural y de considerable factura. De este modo puede sugerirse un posible origen monástico, del interior de alguna clausura donde difícilmente sería visible. Sea como fuere la iconografía se adapta perfectamente, como se ha visto, al discurso simbólico del Resucitado imperando su origen apocalíptico sobre el carácter narrativo⁸⁶. Así, su presencia tras la efigie de San Juan prefigura el triunfo postrero de la Iglesia representada por la imagen de la “*mujer apocalíptica*”.

Como se puede apreciar, el trasfondo simbólico de las figuras bíblicas posee una riqueza representativa y un programa esbozado con esmero desde su origen. Además, parece fuera de toda duda la existencia de una interrelación exacta entre grupos a pié e imágenes sagradas complementándose ambas dentro del conjunto. Por tanto, los historicismos son utilizados, a la par, como elemento formal y estético de tintes sensoriales, al gusto del momento, remarcando, por otro, el mensaje triunfalista de la religión. En este último caso puede revelarse como un logro sumamente eficiente puesto que, desde luego, se consiguió plenamente contraponer los dos tiempos litúrgicos: el pasionario y el pascual.

Las huellas de tan sofisticado programa discursivo han persistido hasta el presente si bien los figurantes han sido drásticamente relegados. La fuerte crisis socio-política de los treinta unida,

⁸⁵ *Diario “El Liberal”*, Murcia, 17 de abril de 1911.

⁸⁶ Sobre la naturaleza *apocalíptica* de la iconografía de la Inmaculada Concepción ver REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, vol. I, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, págs. 82 y 83.

seguramente, a serios problemas estructurales de la propia cofradía llevarían a su súbita desaparición, precisamente, en 1932⁸⁷. La reestructuración de posguerra, objeto que no abarca esta empresa, marcó una prioritaria recuperación de la iconografía destruida. Sin embargo, la escenografía bíblica sólo se retomó de forma parcial; así, el grupo del “*Triunfo del Cristianismo*”, tan popular en la década de los veinte, quedó reducido a su mínima expresión; focalizado en aquel personaje más llamativo, el “*demonio encadenado*” tan apreciado como temido por el público infantil⁸⁸. Además, han pervivido los grupos de hebreos ligados, como antaño, a la significativa presencia femenina sintetizada ahora bajo la nomenclatura de “*damas de la Virgen Gloriosa*”, perdiendo así su referencia originaria.

En suma, un producto vigente a través del cual difícilmente puede percibirse el empeño originario de sus mentores, su ideología y, ante todo, el espíritu tardorromántico del que surgieron toda esta serie de historicismos de la Semana Santa murciana.

⁸⁷ La prensa se cuestiona posteriormente: “...qué se ha hecho de aquellos ángeles de alas plegables que recorrían la ciudad, en Domingo de Resurrección, con su lira dorada en una mano y en la otra un pastelillo de cabello, algo así como el guardapelo de ellos mismos?...”. En Diario “*La Verdad*”, Murcia, martes 18 de abril de 1933.

⁸⁸ Diario “*La Verdad*”, Murcia, martes 22 de abril de 1930.

CAPÍTULO OCTAVO

LA ESTÉTICA EN LAS CELEBRACIONES INTERNAS DE LA SEMANA SANTA: LA CUESTIÓN DE LO EFÍMERO

CONSIDERACIONES PREVIAS: RELIGIOSIDAD Y DRAMATURGIA

La Semana Santa durante el periodo de *La Restauración* se vinculó de forma inseparable al concepto de espectáculo: su dimensión de celebración grandilocuente sobrepasó con mucho la puesta en escena callejera para llenar los templos, también, de esa idea esteticista. La belleza como premisa esencial de la puesta en escena, supuso un clímax estético en el que lo sublime, como concepto inherente a la divinidad, se proyectó de forma efectista dentro del desarrollo de la liturgia.

Los postulados estéticos tardorrománticos, que por lo demás resultan incuestionables para la conformación de los diversos elementos procesionales, no serían correctamente interpretados sin contraponerlos a la problemática religiosa. En este sentido, las representaciones públicas tienen un origen desde el que se proyectan; la escenografía de los templos constituye ese núcleo semántico desde el que se idea la sacralización de la vía urbana. Se trata de una cuestión que, desde luego, cuenta con una dilatada trayectoria desde los tiempos de la Edad Moderna y cuyos pormenores vienen siendo tratados desde hace décadas por los entendidos¹.

Sin embargo, no conviene perder de vista un importante factor histórico acaecido en las décadas inmediatas al *tempo* del estudio: la combatividad frente a la religiosidad tradicional comenzó a instaurarse en un sector importante de la sociedad teniendo una importante secuela en la eliminación de la vía pública de buena parte de la estatuaria sagrada que la caracterizaba. Realmente, desde los días de la Ilustración se venía haciendo especial hincapié en este aspecto hasta constituir un objetivo casi preferente de las autoridades liberales durante el desarrollo del Sexenio².

Además, las nuevas directrices llegadas desde Roma van a marcar un nuevo rumbo dentro de unos ideales de índole “espiritualista” renunciando, en parte, a la manifestación externa³. La Iglesia, despojada progresivamente de privilegios en todo el continente, se centra definitivamente

¹ Sobre la significación de la ciudad procesional hispana ver MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “El simbolismo del recorrido procesional” en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 157-173; y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 123-159.

² VILAR, J.B., *El Sexenio democrático y el Cantón murciano (1868-1874)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 186 y 187.

en la senda pastoral⁴. La liturgia, en consonancia, se refuerza y comienza a buscar respuestas vinculadas a la tradición: la religiosidad “*diletante*” decimonónica va a ser la gran consecuencia de este proceso interiorista. Esta nueva vía, esbozada en el plano musical por Franz Liszt, va a trabajar con fórmulas puramente católicas salvando aún las distancias con los modos protestantes; este último factor es determinante pues se vincula con un deseo manifiesto de no sucumbir a las costumbres estéticas de cuño protestante. Ello permitirá trabajar con mayor libertad experimentando con fórmulas del pasado y llevándolas a una plástica más elaborada, adoptando un camino de revalorización de las formas visibles del catolicismo⁵.

Ya en 1834 el propio músico lamentaba el estado de “*abandono*” de la religión buscando con la música una puerta para el reconocimiento de lo divino en la sociedad. Así, la música “*debería ser solemne, fuerte, vigorosa y, en una relación colosal, debería unir el teatro con la iglesia; ser dramática y santa a la vez, espléndidamente franca y sencilla, ferviente y ceremoniosa... ¡algo que fuera el <<fiat lux>> del arte!*”⁶. En otras palabras, una auténtica unión de intereses destinada a revelar el poder de la Iglesia a través de la grandiosidad y el esplendor del arte. Naturalmente, esta concepción debe aplicarse a todos los aspectos de la creatividad ligados al culto que, recogiendo postulados semejantes a los de Liszt, muestran tendencia a la esplendidez, lo ceremonioso, lo dramático, etc... Naturalmente, cabrá cuestionar hasta qué punto esta elaboración no supone sino una adaptación en los templos de la tramoya operística pues, en efecto, las propuestas no dejan de remitir al *bell canto* como fuente de inspiración.

En este punto no cabe demorarse más con los prolegómenos debiendo incidir ya en la naturaleza espectacular del culto sagrado que prolongará, ahora, la parafernalia heredada del Barroco superándola y constituyendo un escenario decididamente apoteósico. Siguiendo en esta línea, lo fundamental en la aplicación de este carácter a los ceremoniales de las cofradías será la total transformación ritual de la apariencia del interior de los templos, convertidos en escenarios efectistas para la piedad religiosa. Esta nueva elaboración explora uno de los aspectos menos considerados de la concepción artística y estética de las manifestaciones expresivas de estas instituciones religiosas durante *La Restauración*: la concepción de la liturgia como un espectáculo de masas generado por y para la generación de emociones, expectación y sorpresa.

Naturalmente, se trata de una revalorización intelectualizada del pensamiento barroco con un considerable matiz estético que permite encuadrar estas ceremonias en la senda del decadentismo

³ PUECH, H.C., *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes II*, Madrid, Siglo XXI, 1987, págs. 101-105.

⁴ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*, Granada, Universidad, 1999, pág. 94.

⁵ EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Música, 1994, págs. 162-164.

más genuinamente europeo. Pese a ello, la serie de montajes y escenografías del culto se anticipan cronológicamente al movimiento intelectual, preludiando su desarrollo y constituyendo una prolongación renovada de los grandes *fastos* estatales de las centurias precedentes⁷. El esfuerzo económico que subyace bajo este entramado será asumido ahora por las nuevas camarerías en aquellas cofradías más favorecidas por su implicación; sin embargo, la más genuina respuesta se encuentra en aquellas instituciones más limitadas en lo económico y lideradas, incluso, por el entramado más popular. La mimesis entre cofradías de diferente rango es un fenómeno contrastado en pleno periodo de consolidación y organización del movimiento obrero, reflejando el activo y tardío arraigo de la religiosidad en toda la sociedad⁸.

En este último sentido resulta interesante apreciar la aplicación del código de conducta burgués que acaba floreciendo en estas modificaciones; reflejo, también barroco, de la representatividad colectiva que, ahora, puede catalogarse dentro del interés por la apariencia. Todos, de un modo u otro, quieren formar parte y verse reflejados en este tipo de ceremonias. En este ambiente florece no sólo la preponderancia social de una burguesía encaramada a las camarerías más representativas sino, además, el fenómeno de los festejos populares liderado por las clases más humildes: buena prueba de ello son las populares celebraciones en honor de la Virgen de las Angustias de la calle de la Olma en la semana de Pascua de Resurrección⁹.

La jerarquía tomará buena nota de estas expresiones favoreciendo su proliferación y abundando en la necesidad de reflejar en ellas una marcada solemnidad: dentro del clero aún permanece vigente el deseo de constituir un suntuoso entramado acorde con la sacralidad y el carácter representativo de las imágenes. Incluso, da preferencia a este alarde interior en los templos consciente, quizá, de las repercusiones de la política liberal más radical sobre las manifestaciones públicas¹⁰.

⁶ Ibidem, pág. 162.

⁷ Al respecto del desarrollo de la escenografía efímera durante la Edad moderna véase ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Sglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, 1994.

⁸ El reflejo de esta sociedad dual sobre la religiosidad tradicional y, particularmente, en el campo de las cofradías hispanas ha dado pie a que algunos análisis incidan en el surgimiento de estas fórmulas ambivalentes, precisamente, durante este periodo correspondiente con *La Restauración*. MORENO, I., *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, Mixtificación y Significaciones*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 143-158.

⁹ Al respecto de estas celebraciones en honor a la Virgen de las Angustias en esta primera semana del tiempo pascual véase *Diario de Murcia*, en sus ediciones correspondientes a: jueves 17 de abril de 1879; domingo 25 de abril de 1886; y martes 4 de abril de 1893

¹⁰ Pese a la “normalidad” mantenida en las manifestaciones religiosas murcianas durante el Sexenio, se vive con expectación lo acontecido en otros lugares, incluso en la cercana Alicante, donde se plantea la prohibición de las procesiones de Semana Santa. Así en *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 19 de marzo de 1869, puede verse:

“Leemos en <<El Comercio>> de Alicante:

<<Procesiones,- En la sesión que celebró el lunes el ayuntamiento se presentó una proposición pidiendo que se acordase la prohibición de las próximas procesiones de semana santa, y de todos los actos exteriores del culto. El

Ciertamente, en la propensión al decorativismo como medio de mostrar ese carácter “trascendente” del altar efímero tanto burgueses como pueblo llano comparten idénticos criterios representativos. Entre las clases altas es frecuente la exhibición del coste asumido por un cofrade relevante como un gasto para un “asunto de religión”; sin embargo, entre los menos favorecidos se refiere un mayor interés lúdico en el que las expresiones grandilocuentes favorecen el espectáculo de masas. En este último caso, la menor capacidad económica no dificulta la pretendida ostentación como refleja, de hecho, la literatura de principios del siglo XX: el valenciano Blasco Ibáñez acertó a contraponer ambas fórmulas dentro de un mismo escenario ritual, la Semana Santa, ofreciendo la dicotomía entre cofradías aristocráticas (serias y severas) y populares (festivas y exageradas hasta el extremo)¹¹. Sin embargo, ambas fórmulas suponen la manera distinta de enfocar un mismo rito, dos visiones diferenciadas de una misma realidad religiosa. El deseo de exhibición individual en las cofradías de mayor nombradía queda suplido en aquellas más humildes por el orgullo localista, limitado generalmente a los barrios o, en su versión más reducida, a calles concretas¹².

No debe olvidarse que también en algunas ocasiones ciertas personas adineradas se adhirieron a cofradías de barrios menos favorecidos. En este fenómeno no hay que olvidar el deseo de congraciarse con el pueblo llano invirtiendo en sus diversiones y actos representativos. El activo de una camarería de barrio popular garantizaba el renombre entre las gentes de una zona concreta de la ciudad. En su aceptación dentro de estos medios modestos juega, naturalmente, un protagonismo económico decisivo pues así se garantiza una ostentación poco viable para una agrupación de cofrades humildes.

Este sistema aún dará frutos considerables en asociaciones de barrios no ligados, forzosamente, a la burguesía dominante: entre ellas conviene citar las de la Buena Estrella y de la Santísima Trinidad, ambas en la parroquial de San Juan Bautista, la citada del Rosario y la del Dulce Nombre de María, en la feligresía de Santa Eulalia, o la de la Consolación en el antiguo templo de los agustinos. No es por ello casual que sean estas últimas las que, huyendo del elitismo social propio del centro de la urbe o de aquellas cofradías ligadas históricamente a las grandes órdenes

ayuntamiento deliberó y acordó que existiendo la libertad de reunión y de manifestaciones pacíficas, no debían prohibirse las procesiones por considerarse como manifestaciones de una idea”.

¹¹ BLASCO IBÁÑEZ, V., *Sangre y arena*, Madrid, Alianza, 1998, págs. 274-318; además, esta división social dentro de las cofradías andaluzas se ha utilizado como objeto de estudio académico en la antropología contemporánea como ha puesto de relieve MORENO, I., *La Semana Santa de...* (obr.cit.), pág. 149.

¹² Entre estas últimas cabría citar como emblemática la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario sita en la popular calle Trinidad del Barrio de Santa Eulalia. Véase sobre ésta FUENTES Y PONTE, F.J., recogidos en su obra literaria *España mariana. Provincia de Murcia*, vol. II, Lérida, Carruéz, 1880, págs. 123-125.

religiosas (Purísima y Rosario, respectivamente), concentren una mayor la nómina de cofrades mostrando un claro retrato de la práctica religiosa en estos estratos inferiores de la sociedad¹³.

Esta filiación por clases recuerda aún la lógica de estas instituciones a lo largo de la modernidad pese a la evidente pérdida de peso de aquellas instituciones de índole gremial, algunas de ellas aún presentes hasta bien entrado el siglo XX¹⁴. Sin embargo, la época reviste un gran interés para el asociacionismo clasista particularmente definido dentro de los grupos de poder y asociados en casinos, círculos políticos y culturales, tertulias, sociedades, etc. Estos agrupamientos, dentro de las clases bajas, se harán patentes incluso en los pueblos y pedanías, particularmente adeptas a algunas advocaciones religiosas. La Comisión organizadora de la procesión del Corpus Christi, en la que si pudo desarrollar su ingenio el periodista Martínez Tornel, dio pie a la expresión de este tipo de vínculos afectivos en torno a una devoción al procurar la presencia de las pedanías en la procesión catedralicia junto a sus imágenes más veneradas: así, según cuentan las crónicas, los traslados de la imagen de la Purísima de Puente Tocinos o la Virgen del Carmen de Beniaján, constituyeron una de las manifestaciones más destacadas de fervor pese a corresponder con una zona de raigambre campesina.

Se puede dar por hecho, en virtud de todo ello, el papel de la religiosidad tradicional como evento social de primera índole, contando con una concurrencia generalizada y constituyendo, por tanto, un caldo de cultivo óptimo para la exaltación religiosa. Esta serie de efemérides y funciones religiosas, ante todo, suponen una expresión del pueblo en su más amplia expresión, circunstancia que no pasa desapercibida entre aquellas fuentes más beligerantes con el clero¹⁵. Hay que valorar, por tanto, la existencia de un fuerte arraigo local de estas expresiones que

¹³ A falta de datos más precisos al respecto de la nómina de cofrades en los archivos, muchos de ellos desaparecidos, de aquellas cofradías en las décadas finales del XIX cabe tomar como referencia fiable los datos encuestados en esa época por FUENTES Y PONTE, F.J., recogidos en su obra literaria *España mariana...* (obr.cit.). El catedrático Belda Navarro ha facilitado los referidos a la Cofradía de San Isidro Labrador: ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA (A.P.S.J.B.), *Libro de la Cofradía de San Isidro. Actas de la Junta*: a partir de los mismos se comprueba como los herederos del Conde de Floridablanca, en este caso Francisca Moñino, siguen vinculados a esta institución pese a ser la propia de los trabajadores del campo murciano. Además, en esa misma época el Marqués del Villar figura como hermano mayor lo que justifica cumplidamente la inserción de las élites en estas corporaciones religiosas de origen humilde. Estos años se corresponden con un alza en el número de hermanos, que transita desde los 38 que se dan de alta en 1851 a los 68 de 1854, truncándose esta tendencia en el tránsito al siglo XX cuando desciende drásticamente los ingresos y se acentúa la morosidad de la institución.

¹⁴ Es el caso de la antigua cofradía gremial de los carpinteros que llegó a mantener la actividad en su ermita anexa a la parroquial de Santa Eulalia hasta los años 50 del siglo XX dando culto y manteniendo la presencia pública de su Titular, San José, hasta entonces. Al respecto de la actividad decimonónica de esta institución véase *Diario de Murcia*, miércoles 19 de marzo de 1884.

¹⁵ RÓDENAS ROZAS, F. y MOUZO PAGÁN, R., han llegado a hablar del “*procesionista ateo*” para agrupar a aquellos partidarios de las procesiones que pertenecieron a los grupos radicales de izquierdas durante las primeras décadas del siglo XX. Lo han tratado, particularmente, para el caso de La Unión pese a que este tipo de actitudes persistan en distintos lugares, incluida Murcia. Véase de estos autores *La Semana Santa minera. Historia de los desfiles pasionales en La Unión*, Murcia, Asociación Belenista Cartagena-La Unión, 1998, págs. 98-107.

desembocará, como bien ilustra la prensa, en una recíproca consideración como fenómeno autóctono, es decir, codificado como seña de identidad.

Por ello Díaz Cassou expresa la común causa de las cofradías pasionarias de la ciudad pues “*Es de suponer que... las han transimitido, viva y luciente, las generaciones anteriores...*”¹⁶. Los localismos, además, se recuperan dentro de las celebraciones religiosas como acontece con la comparsa de huertanos inscrita dentro de la procesión del Corpus Christi¹⁷. En cierto modo, se libera la representación de cortapisas teológicas y se admite el carácter variopinto de la manifestación popular presta a impregnarse de localismos: lo que, sin duda, constituye todo un logro genuinamente romántico.

De modo que, a la vista de las circunstancias, el clima social resulta receptivo para este tipo de manifestaciones en las que la religión se entiende como seña de identidad. Además, aspectos como la representatividad, las manifestaciones formales o la cuestión del decoro, son aceptados como aspectos consustanciales, esenciales para la compleja representación y puesta en escena de las cofradías. La dimensión interna del culto, resucitada por efecto del repliegue interno de la Iglesia, adquiere sustantividad, por tanto, gracias a la iniciativa munificente de particulares y cofrades, despertando el interés ciudadano: en suma, convirtiendo en acontecimiento socio-estético lo que, anteriormente, ya venía siendo un aspecto destacado del culto. Se despierta así, con renovado brío, la tipología de lo efímero constituyendo, en suma, parte sustanciosa del espectáculo urbano de la Semana Santa.

Se ha aludido en el apartado anterior a cuestiones relevantes en torno al componente esteticista de las cofradías dentro de sus manifestaciones internas del culto. Este aspecto, sumado a la sombra barroca que se revela bajo todo el entramado efímero, proyecta la dimensión artística de unas fórmulas poco valoradas recientemente y que, incluso, han sido desterradas de los templos no hace mucho tiempo¹⁸. Por tanto, se trata de una manifestación pretérita de la que ya poco resta

¹⁶ DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), págs. 126 y 127.

¹⁷ Sobre la presencia de esta comparsa en la procesión del Corpus Christi véase *Diario de Murcia*, martes 19 de mayo de 1891.

¹⁸ Quizá tras una lectura apresurada y parcial de los decretos conciliares del Vaticano II que, precisamente, refiere la necesidad de mantener aquellos elementos que formen parte de la tradición local de la Iglesia (cual es el caso, por ejemplo, de las imágenes en la procesión del Corpus o del ornamento sagrado recibido). Véanse al respecto de tales tradiciones particulares admitidas, y protegidas, desde las disposiciones conciliares PABLO BILBATÚA, M.J., *La música en la liturgia*, Burgos, Imprenta del Monte Carmelo, 1992; y CASTELLANO CERVERA, J., *El misterio de la Eucaristía*, Valencia, Edicep, 2004, págs. 16 y 17.

y que, sin embargo, se recuperó como parte esencial de la Semana Santa de finales del XIX. Pese al interés localista por lo barroco, que en aquellos tiempos se concentra en torno a la escultura de aquel tiempo y, particularmente, hacia lo salzillesco, conviene precisar que el “*diletantismo escénico*” es un fenómeno amplio y desarrollado entonces en todo el país.

Este aspecto facilita la resolución de una cuestión fundamental de este trabajo, cual es la de revelar los contenidos estéticos que presiden el levantamiento de los altares efímeros para el culto. La respuesta se desgranará a la luz de los ejemplos desplegados en la ciudad reflejando, además, sus concomitancias con los de otros lugares. Donde el estudio toma auténtica carta de naturaleza, sin embargo, es en la visión estética que muestra la prensa como fuente fundamental para comprender la mentalidad de los *decadentistas* locales: esta relación, desgraciadamente no muy amplia, pondrá de relieve la excepcionalidad de algunos de estos montajes cuya comparación con los de aquellas capitales alejadas señalará su inequívoco interés histórico-artístico.

No cabe duda, por tanto, de la identidad estética que preside la formulación de toda esta tramoya que reflejará la dimensión de unas cofradías dispuestas a potenciar al máximo las virtudes artísticas de su patrimonio: esta conciencia señala, como se puede ver en los diferentes apartados de este trabajo, el interés por configurar una personalidad notoriamente artística de las procesiones y, aún más allá, de las imágenes titulares de las cofradías. El protagonismo de la imagen, fuera de toda duda, no abarca tan sólo la dimensión urbana sino que se presta a la profusión escenográfica de los templos donde, aún más si cabe, resalta su dimensión como catalizadora de las instituciones pasionarias.

Ahora conviene avanzar hacia la trayectoria anterior de estos montajes efímeros y la peculiar idiosincrasia de los precedentes locales, al menos, desde las décadas finales del siglo XVIII.

EL SOSTENIMIENTO DEL GASTO EFÍMERO

Insistir en las cuestiones referidas al mecenazgo del gasto efímero ayudará, en gran medida, a conocer de primera mano cuestiones inherentes a la adquisición y mantenimiento de los materiales destinados a ello. Naturalmente, el teatro grandilocuente del interior de los templos tenía un coste elevado, cuestión que preocupaba incluso a las cofradías más preeminentes e, incluso, al propio cabildo catedralicio. Así, en el año 1873 el deán se negó tajantemente a levantar el *monumento* de Jueves Santo alegando que “*debía pagarlo el Ayuntamiento*”¹⁹. Esta

¹⁹ El *Diario “La Paz”*, Murcia, miércoles 9 de abril de 1873, recoge al respecto las circunstancias de este particular, pues, “*Con motivo de no abonarse por el gobierno los gastos del culto, un devoto costea los que produce el*

circunstancia informa sobre la dependencia económica a la hora de mantener estas costosas costumbres litúrgicas a la par que puede interpretarse un interés, nada velado, por transferir un gasto que, en suma, resultaba especialmente apreciado a nivel popular. Además, subsiste en la petición el deseo de proseguir con la acostumbrada mediación pecuniaria del concejo que, desde siglos atrás, se había encargado de mantener el gasto efímero de la Catedral; situación que se repetía, por otra parte, en la mayor parte de los templos mayores de las diferentes poblaciones hispanas²⁰.

Esta serie de privilegios destinados a mantener el gasto efímero en las catedrales se repetían de forma análoga en la procesión del Corpus Christi, desde antaño sufragada por ambas partes. Existía, por tanto, una costumbre de mantener de forma colegiada un gasto, lo que puede incidir en su consideración de “*regocijo*” o entretenimiento público, debiéndose admitir por tanto, un interés público en su sostenimiento. El aspecto lúdico de esta serie de montajes está fuera de toda duda, argumento que se contrastará sobradamente a lo largo de las líneas de este capítulo.

Pero además este “enfrentamiento” sobre el gasto del aparato efímero en las iglesias entronca plenamente con cuestiones socio-políticas de finales del siglo XIX. Las posturas enfrentadas entre la clase liberal que controla el poder cívico y la curia serán una constante en la época; no se ha de perder de vista que en aquel 1873 el país aún andaba inmerso dentro del episodio revolucionario del *Sexenio*. Las buenas formas del Ayuntamiento, consciente de la importancia de encontrar puntos de acuerdo con el clero, chocan ante la pretensión del Cabildo por mantener este tipo de prebendas, costumbres y usos rituales. La “comidilla” se mantendrá a través de la prensa, estricta supervisora del cumplimiento concejil con sus “obligaciones” tradicionales²¹. Por otra parte, se revela el escaso interés oficial de la ciudad por sostener a su costa tales costumbres que solían generar gastos no asumibles en una economía frecuentemente precaria:

monumento y lavatorio en la Santa Iglesia Catedral, sin lo cual se habrían suprimido este año”. Esta situación no era exclusiva de Murcia puesto que ese mismo diario, a fecha de domingo 23 de marzo, señala como “*A causa de la penuria de los tristes tiempos que atravesamos, no se levantará este año en la Santa Iglesia Catedral de Cádiz el esbelto y grave monumento en que se expone á la adoración de los fieles Nuestro Amantísimo Salvador en los días de Jueves y Viernes Santo*”.

²⁰ Así sucedía, por ejemplo, con el gasto de la edificación de los túmulos funerarios regios de la Catedral de Granada como, de hecho, sucedía en la de Murcia. Véase lo recogido por ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de...* (obr.cit.), pág. 104: “... *Los promotores de las exequias reales solían ser el Ayuntamiento y el cabildo catedralicio,...* *Una consideración asimismo importante de la que se hacen eco numerosos autores, son los gastos que ocasionaban estos funerales, pagados por las instituciones que los organizaban, que traían consigo una gran carga para ellas...*”; y PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, págs. 79-84.

²¹ Como sucedía en la asistencia protocolaria a los cultos de Semana Santa en la Catedral, a la Concordia del Santo Entierro, a la procesión del Corpus Christi o a los votos de San Blas, San Patricio y el Rosario. Véase al respecto las citas comprendidas en: *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 8 de abril de 1873; *Diario “El Tiempo”*, Murcia, lunes 18 de marzo de 1912 y martes 3 de febrero de 1931.

particularmente ocupada ese año en sostener la estabilidad social en el país²². Este conflicto puntual se solventó a través de un anónimo devoto que sustentó de su bolsillo el coste del levantamiento del entramado para el magnífico *monumento* pictórico del XVIII.

Esta participación de particulares favoreciendo *in extremis* el mantenimiento de la costumbre efímera, refleja el protagonismo, seguramente, de notorios burgueses cuya actividad va a beneficiar mucho esta cultura tradicional; aunque el donante quede bajo el anonimato en este caso, la norma dictará el deseo de promoción social a través de estas generosas dádivas para el sostenimiento de estas señas de identidad populares²³. Estas fortunas van a sostener esta religión tradicional como fórmula para congraciarse con las masas alentando, además, la consideración localista de muchas de estas manifestaciones. Las cofradías van a ser las principales beneficiarias de esta actitud. Este hecho, pese a no tratarse de una ciudad con actividad industrial de relevancia, permitirá la revitalización de algunas instituciones religiosas a través de su participación en los cargos directivos de las mismas o a través de las reseñadas camarerías. Así se engrosará progresivamente el elenco de celebraciones litúrgicas dotadas con efectos renovados para el aparato ornamental, adornos y demás preseas suntuosas; en definitiva, enriqueciendo la apariencia visual, rica y exuberante, de gran parte de estas manifestaciones internas.

Esta inversión, con ganancias en apariencia y en imagen pública, contentará por igual a los sectores eclesiásticos y populares, destinatarios más o menos directos de estos gastos. La asimilación de este beneficio está fuera de duda por cuanto se justificará la ociosidad del pueblo en los días de la propia Semana Santa; además, el clero sancionará favorablemente esta actitud en virtud del efecto de lo tangible en la consecución visual de la “*perfección espiritual*”; dádiva literaria con la que se acostumbra a regalar a los generosos donantes²⁴. Por tanto, se auspiciará

²² Sobre las dificultades económicas del Concejo durante el Sexenio revolucionario véase VILAR, J.B., *El Sexenio democrático...* (obr.cit.), págs. 67-98. Sobre el particular de las relaciones con los ámbitos eclesiásticos véase NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*, Murcia, Universidad, 2004, págs. 75-86: “*La situación material no podía ser más penosa e influía en la relajación de funciones espirituales y labores del clero catedralicio y en el de sus dependientes. Este debilitamiento del fervor religioso se percibe desde 1873, pero se agudiza considerablemente en 1874. Por este motivo los capitulares tienen que ser obligados a asistir a la misa mayor del Jueves Santo bajo pena de multa y, del mismo modo, también se obliga a que en dicha misa los beneficiados, capellanes y ministros comulguen*”.

²³ A este respecto cabe citar lo acaecido con devociones no ligadas a cofradías y que, sin embargo, gozaron de la munificencia de particulares quienes, a sus expensas, mantuvieron el desarrollo de los cultos y el ornato especial del templo durante esos días. Cabe referir el caso del Nazareno del antiguo templo mercedario, el Santo Cristo de la Salud de la iglesia conventual de las Capuchinas o el Santísimo Cristo de la Humildad de la parroquial de Santa Eulalia. Todos ellos van a ser frecuentemente objeto de cultos en los que se va a desarrollar el particular ceremonial efímero.

²⁴ Cuestión que se pone de relieve en los textos en relación a la entrega de objetos suntuosos destinados al propio culto o a las procesiones; como diría Francisco Frutos Valiente, Obispo de Salamanca, al referirse a las donaciones de la familia de la Cierva a la Dolorosa de Jesús, se mostraba así su “*matrimonio ejemplar que parecen el símbolo*

desde el púlpito este tipo de inversiones como deseo de aumentar y mejorar el adorno destinado a los montajes efímeros de las iglesias. Sin embargo, esta complacencia mutua debe entenderse más allá de la búsqueda de unas virtudes piadosas: la ausencia de estos gastos puede generar repercusiones sociales más apremiantes para el camarero que para la propia iglesia. No en vano, el prestigio y relevancia social se miden a través de estas inversiones y su ausencia puede ser interpretadas como resultado de una inestabilidad financiera familiar.

La medida de estos gastos suele encontrarse referida en la prensa que informa anualmente de las novedades disertando con más o menos amplitud sobre ellas. Así, encontramos entre los asiduos escritores tardo-decimonónicos de tendencia liberal-conservadora la auténtica figura del árbitro del decoro estético. Desde sus párrafos se alentará a estimular el creciente número de altares de cultos y demás *monumentos* efímeros: por ello, ha de concretarse que su juicio carecerá de auténtico valor objetivo. Sólo la existencia de material gráfico permitirá observar con precisión la certeza de sus comentarios comprobando la existencia de un auténtico gusto *decadentista*, en tanto remite a valores de remoto barroquismo.

Pese a ello, los aspectos negativos suelen también incorporarse con frecuencia a modo de crítica constructiva; así, en 1882 se comenta la ausencia de esplendor alguno en el *monumento* de Jueves Santo de la Catedral: “*ni se vio en el Monumento de Jueves Santo el magnífico frontal ni el graderío de plata, ni sobre el altar Mayor los siete candelabros y la gran cruz, ni sobre la mesa de los sagrados óleos la cruz, los dos candelabros y las tres ánforas, todo del mismo metal. Sólo había un ánfora de plata...*”²⁵. Evidentemente, se trata de muchos de los elementos de orfebrería heredados de épocas anteriores pero, pese a ello, siguen resultando imprescindibles dentro de la construcción efímera.

Además, la cuestión de la profusión y el brillo alcanza un desarrollo premonitorio: muy significativo del gusto estético de la época. Las cotas desmesuradas se revelan en la propia narración literaria de la tierra; así, el poeta Vicente Medina refiere al respecto de esta apariencia luminiscente en los templos: “*Está como un ascua de oro / el altar con tantas velas: / ¡de juro*



Fig. 113- Arquitectura efímera del altar mayor del Gesú. Adrea Pozzo, 1685. Las arquitecturas efímeras para las Funciones eucarísticas sirvieron de base para el “teatro de Grandezas” eclesiástico (*Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693).

de la fusión amorosa de Cartagena y Murcia. ¡Benditos ellos!...”. Ver *La Verdad*, Murcia, jueves 28 de abril de 1927.

²⁵ *Diario de Murcia*, martes 11 de abril de 1882.

que, de contarse, / pasaban de las milenta!”²⁶. La importancia concedida a la luz, de interés simbólico incluso, reviste la apariencia consagrada de los templos, y aún de la ciudad, durante la Semana Santa.

También el escritor alicantino Gabriel Miró, cuyas visiones reciben especial interés para este estudio, aprehendió esta sustancia lumínica etérea en el caso de los *monumentos* eucarísticos de Jueves Santo. Su matiz estético, plasmado nuevamente en su sugestiva “*novela de Oleza*” es sumamente interesante como contexto de este apartado, dada la inmediatez geográfica con el ámbito murciano: “*El Monumento esplendía sereno y profundo, como una constelación en la noche litúrgica. Terciopelos rojos y marchitos, oro viejo de los querubines del sagrario, oro de miel de las luces paradas...*”. Bajo la poética descripción del entramado perecedero subyace, pues, la esencia de este tipo de montajes; la suma de elementos diversos dispuestos en una obra colectiva, aliteración de artes y efectos con un pretendido interés: “*..., la sensación de Jerusalén, blanca y tibia en el aire glorioso de Oriente*”²⁷.

Estos efectos, precisamente, son utilizados en la prensa para evocar la naturaleza estética de la Semana Santa; precisamente, el tema de la luz es un aspecto destacado en el que, con el marchitar del siglo, confluirán debates y preferencias estilísticas. Naturalmente, la visión del altar sacramental se traslada a la calle a través del “*trono*”, objeto de otro apartado del presente estudio, pero comparte un mismo objetivo; conceptualizado por Miró dentro de una concepción pretendidamente “*orientalizante*”. Una búsqueda que en este caso, más que historicista, se revela como una aspiración puramente poética y sensorial: evocadora de una realidad sobrenatural, trascendente, otorgando a la ensoñación oriental el poder de transmutar la Jerusalén histórica con otra puramente intelectualizada.

Este lenguaje va a ser compartido, por tanto, lo mismo en los cultos internos en los templos como en sus prolongaciones para-litúrgicas procesionales en las que el interés evocador traslada la realidad sacra a las calles: sobre este sentido ya se han expresado distintos autores pero cabe reseñar ahora su concepción simbólica pues, de hecho, Schneider Adams ha vinculado este tipo de “*imágenes deslumbrantes y cegadoras*” como un elemento plenamente identificado con la divinidad²⁸. Pese a no constituir un sentido del todo ajeno al sentido litúrgico y evangélico de “*la luz*”, procede recalcar el influjo que este tipo de sensaciones luminiscentes desataron entre los cofrades y aún entre el público: dando lugar a la profusión de la misma en las manifestaciones expresadas. El papel de la iluminación contó entonces con una importancia destacada en la serie

²⁶ MEDINA, V., *Aires Murcianos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2005, pág. 236.

²⁷ MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel/El Obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pág. 331.

²⁸ SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 81 y 82.

de construcciones efímeras elevadas para ostentar las imágenes durante sus cultos. También conviene destacar como, pese a la novedad de la iluminación eléctrica (y su rápida asimilación en las procesiones cartageneras²⁹), las cofradías murcianas se mantuvieron, por lo general, proclives al alumbrado de cera. El peso de la liturgia y la consideración sagrada del icono aún hubo de pesar a la hora de introducir este tipo de novedades tan ajenas, entonces, a la práctica cultural.

Al margen de la actividad destacada de los munificentes burgueses que apostarán decididamente por suministrar fondos para el levantamiento de estos altares, las cofradías aún van a tardar en reaccionar y ponerse a la altura en este campo. Buena muestra de ello son las diversas instituciones sacramentales dispersas en las parroquias: así, la establecida en el templo de Santa Eulalia continuó levantando el antiguo *monumento* del siglo XVIII hasta que en 1882 pudo ser restaurado y renovado por el pintor-escenógrafo Manuel Sanmiguel³⁰. No obstante, pese a la causa común de sus asociados las sacramentales tendrán que solventar cuantiosos gastos razón por la cual alguno de los monumentos resultarán modestos para la concurrencia: *“El nuevo de San Bartolomé hace bien, pero creemos que aquella iglesia merece obra más grandiosa, que haga innecesarios los cortinajes laterales...”*³¹.

Naturalmente, para observar el fenómeno desde una perspectiva suficientemente amplia, ha de tenerse en cuenta la diversidad y peculiaridades que ofrece la capital: una ciudad no muy desarrollada industrialmente con una economía aún demasiado ligada al sector primario. Pese a ello, el deseo de ostentación es notorio mostrando un repertorio de *monumentos* sacramentales destacado: preocupación esta del ornato que se hace elocuente en la repercusión ornamental de la obra del Real Casino cuya opulencia esconde, enmascara, el escaso desarrollo económico de la región³². De esta ausencia de prosperidad resulta el recurso cada vez más evidente de las camarerías cuya presencia va a ser casi imprescindible dentro de los programas de exorno de los cultos. Así, en 1898 se recurre a la munificencia de Ignacio Martínez para dotar de “dos

²⁹ Sobre la incorporación de la iluminación eléctrica en las procesiones cartageneras ver LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995, págs. 85-93.

³⁰ ARAGONESES, M.J., *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1964, pág. 150.

³¹ *Ibidem*, pág. 127.

³² Sobre el insuficiente desarrollo industrial del ámbito murciano ver RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia general de Murcia*, Córdoba, Almuzara, 2008, págs. 349-352.

preciosos y elegantes candelabros” el altar efímero que lucía durante la Cuaresma la imagen del ahora llamado Nuestro Padre Jesús Nazareno de las Mercedes³³.

El coste de cada uno de estos elementos no debe subestimarse pues, cuando la capacidad económica del donante no alcanzaba para culminar la obra, se procedía a dividir el coste a lo largo de varios años. Así, el proceso constructivo de los materiales para los altares efímeros abarca varios años, incluso décadas, con tal de preservar su calidad artística. Las fuentes remiten a esta planificación animando, incluso, a su culminación: “*el gusto de los camareros*” va en alza, “*¡...ya no puede hacerse más...!*”³⁴. Como fruto de esta mentalidad surgen obras auténticamente relevantes en el campo del neo-barroco efímero: el caso del altar de cultos de la Virgen de las Angustias debe ser tomada como una de las empresas más grandiosas de su época. Así, el proyecto llevó desde la presentación de los diseños en 1884 hasta su culminación en 1898. Esta soberbia pieza constituye una de las cimas del efímero hispano durante la época de *La Restauración*: otros similares, como los de las sevillanas hermandades del Valle o la Quinta Angustia, sólo pueden competir con él en altura³⁵.

La constancia, en este sentido se convierte en una seña de identidad de un trabajo desarrollado por años y patrocinado, nuevamente, por mecenas privados. El periodista Martínez Tornel realiza el seguimiento de los trabajos dando buena cuenta a través de la prensa³⁶. Todo el gasto va destinado a la presencia transitoria de las imágenes titulares en los altares mayores de las iglesias; circunstancia que acaece una vez al año con motivo de sus cultos y ceremonias particulares³⁷. Quizá por ello las citas en torno a estas celebraciones se siguen con particular expectación y aún con problemas de capacidad para dar cabida a todo el conjunto de fieles: así, en 1895 la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquial de San Pedro toma la

³³ *Diario de Murcia*, martes 15 de marzo de 1898.

³⁴ En *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1904, se indica al respecto del altar de cultos de los Servitas y la labor munificente desarrollada por las camareras de la Virgen de las Angustias: “...que, en cuanto cabe en lo humano, era aquello digno de la Virgen...”.

³⁵ Sobre los altares efímeros de las cofradías sevillanas, auténticas continuadoras de esta costumbre desgraciadamente abandonada en Murcia, ver CARRERO RODRÍGUEZ, J., “Los cultos internos de las cofradías” en *Sevilla penitente*, vol. I, Sevilla, Gever, 1995, págs. 189-193.

³⁶ Abarcando más de una década en su realización: *Diario de Murcia*, martes 1 de abril de 1884 y domingo 22 de marzo de 1896. Martínez Tornel lo describe con gran detalle ya entrado el siglo XX incluyendo con una profunda carga emotiva los diferentes pormenores de esta estructura efímera: *Diario “El Liberal”*, Murcia, sábado 26 de marzo de 1904.

³⁷ Sumamente sofisticadas en ocasiones como aquellas que se describen en las constituciones de la Congregación Servita de Cartagena, aún en el XVIII, y que se circunscriben a la realización de las siete estaciones en los distintos altares del templo: *Constituciones de la Congregación del S. Hospital de Caridad de N. Sr. Jes Christo de la Ciudad de Cartagena de Levante: Fundada baxo el patrocinio de María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora*, sita en su mismo hospital, Valencia, Viuda de Antonio Bordazar, 1754, pág. 157. Recogida en ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA (A.M.M.).

decisión de alquilar las localidades dentro del recinto sagrado³⁸. Estas famosas novenas se convierten, por tanto, en citas sociales de primera magnitud cuya parafernalia y puesta de largo recuerda bastante, por cierto, los espectáculos representativos ofrecidos en las ciudades por los teatros, liceos y demás instituciones culturales. Quedan pocas dudas, por tanto, sobre la repercusión y magnitud de los cultos de las cofradías que centran en el montaje efímero todos sus esfuerzos: se trata, incluso por encima de las procesiones, de una puesta en escena de su capacidad organizativa así como una manifestación evidente del lujo y arte que atesoran.

Y es que por encima de la cuestión religiosa, aquel repliegue de la religiosidad urbana sobre los templos, bajo la devoción subyace un añejo espíritu barroquizante readaptado a la nueva sociedad urbana contemporánea. Las mismas convocatorias para tales ceremonias (incluyendo en ellas las comuniones generales, los sermones y las músicas) dejan pocas dudas sobre esta concepción; y es que bajo la pompa retórica de estos avisos impresos en la prensa persiste la antigua cuestión de la teatralidad eclesiástica y la más genuina, sencilla, expresión en la que se sintetiza todo el aparato escénico y efímero desplegado bajo un denominador teatral y ceremonioso: “*FUNCIÓN RELIGIOSA...*”³⁹.

UN ESCENARIO SACRO PARA LAS FUNCIONES RELIGIOSAS DE LAS COFRADÍAS

Solios y doseles: precedentes históricos del altar de cultos

Aunque la forma de exponer las imágenes dentro del mundo cristiano siempre ha respondido a características fundamentales, la presencia de las mismas dentro del “*solios*”, “*casilicios*” o doseles es un rasgo inherente a ellas desde la Antigüedad clásica.

Dentro del arte bizantino se encuentran pronto las primeras representaciones en las que el icono, generalmente el de la Virgen, se encuentra expuesto bajo un dosel y rodeada de cortinas; es decir, recreando un espacio áulico y ceremonial. Esta serie de elementos responden a usos específicos de los iconos en esta época pues las cortinas son utilizadas con frecuencia para que

³⁸ Según el *Diario de Murcia*, sábado 30 de marzo de 1895, se trata de una costumbre frecuente en los templos donde se realizan novenas y cultos de relevancia: “*Con gusto hemos visto la novedad introducida esta año en algunas iglesias, en casi todas. Esa costumbre [de] vender las sillas en el mismo pórtico de la iglesia donde se celebran novenas de Dolores; pero este año las sillas están distribuidas como es regular en la iglesia, y la persona que ocupa una, pone voluntariamente la limosna que le parece en la bandeja, cuando salen á pedir; y si no da un día, da otro, porque al fin la limosna es para el culto. Esto es lo regular y lo aplaudimos; porque lo contrario desdice del templo santo, y era corruptela que se había introducido, contra la voluntad de los curas párrocos*”.

³⁹ La utilización de esta nomenclatura es antigua dentro de la liturgia eclesiástica. En el aspecto referido a los cultos de las cofradías murcianas durante el periodo romántico se rastrea con frecuencia desde mediados de la centuria. Dichas ceremonias aparecen especialmente condicionadas con la exposición del Santísimo durante las mismas. Véase *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 15 de junio de 1868.

las representaciones permanezcan veladas u ocultas durante determinados momentos de la liturgia o bien en épocas concretas del año⁴⁰. Ya en la Roma clásica este tipo de velaciones era frecuente dentro de los ritos rendidos a Osiris e introducidos en la capital imperial⁴¹.

Todo ello parece evocar ciertamente las fórmulas de culto de la antigüedad y, particularmente, los rituales cortesanos; posteriormente asumidos dentro de la idiosincrasia pontificia. Conviene valorar, en este punto, la novedad que pudo suponer esta exposición bajo doseles y estructuras semejantes de las imágenes sagradas por cuanto el culto pagano impedía a los fieles acceder a la cámara de la divinidad en los templos, mientras la práctica del cristianismo si la permitió. De ahí que pueda suponerse la adopción del “*solio*” imperial no sólo para la figura del pontífice sino para los iconos sagrados puesto que el nuevo culto contemplaba para ellas una veneración y ceremonias específicas⁴².

Tal novedad quizá dotara de más argumentos a los partidarios de la iconoclastia que no sólo vieron en estas asimilaciones un residuo del paganismo sino, además, unas costumbres ajenas al propio culto religioso clasicista. Baste citar que pese al influjo de las religiones místicas orientales en el seno de la capital imperial, su práctica se limitó a los soldados y a enclaves comerciales relacionados con aquellas tierras⁴³. Ya superadas estas pugnas frente a los detractores de las imágenes, la fórmula representativa de las mismas adoptó definitivamente la modulación del espacio iconográfico dentro de espacios representativos decorados. De ahí que hasta el Gótico se perpetúen estas fórmulas con las obvias licencias estéticas que adaptaron los fórmulas de cada estilo a las partes del expositor. Ya en esta época tardo-medieval, la ménsula y el doselete se convierten en parte consustancial a las imágenes y su puesta a la devoción de los fieles.

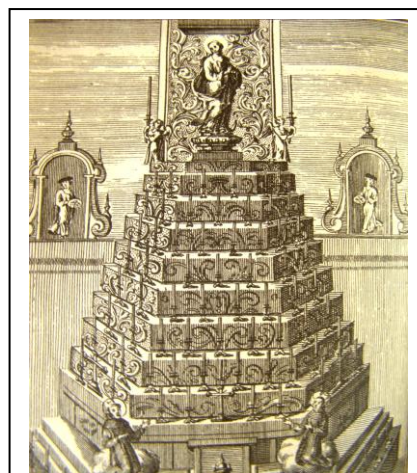


Fig. 114- *Altar efímero. Fiestas Centenarias para la conmemoración de La Quinta Centuria.* Los altares efimeros de los templos también se proyectaron para las procesiones callejeras; las fiestas del Corpus Christi incluyeron un buen número de estas representaciones.

⁴⁰ Fenómeno cíclico que, como en el caso de los “*bocaportes*” no ha sido abordado hasta el momento presente y que ofrece un claro mensaje simbólico; ante todo si se asimila a consideraciones de índole eucarística.

⁴¹ TURCAN, R., “Las religiones orientales en el Imperio Romano” en *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo*, vol.I, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág.79: “...Se separaban las cortinas para mostrar los dioses a los que se despertaba en lengua egipcia...”.

⁴² Particularmente relevante en estos primeros años de desarrollo litúrgico cristiano es el desarrollo de las prácticas iconódulas en el ámbito del Imperio Bizantino y, por tanto, dentro de la Iglesia Ortodoxa. Véase BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid, Akal, 2010, págs. 115-124.

⁴³ Ver a este respecto BLÁZQUEZ, J.M., “La reacción pagana ante el cristianismo” y “El ataque de los escritores cristianos a la religión pagana” en *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007; y PUECH, H.C., *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, págs. 37-53.

El Renacimiento supone, sin embargo, un cambio de tendencia pese a conservarse en uso esta serie de elementos para la exposición de las imágenes a la veneración. Comienzan a destacar las prácticas eucarísticas y marianas que detentan la prioridad en el uso de “solios” y doseles efímeros. Las discrepancias religiosas se plasman, además, en la exaltación de los santos y las reliquias dentro del orbe católico. En este sentido, se consagra a estas estructuras, textiles en su mayor parte, una dimensión de “trono” para la divinidad pese a que también se usan en estancias palaciegas (carácter representativo de la monarquía) y se mantienen en torno a la composición de la “cátedra” de las sedes episcopales. Todas estas manifestaciones se repiten en la pintura, particularmente en la escuela flamenca donde ya en el siglo XV la tipología está plenamente constituida. Así, las representaciones marianas de Van Dyck suelen incluirlos como marco preferente para la figuración sacra: además, en estas obras adquiere protagonismo el empleo de lujosos tejidos que reflejan el suntuoso ambiente de las visiones celestiales. Estos planteamientos simbólicos reflejan la natural disposición de estas estructuras en usos sacramentales y veneraciones de la Virgen como “reina”. Así, el dosel-trono reivindica un papel consustancial a tales representaciones. Aunque la mayor parte de estas construcciones efímeras, bien diferenciadas de los retablos y tablas fijas de los presbiterios, se desarrollan en espacios sagrados el montaje efímero recogido en las pinturas se traslada, ocasionalmente, al espacio público. Así, en visiones marcadamente simbólicas se evoca, concienzudamente, la naturaleza cívica de las representaciones simbólicas de la fiesta del Corpus Christi: el mejor de estos ejemplos se encuentra en la célebre tabla del “Cordero místico” auténtica conmemoración renacentista de la “Jerusalén celestial”⁴⁴.

En lo que respecta a la tipología de los doseles recogidos su composición es marcadamente rectilínea no evitando esta austeridad morfológica la profusión decorativa, eventualmente cubierta de bordados, pero ante todo reflejando tejidos dorados brocados con sedas de colores, comunes en Amberes o Venecia, al margen de las más frecuentes texturas damasquinadas. Se puede apreciar, además, en estas pinturas el uso de estas estructuras textiles como cierre o lugar preferente de los altares. Tal superposición en la cabecera de los templos pone de relieve la estrecha relación entre estos tejidos y los usados como frontales de altar: en este sentido se prolonga el sentido de riqueza y suntuosidad acorde con la naturaleza “sacrificial” del altar⁴⁵.

Evidentemente, este elemento guarda una estrecha relación con otros ligados a la liturgia y particularmente usados en Roma como parte del aparato pontificio: se trata de los “palios” de mano cuyo uso, vinculado ante todo con la majestad de Cristo sacramentado, se revela análogo al

⁴⁴ Véase YARZA LUANCES, J., *Van Eyck*, Milán, Rizzoli/Skira, 2003, págs. 107, 117, 121, 125, 135 y 139.

⁴⁵ GAMBER, K., *¡Vuelto hacia el Señor!*, Madrid, Renovación, 1996, págs. 11-24.

del dosel, naturalmente condicionado por su empleo itinerante. Por ello ha de observarse como sus formas resultan semejantes desde tiempos modernos cuando, con algunas variantes particulares, se generaliza la práctica de los doseles. Esta coexistencia pone el acento, nuevamente, en el matiz sacramental siendo su uso generalizado durante el Barroco con unas formas extendidas por toda la cristiandad.

Por ello sobre muchos de estos doseles renacentistas recae un idéntico vínculo veterotestamentario al relacionarse sus formas con los ideales artísticos del *Templo de Salomón* y, particularmente, con el receptáculo del *Sancta sanctorum* en el que se guardaba el *Arca de la Alianza*. De hecho, la relectura de los velos, tapices o colgaduras dentro de su composición retoman ideas sagradas nunca perdidas en el mundo cristiano como el de la “*velación*” de las imágenes, a semejanza del citado arca. Como en aquel producto artístico del templo *hierosolimitano* subyacen los patrones divinos para acentuar el carácter de ostensorio sacro: paralelismo evidente, además, en aquellos doseles compuestos para exponer al Santísimo. No cabe duda que el Renacimiento supo codificar estos aspectos dotándolos de un marcado componente escénico de aprehensible carácter estético. Al igual que los ejemplares flamencos ya citados artistas como Rafael Sanzio sabrán dotar a la tipología de un marcado componente sensitivo con profusión de textiles aterciopelados que constituyen el habitáculo de las imágenes de la Virgen. Así, en la tabla de la *Virgen con el niño entre san Juan Bautista y san Nicolás de Bari* de la National Gallery (hacia 1505) se percibe el aspecto regio de la figura mariana dispuesta sobre un solio palaciego.

Por tanto, la naturaleza representativa de este tipo de estructuras establece concomitancias entre la dimensión sagrada y la naturaleza divina asignada a la monarquía. No obstante, estas representaciones dejan claro que las obras destinadas a devoción precisaban de tales elementos sin los cuales la apariencia naturalista podría confundir la auténtica dimensión sobrenatural. Por ello tampoco es extraño que junto a estas efigies también las escenas de divinidades paganas se acogieran en escenarios dotados de solios, cortinajes y demás textiles suntuosos: el recogimiento de estas estancias, aterciopeladas en este caso, revelan la condición especial de lo sacro incluso en escenarios de marcado realismo. Como quiera que el objeto del estudio se refiere al componente esteticista, particularmente enfocado ahora hacia el decadentismo decimonónico, resultará definitivo adentrarse en el universo veneciano, particular referente sensorial para el neo-barroquismo de este fin de siglo.

La figura de Tintoretto, aún no participando del componente puramente barroco (al que sin embargo si preludia) puede ser un ejemplo bien ilustrativo. En éste se prodiga la profusión de estancias aterciopeladas que constituyen el escenario tanto de escenas sagradas (*La Anunciación*

de la Scuola di San Rocco) como de otras, pese a lo contexto veterotestamentario, de marcada dimensión erótica (*José y la mujer de Putifar* del Museo Nacional del Prado)⁴⁶; estas últimas, incluso, pueden llegar a manifestar escenas púdicas dignas, a ojos de la mentalidad contrarreformista, de ser veladas y ocultadas por su temática sexual⁴⁷. Por tanto, los doseles y cortinajes pueden acoger escenas de signo bien distinto; sin embargo, discurren bajo un mismo signo estético lo que resulta paradójico al constituir un escenario propicio tanto para lo velado como para lo ostentado. En este sentido, virtud y exceso encuentran un mismo entorno propiciatorio lo que, a ojos de esteticistas decimonónicos como Wilde, no despertaba sino un interés cercano a lo morboso.

Precisamente este signo velado articula parte de la estructuración de la imagen sagrada y su culto, particularmente de aquellas acogidas bajo la señal de lo “milagroso” o, siguiendo la apreciación más técnica de Eliade, lo “*numinoso*”⁴⁸. Éstas dan pie a la tradicional ocultación de imágenes dentro de la retórica estrictamente cultural: la época barroca fue especialmente proclive a tales construcciones destacando en el ámbito levantino a través del uso de *bocaportes* y otras tramoyas destinadas a esconder temporalmente al Sacramento, a las reliquias y, por supuesto, a las efigies religiosas. Esta cultura de la velación, presumiblemente desterrada a lo largo del siglo XIX, se mantuvo en algunos lugares como signo de especial veneración de efigies particularmente relevantes. La liturgia codificada por el Patriarca Juan de Ribera para su fundación valenciana del Colegio del Corpus Christi marca el sentido de esta liturgia destinada a reservar el objeto de culto para momentos específicos, permaneciendo oculto durante la mayor parte del tiempo⁴⁹.

De esta forma parece potenciarse su prestigio sagrado aunque no conviene olvidar la percepción a ojos de los fieles: deseosos de poder contemplar lo oculto. Parece fuera de toda duda que este tipo de culto encuentra su origen en las propias directrices dictadas por *Yaveh* para el Templo de Jerusalén y en la ocultación del Arca a través de los citados velos. Incluso la Iglesia, hasta hace poco tiempo, mantuvo la costumbre de ocultar las imágenes con tejidos los días previos a la Semana Santa al objeto de preparar la Pascua: por tanto, es evidente que esta anulación de elementos durante determinados tiempos litúrgicos sirve para potenciar la apoteosis

⁴⁶ Sobre la obra de este artífice ver MENA MARQUÉS, M.B., *Tintoretto*, Milán, Edición del Corriere della Sera, 2003.

⁴⁷ FREEDBERG, D., ha incluido ambos casos (tanto el de las efigies religiosas como el de las escenas eróticas del paganismo) dentro de un elemento común de estudio, el de las “imágenes que estimulan el deseo”. Ver a este respecto *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 355-387.

⁴⁸ ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 13 y 14.

⁴⁹ Sobre los cultos y la liturgia del Colegio del Corpus Christi de Valencia y las normativas de Juan de Ribera para su fundación ver BENITO, F., *Real Colegio y Museo del Patriarca*, Valencia, Generalitat, 2000, págs. 20-22.

del culto cristiano, la Resurrección, pues al desvelarse las imágenes se las devolvía simbólicamente a la *Luz* de Cristo⁵⁰.

La utilización de velos y cortinas en la exposición cultural de las imágenes sagradas no supone, por tanto, un elemento restringido a lo efímero pese a su utilización como método pedagógico durante la modernidad; el propio Freedberg ha señalado su uso por parte de las diferentes órdenes pero, particularmente, en relación con los jesuitas⁵¹. Sin embargo, ha sido Rodríguez de la Flor el que ha expresado la relación de la puesta en escena de la imaginería dentro de tales entramados y la función de su “ocultación” dentro de unas fórmulas pretendidamente efectistas que sobredimensionan al icono y posibilitan la simulación de “*vida real*”⁵². Este carácter sorpresivo se aplicó, por tanto, a cuantos elementos debían significar esa transición desde lo sacro a lo profano, de lo tangible a lo intangible.

Aunque no restan en Murcia imágenes sometidas a tales recursos aún queda buena memoria de los mismos en la serie de retablos y tabernáculos dotados de mecanismos dispuestos para manifestar puntualmente el Santísimo. Además, iguales artificios se conservan en relación con las imágenes, como aquellas del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, preparado para ocultar la efigie del Titular. Incluso, determinados lienzos del XVIII como los de San José y San Eloy de la parroquial de San Bartolomé-Santa María sirvieron como oportunos telones de sus respectivas imágenes talladas. El bocaporte es un recurso propio de los retablos cuya abundancia fue significativa en los reinos de Valencia y Murcia (en el templo de San Mateo de Lorca aún se encuentra introducido en las guías que servían para alzarlo). Aún los cuadros independientes (no sólo los enunciados sino, por ejemplo, el de San Juan Bautista en la capital) documentan la existencia de retablos parietales en lugares donde las nuevas orientaciones religiosas (por ejemplo, las diferentes aspiraciones del obispo Mateo o Rubín de Celis) llevadas a cabo significaron el abandono de diseños barrocos y la elección de otros más acordes con el espíritu

⁵⁰ Sobre esta particular forma litúrgica cuaresmal ver EGIDO, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento, 2005, pág. 26; al respecto de los telones que cubrían los retablos, y la concepción artística de algunos de ellos, véase DE ANTONIO, T., “Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia” en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 14, nº32, Madrid, M.N.P., 1993, págs. 33-40.

⁵¹ En FREEDBERG, D., *El poder de...* (obr.cit.), págs. 210-224, se aprecia la utilización metodológica de las imágenes como medio pedagógico y efectista. En la Murcia del XVIII se encuentran referencias a este tipo de actos jesuíticos en los que se concedía un gran protagonismo al aparato efímero: véase por ejemplo la “*Justa poética, celebrada en el... colegio de la Compañía de Jesús, de... Murcia, el día 17 de noviembre de 1727, en culto de S. Luis Gonzaga, y de S. Estanislao de Kotska... / por don Antonio Rueda Marín...*”, en DÍEZ DE REVENGA, F.J., “La Literatura en Murcia durante el siglo XVIII” en *Historia de la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, vol. VII, pág. 554; GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El Teatro Escolar de los Jesuitas (1555-1640)*, Oviedo, Universidad, 1997, págs. 306, 307, 309 y 311, reproduce el repertorio impreso en Murcia por la propia Compañía de Jesús.

⁵² Aspecto tratado en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011, págs. 206 y 207.

neojansenista. Desgraciadamente, las fuentes locales no han abundado en relatar los pormenores y el sentido específico de tales usos.

Además, la pintura murciana refiere la presencia de cortinajes para velar imágenes de gran predicamento como la del Cristo de las Penas de los carmelitas⁵³. En este caso, como igualmente en las representaciones matritenses de la Soledad de los Mínimos⁵⁴, la inclusión de los textiles revela la función teatralizada de estas imágenes de gran devoción. Tales usos se incluyeron en los entramados efímeros ocultando, como en las predicaciones de los jesuitas, las representaciones iconográficas que daban pie al sermón: buen ejemplo de ello ofrece la serie de grabados pertenecientes al Santo Cristo de San Agustín de Sevilla en el que se incluye un entramado efímero constituido a través de un amplio pabellón circular rematado, ocasionalmente, por la corona real; como elemento destacado se ofrecen las cortinas correderas que reflejan la adopción de elementos escenográficos que propiciaran la ocultación o velación de las imágenes⁵⁵.

Concretando más el uso de estas estructuras efímeras dentro del ámbito levantino, donde ya se ha tratado el particular aspecto de la “*velación*” u ocultación de imágenes mediante bocaportes, ahora conviene precisar lo referente a los *doseles*: si un artista aparece especialmente vinculado con su construcción éste es José Esteve Bonet tal como refiere su “*Memoria o Nota de Asiendas*” donde incorporó parte fundamental de su obra. Así, entre la serie de imágenes diversas destaca la construcción de doseles, “*adornatos*”, resplandores, sagrarios y demás elementos utilizados para la confección de los mismos⁵⁶. El destacable número de piezas reseñadas con estos usos pone el acento sobre el papel de los imagineros en la concepción y construcción de los entramados efímeros, uniéndose así a la serie de pintores que frecuentemente ejecutaban e ideaban los mismos. La confección de doseles por parte de Esteve Bonet incide en la naturaleza artística de sus elementos por cuanto una sencilla estructura hubiera podido ser ejecutada por un artesano de la talla: esta redundancia de oficios en un medio tan academicista como el valenciano refiere la identidad ambigua de la tipología. Junto a estas realizaciones

⁵³ AGÜERA ROS, J.C., “Pintura en el Monasterio de Santa Verónica de Murcia” en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia: Historia y Arte*, Murcia, Instituto Teológico, 1994, pág. 212: “*Ecce Homo de la caña... evoca las efigies de talla que tanto proliferaron en los ámbitos eclesiásticos y conventuales... cierta sugerencia de su ubicación espacial en un nicho u hornacina viene dada por el recurso de los cortinajes desplegados a ambos lados...*”.

⁵⁴ Estampa notoriamente reproducida desde el siglo XVI en todo el país y con magníficas versiones pictóricas. Véase SÁNCHEZ DE MADARIAGA, E., “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid Barroco” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pág. 220.

⁵⁵ Véase MARTÍNEZ AMORES, J.C., “El Cristo de San Agustín en la estampa” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999, págs. 66-69.

prolifera las referencias a elementos de obvia naturaleza efímera, las “*tramoyas*” que junto a los resplandores refieren su carácter espectacular y la naturaleza teatral del culto ritual a las imágenes.

Por tanto, dentro del ámbito barroco estas puestas en escena de sumo efectismo formaron parte de la educación de los fieles jugando su retórica a favor de su carácter pedagógico. Pese a beber los postreros entramados decimonónicos de estos prototipos, sin embargo, se les va a conceder ante todo una marcada dimensión grandilocuente, centrándose los efectismos en otras ceremonias específicas como las de la Agonía⁵⁷. Así, el altar para el culto “especial” se configura en entramado lujoso, expositor de la divinidad, pero desplazando progresivamente la serie de artilugios, velos⁵⁸ y otros efectos automáticos para la ocultación del icono.

Las premisas de lo efímero en las cofradías murcianas del XIX y su influencia

La mentalidad decimonónica va a alterar profundamente la visión estética tradicional de los doseles y los restantes elementos para configurar altares de culto en las iglesias. La transformación, básicamente, va a consistir en la incorporación sofisticada de elementos lujosos que harán de los doseles una variedad magnífica de expositores adecuada al gusto burgués. Naturalmente, el mecenazgo ejercido por la clase dominante va a imprimir a esta tipología en la ciudad idénticas connotaciones a las de su propio gusto estético: profundamente vinculado al eclecticismo y a la apariencia vigorosa de sus formas. Como en el caso de los *tronos* procesionales, el lenguaje predilecto va a ser el neo-barroco que predominará en la talla de los diversos elementos y aún en los bordados (ciertamente, no muy abundantes). El protagonismo anterior de los textiles coloristas⁵⁹, repasado con cierta amplitud en el apartado precedente, va a quedar ahora supeditado a la talla que constituye el argumento esencial del efímero.

El empleo del terciopelo como superficie predominante de estas estructuras genera una visión sumamente teatralizada, muy ligada desde luego a las embocaduras de los teatros de la época;

⁵⁶ Al respecto de este repertorio de piezas destinadas a altares efímeros véase el repertorio total de obras de Esteve Bonet recogido en IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971, págs. 25-88.

⁵⁷ Aún presentes en la Semana Santa murciana en las décadas finales del XIX como relata DÍAZ CASSOU, P. en su *Pasionaria murciana...* (obr.cit.), págs. 222-227.

⁵⁸ Esta ceremonia se repite en el XIX llevándose a cabo el sábado anterior al Viernes de Dolores. Por ejemplo en *Diario de Murcia*, sábado 30 de marzo de 1895, se recoge: “*Hoy se cubren en las iglesias los altares, que se han de descubrir en Sábado Santo al toque de aleluya*”.

⁵⁹ La presencia de brocados, muy frecuentes en Murcia desde el XVIII y muy ligados a su Barroco, va a ser testimonial y sucumbe al empleo del terciopelo como elemento fundamental de los altares. Naturalmente, en este hecho subyace la dimensión operística y, aún más, el gusto por los telones teatrales tan particular y endémico en los nuevos locales que levanta la burguesía. Tal es el caso en la ciudad del Teatro Romea.

así, el papel de este tejido, prendido de la gotera de algunos de estos doseles, se articula amarrado por gruesos cordones dorados que marcan su apariencia de vela arriada. El empleo de amplios flecos, también con apariencia aurea, otorga vistosidad y elegancia a los conjuntos remitiendo a modelos del último barroco francés⁶⁰. Este hecho hace pensar en una influencia de los repertorios decorativos internacionales que, como en otras labores, tendrán un peso esencial: la profusión de soluciones recogidas en estos manuales aportarán respuestas para todo tipo de escenografías y decorados. Por ello, este arte destinado al lucimiento efímero tiene claros paralelismos con el mobiliario de época, la talla coetánea de retablos, así como en general con todo el interiorismo de los salones y casinos burgueses. Conviene, por tanto, enlazar este apartado con los trabajos del Real Casino de Murcia y, particularmente, con su elegante sala de baile configurada siguiendo estos modelos.

Comparten estos entramados para las imágenes representativas de las cofradías el gusto por unas formas muy determinadas e igualmente presentes en el citado particular de los “tronos”: prestos a incorporar gran iluminación de cera. Al uso simbólico, intrínseco de la cera, conviene añadir una creciente porfía entre las cofradías que tienden a rivalizar en el número de luminarias dispuestas en estos altares. Pese a ello, la profusión cerera en los altares es un aspecto común a esta tipología por todo el país como revelan los testimonios gráficos pertenecientes a Sevilla, Zamora, la propia capital y todo el Levante.

Un espacio destacado dentro de estos entramados se reserva para la exposición del sagrario, elemento litúrgico fundamental que dota de sentido cultural al altar. En efecto, lejos de la consideración de mero adorno el montaje efímero en las iglesias especifica la existencia de un espacio ritual específico que altera la habitual apariencia de los templos y que viene a consagrar la existencia del *tempo* cuaresmal. Este hecho, además, fundamenta el lugar que corresponde a estos altares, el *locus* preferente del templo. Se procura, además, la total anulación del retablo o altar estable del presbiterio adquiriendo el efímero el escenario propicio para el rito: que acontece en un tiempo especial y con unas formas diferentes a las habituales durante el resto de la liturgia ordinaria de la Iglesia.

Estas circunstancias redundan en la heredada cuestión barroca pues el significado de *trono* para la divinidad que se intuye a lo largo de la modernidad se prolonga a través del uso eucarístico. El paralelismo sacramental del icono, asociado de modo inherente a la presencia real de Cristo en la

⁶⁰ Tales disposiciones son frecuentes en las artes domésticas ligándose, particularmente, a los ejemplares de cama-dosel del XVIII hasta los del periodo de la restauración. Estos modelos no únicamente se relacionan con un gusto barroquizante sino que, además, ofrecen variantes ligadas a otros estilos. A modo de ejemplo basta recordar los diseñados por Percier y Fontaine para la emperatriz Josefina en torno a 1810. En GRASSI, E., *Arte en el Siglo XIX*, Florencia, SCALA Group, 2011, pág. 89.

Eucaristía, dota de un carácter triunfante a la iconografía que, de este modo, se privilegia de un culto mayor al que realmente le correspondería. Este asunto supone una derivación del culto barroco en el que, incluso dentro de las procesiones murcianas, los usos sacramentales se adhirieron al boato de algunas de estas tallas. Particularmente ilustrativo es el caso del Cristo de la Sangre acompañado por el *palio* de respeto y alumbrado obligatoriamente por la propia religión carmelita⁶¹.

Sin duda, el mejor de tales ejemplares fue el de la imagen de Nuestra Señora de las Angustias de la parroquial de San Bartolomé-Santa María, titular de la corporación de los *Servitas* murcianos.

Las circunstancias del altar de Nuestra Señora de las Angustias

El más notable de los retablos efímeros durante todo el periodo estudiado fue, indudablemente, el de la Congregación de Servitas.

Esta institución, gestada en torno a la magnífica talla salzillesca de Nuestra Señora de las Angustias durante al año 1755⁶², sufrió las consecuencias de la inestabilidad socio-política de la primera mitad del siglo XIX. En primer lugar, fue mermada su base social con la abolición gremial al ser los plateros quienes engrosaban sus filas durante el primer tercio de la centuria: en ese momento se rompió el principal vínculo que otorgaba estabilidad y recursos materiales a la agrupación cofrade. El periodo anterior había estado marcado por la relevancia social del gremio quien proveyó algunas de las joyas más preciadas con destino a la imagen; los plateros supieron dar forma, de este modo, a una fórmula doble de culto focalizada en dos efigies veneradas dentro de una misma capilla debidamente dotada por ellos. Así, tanto la Virgen de las Angustias como San Eloy constituyeron el núcleo devocional de una entidad cuyos vínculos, de arreglo a las pautas frecuentes en las restantes cofradías gremiales, no aparecían rigurosamente definidos.

⁶¹ ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.), *Constituciones nuevamente dispuestas por los Cofrades y hermanos de la Cofradía, y hermandad de la preciosísima sangre de nuestro señor Jesucristo sita en el Convento de Religiosos de Nuestra Señora del Carmen extramuros de la Ziudad de Murcia...*, 1728. En su artículo 21º queda establecido que durante la “*procession*” de “*miércoles Santo... à la qual ha de asistir la Comunidad de dicho Convento; y para que lleve luces dicha Comunidad, se ha de dar por la Cofradía a cada religioso una vela; y el lugar que ha de tener ha de ser presidiendo el Reverendo Padre Prior à su Comunidad, y esta en el paso de la Sangre interpolados los Religiosos con los Cofrades de el numero que alumbrassen...; y los incensarios que fuesen en la procesion los han de sacara Religiosos del Convento, los quales han de ser por lo menos Religiosos Coristas...*”.

⁶² MONTOJO MONTOJO, V., “La Virgen de las Angustias y los Servitas” en *Actas y ponencias del II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008, pág. 630.

Por ello, la desaparición del gremio fue un suceso que tuvo consecuencias graves para la supervivencia de la cofradía (circunstancia que acaeció, igualmente, con la cofradía penitencial de los sederos en la parroquial de San Andrés) que, en sentido riguroso, llegó a desaparecer. Durante el periodo isabelino se suceden los intentos para su reconstitución; el prestigio y la devoción que suscitaría el citado icono mariano parece estar detrás de esta temprana recuperación de la entidad desaparecida: de hecho, fue la primera entidad penitencial en ser revitalizada a lo largo del siglo. Así, en 1858 se informa que “*Después de muchos años, vamos á tener el gusto de volver á ver la procesión que con la imagen de Ntra. Sra. de las Angustias salía antiguamente de la iglesia de San Bartolomé el Domingo de Ramos...*”⁶³. Esta noticia nos aporta valiosa información al constatar, ante todo, la desaparición total de la entidad gremial (probablemente en torno a la década de los treinta de ese siglo al acontecer la definitiva supresión de los gremios) corroborada por el cese de su principal acto público, la procesión de Domingo de Ramos que remataba sus tradicionales cultos y la función solemne del Viernes de Dolores. Un año más tarde se certifica la recuperación de las “*túnicas azules*” dentro de la procesión acontecimiento que, al parecer de la prensa, revestía especial interés al constituir una novedad. Nuevamente, este dato precisa la desaparición

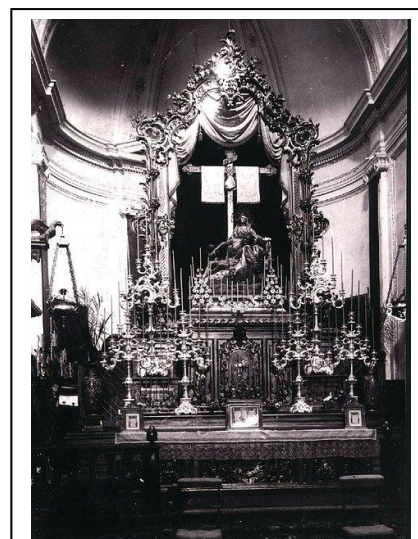


Fig. 115- *Altar de cultos. Virgen de las Angustias.* La Congregación de Servitas contó con una potente “*máquina*” efímera para la celebración de sus cultos religiosos y Funciones (Fot. Archivo cofradía, Murcia).

de enseres de la anterior etapa que habrían de ser necesariamente renovados en adelante adaptándolos al nuevo gusto procesional pues es probable que, como sucedió antaño con otros cortejos gremiales, no hubiera existido hábito penitencial con anterioridad⁶⁴. No hay constancia en estos años del famoso traslado que durante años se realizará con la imagen de las Angustias la tarde anterior a la procesión citada cuyas referencias no aparecerán hasta décadas más tarde: así, parece probado que la procesión restaurada, al menos durante esta primera etapa, tuviera como punto de salida y entrada del cortejo la parroquial de San Bartolomé⁶⁵.

⁶³ *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 25 de marzo de 1858.

⁶⁴ Sobre la procesión tardo-Barroca y su idiosincrasia en Murcia véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Semana Santa en tiempos de Floridablanca” en *Murcia, Semana Santa*, nº 11, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2008, págs. 48-55.

⁶⁵ Ver *Diario “La Paz”*, Murcia, lunes 26 de marzo de 1866 y domingo 14 de abril de 1867. La cita de prensa es prácticamente idéntica en ambos casos; se reproduce aquí la última de ellas: “*PROCESIÓN. Esta tarde á las 5 se verificará la de Ntra. Sra. de las Angustias que sale de la iglesia parroquial de S. Bartolomé donde se venera á María Santísima bajo esa advocación*”.

Sin embargo, en 1869 se anuncia la supresión de la procesión ligándose este hecho a los sucesos socio-políticos acaecidos a lo largo del año anterior y que propició el exilio de la reina Isabel II con la posterior instauración de diversos e inestables gobiernos políticos⁶⁶. Las fuentes no van a ofrecer dato alguno con anterioridad a la existencia de una cofradía más o menos organizada como organizadora del cortejo; más bien se insiste en la existencia de la procesión recuperada sin que se especifique el grupo promotor de la iniciativa. Quizá este acontecimiento condicionara la súbita desaparición de la procesión durante el Sexenio por cuanto, precisamente, la normalidad presidió el discurrir de las cofradías en la ciudad durante estos años: de hecho, este periodo va a suponer el punto de arranque de la renovación formal de muchos de los aspectos de la Semana Santa pese a que se encuentren tímidos avances en las décadas precedentes. Así, se constata en el año 1874 que la primera de las procesiones murcianas era la del Miércoles Santo por lo que el proyecto servita estaba aún en letargo⁶⁷.

La restauración del orden monárquico en la figura de Alfonso XII tuvo felices consecuencias para estas aspiraciones. En estos años si va a constatarse la existencia de una “*congregación*” que aglutinará a los devotos y organizará cultos y procesiones. Parece lógico que este renacer tiene su origen en el anterior intento de 1858 por cuanto, ya en 1875, la procesión sale a la calle “*llevando gran número de penitentes de ambos sexos*”⁶⁸. Ya en 1878 se pone de relieve esta pujanza con la incorporación del “*paso del ángel*”⁶⁹ señal de que ya existía una base consolidada cuando tres años atrás la procesión había vuelto a la calle⁷⁰.

Pese a que la procesión de las Angustias aún revestirá mayor esplendor en las décadas siguientes⁷¹, se puede considerar que en esta década de los 70 la congregación se encuentra consolidada tras los dubitativos comienzos en los 50.

Dentro del nuevo organigrama de la institución van haciéndose patentes elementos genuinos de la concepción procesional del fin de siglo, particularmente en lo que a la obtención de recursos se refiere. Pese a contar con una amplísima nómina de nazarenos los cuantiosos gastos

⁶⁶ Al respecto de este acontecimiento en Murcia ver VILAR, J.B., *El Sexenio democrático...* (obr.cit.).

⁶⁷ *Diario “La Paz”*, Murcia, jueves 2 de abril de 1874: “*Ayer se celebró la primera de nuestras procesiones sin ninguna alteración notable. Favoreció su lucimiento el hacer una tarde mas de estio que primavera, así que la concurrencia á la carrera fue numerosa*”.

⁶⁸ *Diario “La Paz”*, Murcia, martes 23 de marzo de 1875: “*Anteayer tarde salió de S. Bartolomé la procesión que la congregación de servitas de María Stma. de las Angustias ha reanudado en el presente año, llevando gran número de penitentes de ambos sexos...*”.

⁶⁹ Al respecto de la incorporación de este paso alegórico véase *Diario “La Paz”*, Murcia, viernes 5 de abril de 1878.

⁷⁰ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 20 de abril de 1878: “*... La del Domingo de Ramos ha tenido la novedad del nuevo paso del ángel ofreciendo el cáliz de la amargura...*”

⁷¹ Aún llegará a incorporarse un tercer paso, el de la Cruz, en la primera década del siglo XX como refiere el *Diario “El Tiempo”*, Murcia, sábado 3 de abril de 1909: “*Mañana tarde á las cuatro saldrá de San Bartolomé la Procesión de los Servitas, compuesta de los Pasos siguientes: El Ángel portador de las insignias de la Pasión... Un trono en el que se destaca sólo la Cruz sobre el monte Calvario.*”

procesionales, y aún los proyectos que se desean acometer, precisan de un esfuerzo que la “congregación” no va a poder asumir por sí sola. En paralelo a lo que acontece en las restantes cofradías y hermandades de la ciudad se adopta la figura de la “camarería” como elemento sobre el que descansar la creciente adquisición de elementos procesionales y los de culto. Así, en 1884 este sistema funciona plenamente como medio para la adquisición de “*las flores y demás adornos del paso*” estrenándose ese año como camarera “*la Sra. Marquesa de Ordoño*”⁷². Un año más tarde vuelven a precisarse algunas innovaciones para el adorno de los pasos lo que revela el ambicioso proyecto de armonización estética que se va llevando a cabo para mejorar la puesta en escena procesional⁷³: se constata, por tanto, un idéntico sistema de gestión al de las restantes cofradías descansando el coste de las novedades en la generosidad de los burgueses adinerados y, en este caso, debidamente ennoblecidos por la Corona.

Precisamente en esos años, con una “congregación” ya consolidada y pujante, la dadivosidad de una camarera va a permitir el inicio de la construcción de una pieza de gran relevancia y categoría para los cultos de la Virgen de las Angustias. La magnitud del proyecto no va a permitir su ejecución en un corto periodo de tiempo, demorándose la ejecución de sus distintas fases a lo largo de dos décadas; hecho que fundamenta la rigurosa planificación de una pieza de gran envergadura y un alto coste. La culminación de este proyecto supondrá la demostración espléndida del prestigio alcanzado por la institución “*servita*” en tan sólo unas décadas así como el interés en mostrar una visión sublime, evidentemente cargada de esteticismo, de la talla barroca de Salzillo.

Aunque la ejecución de altares efímeros para los cultos de las cofradías no va a ser un episodio aislado, son comunes a las penitenciales murcianas, no es menos cierto que la relevancia del levantado por los “*servitas*” estuvo por encima de todos ellos. Quizá por ello las fuentes son más proclives a informar sobre aspectos de éste prescindiendo de los llevados a cabo por las restantes. Además, realizando una retrospectiva sobre este fenómeno a lo largo y ancho del territorio nacional, cabrá señalar la importancia de esta estructura por cuanto su relevancia artística resulta superior a la inmensa mayoría de los documentados⁷⁴. Se trata, por tanto, de una

Y el magnífico paso de la Titular,...”.

⁷² *Diario de Murcia*, domingo 6 de abril de 1884.

⁷³ *Diario de Murcia*, martes 31 de marzo de 1885.

⁷⁴ En CARRERO RODRÍGUEZ, J., “Los cultos internos... (obr.cit.), pág. 190, se precisa la datación de los grandes altares para el culto de las cofradías aristocráticas hispalenses durante las últimas décadas del siglo XIX y las

pieza singular, de gran valía por resultar una obra de gran relevancia dentro de una tipología bien precisa y, casi particular, del ámbito hispánico⁷⁵. Su estudio, objeto que procede a continuación, es una tarea pendiente pues la variante del altar efímero para los cultos de las cofradías católicas está aún pendiente de un trabajo más preciso y documentado.

Las primeras noticias referidas al altar murciano aparecen a lo largo de la década de los 80 cuando la prensa aborda sus pormenores ofreciendo, además, una relevante información esteticista sobre el mismo. La dispersión temporal de las referencias informa sobre lo costoso de la empresa siendo imposible su financiación íntegra pese al apoyo financiero de la camarería. Así, entre 1884 y 1898 se va repartiendo el material documental que ilustra sobre el proceso evolutivo, sus pormenores y peculiaridades. El apoyo inestimable de las fuentes gráficas, afortunadamente conservadas, permite evaluar la calidad de las piezas encargadas así como valorar aspectos no reseñados por los literatos. Este último aspecto, además, permite recoger la belleza formal del repertorio neo-barroco desarrollado con profusión según las pautas estilísticas frecuentes en Murcia durante la época. Lejos de una apuesta concreta hacia el artefacto textil, circunstancia que si se aprecia en el altar efímero del Cristo de la Sangre entre otros⁷⁶, la pieza se constituye en auténtica fusión de técnicas de modo que talla, dorado, bordado, pasamanerías y orfebrerías se funden en una auténtica obra de arte colectiva.

El diseño y la dirección artística primera del proyecto se encuentran documentadas rigurosamente en la figura de Joaquín Martínez García⁷⁷. Sin embargo, la profusión y estilo de las tallas, así como la composición escénica de cortinajes y bambalinas cabe enmarcarse en el influjo de la tradición ecléctica europea; definida plásticamente a través de abundantes manuales de diseño y repertorio ornamental de índole modernista⁷⁸. El desarrollo de múltiples propuestas recogidas en esta serie de obras bibliográficas supuso una buena fuente para el trabajo de

primeras del XX: Virgen del Valle en los últimos años del ochocientos, Jesús del Gran Poder en 1913 o Cristo del Amor en 1928. En ocasiones, como en el caso de la cofradía de la Amargura, se reutilizaban elementos procedentes de antiguos “pasos” procesionales con los que se conformaban las gradas del altar.

⁷⁵ Entendiendo bajo este término no sólo la península sino los antiguos territorios de ultramar cuya trayectoria cultural tanto tiene que ver con sus raíces hispánicas.

⁷⁶ Circunstancia que se inscribe dentro del repertorio tradicional de “colgaduras, doseles y sitiales” documentados históricamente dentro del patrimonio catedralicio: véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, págs. 66-84.

⁷⁷ *Diario de Murcia*, martes 1 de abril de 1884: “En el número del sábado dijimos haber oído elogiar el gusto con que estaba hecho y decorado el altar que se ha improvisado en San Bartolomé á la preciosísima imagen de Nuestra Señora de las Angustias, para su novenario; hoy podemos añadir que el pensamiento es debido a D. Joaquín Martínez García, que ha dado el diseño y ha dirigido la obra, no terminada, por falta de fondos”.

⁷⁸ NAROTZKY, V., “Las Artes del Vivir Urbano” en *La Conquista de la Libertad. El arte occidental entre 1780 y 1900*, Barcelona, Planeta, 2006, págs. 308 y 309. Esta autora hace referencia a los repertorios de ornamentos publicados por Owen Jones, “*Grammar of Ornament*”, “*Plan, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*”, y al influjo que supuso para el establecimiento de un repertorio internacional de ornamentos de la exposición que, bajo el título de “*Great Exhibition of Products of Industry of All Nation*”, aconteció en Londres en el año 1851.

artesanos que, de este modo, procuraban un repertorio de índole cosmopolita con destino, ante todo, a los salones de las mansiones de la burguesía liberal. Se rompía, así, la tendencia a basar el repertorio en fórmulas recogidas en las obras artísticas de talla dispersas por la ciudad y su entorno: sin embargo, parece fuera de duda que en la elección de una traza neo-barroca, en el momento de apogeo de las prácticas goticistas en las iglesias, presupone una vocación autóctona hacia el estilo de aquel periodo.

La imposibilidad de acometer toda la obra en un primer momento se constata en la citada alusión a la “*falta de fondos*” que llevará a la progresiva ralentización del proyecto⁷⁹. Sin embargo, el resultado final resulta unitario resaltando el paulatino seguimiento de la traza predeterminada por Martínez García: no en vano, este artífice gozaba de cierto renombre en este tipo de labores por cuanto con anterioridad había culminado otro retablo, esta vez estable, para la efigie de San Cayetano en la parroquial murciana de San Pedro. De forma que su actividad se va a prolongar ahora con el gran altar de los *servitas* cuya unidad estética refleja una pretendida dimensión de “lo barroco” como lenguaje esencial para acompañar la imaginería de los siglos anteriores. Esta elección no es casual pues resulta comparable con la labor llevada a cabo coetáneamente en la realización de *tronos* procesionales y donde, contrariamente a lo sucedido en otras ciudades relevantes, este lenguaje servirá como referente para la mayor parte de ellos⁸⁰.

En 1896, una década más tarde, se vuelve a constatar la continuidad del proyecto pues “*la señora Doña Antonia Borja*” ofrenda a la Virgen de las Angustias “*dos preciosos y artísticos candelabros de bronce*” para que figuren en el altar de cultos⁸¹. Dos años después se vuelve a aludir a estos candelabros dentro de una específica relación del conjunto efímero si bien se acompañan, esta vez, de un amplio grupo de objetos del mismo: “*Cada año se van acumulando más preciosidades en el altar que se forma en San Bartolomé para poner la Virgen de las Angustias y hacerle el novenario. Los dos hermosos candelabros y los dos riquísimos tíbores, que son de gran efecto artístico, se destacan entre el brillante candelabraje, macetones, ramos, etc, debidos á la piedad generosísima de la Sra. D^a Antonia Borja, viuda de Noguera*”⁸². A la

⁷⁹ *Diario de Murcia*, martes 1 de abril de 1884.

⁸⁰ En este sentido conviene aludir a la proyección del neo-gótico que será referencial en la ejecución de estas *andas* procesionales, sobre todo las del Santo Sepulcro, en lugares como Sevilla o Zamora, mientras otros estilos, como el clásico-academicista gozó de especial preferencia en el medio hispalense. Frente a ellas el lenguaje que preside la configuración del *trono* murciano, al menos hasta la irrupción del “*estilo egipcio*” en 1897, es exclusivamente el historicismo barroco. Al respecto de estas otras realidades véase RODA PEÑA, J. “El paso procesional sevillano durante el siglo XIX” en *Actas del III Congreso Nacional de cofradías de Semana Santa, (Volumen II)*, Córdoba, Cajasur, 1996, págs. 79 y 80; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*, Málaga, Agrupación de Cofradías, 1996, pág. 15 y stes.; y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº 17, Murcia, Universidad, 2004, págs. 33-51.

⁸¹ *Diario de Murcia*, domingo 22 de marzo de 1896.

⁸² *Diario de Murcia*, sábado 2 de abril de 1898.

vista de las referencias gráficas la escenografía resulta bastante precisa a esta descripción. El efectismo de la profusa talla del remate del altar se contrarresta armoniosamente con los no menos ricos candelabros dotados de abigarradas formas barroquizantes: rompiendo así la habitual verticalidad de los frecuentes artilugios destinados a la iluminación en otros altares⁸³.

Con gran probabilidad esta última alusión periodística al altar de los servitas no refleje su última configuración pues la documentación gráfica muestra la existencia de hasta seis candelabros de tipo semejante que hubieron de realizarse con posteridad. Así, los de 1896 deben corresponder en la histórica fotografía con los ubicados en la parte superior junto a la efigie mariana y actuando como remate piramidal de los situados abajo. Esta disposición no parece casual pues la envergadura artística de éstos supera a los inferiores revelando un original y recargado trabajo de formas sinuosas barrocas cuyo molde original, al ser de bronce, hubo de ser trabajado previamente por Martínez. Desde luego, todo el conjunto muestra una exuberancia a base de motivos historicistas pero innegablemente multiplicando el efecto decorativista que difícilmente se hubiera repetido en los precedentes barrocos como elocuentemente evidencian los grabados originales de aquella época⁸⁴.

Más allá de la funcionalidad que cabría exigir a estos elementos persiste la dimensión decorativa del conjunto ideada como una unidad estilística y monumental. El entonces denominado estilo “*Luis XV*”, considerado ahora de forma más oportuna como “*barroco historicista*”, se repite en la totalidad de los elementos perimetrales que actúan como marco ornamental del pabellón central. Así, la labor de talla se convierte en riquísima orla, con motivos análogos a los del resto de labores decorativas del altar, que delimita un contundente y austero fondo de terciopelo sobre el que se recorta la imagen.

Este recurso presta al altar una dimensión de expositor suntuoso: una cortina, de tono decididamente más claro, ha sido recogida en el remate dejando al descubierto la talla salzillesca de la Virgen de las Angustias. En efecto, el conjunto no es más que la aplicación de un tabernáculo sacramental a escala mucho mayor. Este efecto recoge elementos históricos vistos anteriormente recordando, ante todo, los citados altares del hispalense Cristo de San Agustín cuyo edículo igualmente quedaba abierto al descorrerse ambas cortinas en los laterales. De esta forma, como en aquel caso, la titular de los servitas quedaba expuesta bajo la estructura superior

⁸³ Señal de identidad, por ejemplo, de los altares de culto sevillanos cuyos candelabros no presentan la articulación curva, llena de decoración a modo de rocalla, del ejemplar murciano. Sobre los citados altares ver CARRERO RODRÍGUEZ, J., “Los cultos internos en... (obr.cit.), pág. 190.

⁸⁴ Como aquel que muestra los cultos del Gran Poder durante el siglo XVIII y en el cual no se aprecian los caracteres curvos del florón del remate, ni el efecto abigarrado de los curvos candelabros. *Ibidem*, pág. 188.

de manera que el periodista Martínez Tornel lo describiría bajo la denominación de “*templete*”⁸⁵. Así, la colgadura recogida a la que se aludía antes tendría el papel de una bambalina con uso tan sólo fingido revelando una doble influencia: la de aquellos “bocaportes” de época barroca y, por otro, la de los telones que ocultan la escena en teatros y óperas de la época. Tras ese descorrimento, sólo simulado, la vista quedaba diáfana hacia la dramática imagen salzillesca.

En este gesto se aglutina una evidente pervivencia de la liturgia barroca sacramental, un “*modus operandi*” volcado hacia la concepción sagrada del ceremonial, la ostentación cultural de la Virgen de las Angustias. Naturalmente, la profusión de velas, la estudiada ubicación de la imagen dispuesta a altura considerable y, ante todo, la proliferación de un magnífico trabajo de talla dorada en el remate, persuade al fiel sobre la naturaleza sobrenatural del icono; la trascendencia que se hace tangible en un escenario maravilloso, en una auténtica rememoración del clásico *deus ex machina*, un altar efímero trocado en tramoya trascendental.

Aislada la estructura de los restantes sobrepuestos y analizando únicamente el espacio arquitectónico (del que lo efímero sigue participando plenamente) se revela un mismo propósito. La división tripartita de la base del altar otorga una mayor jerarquía a la calle central (donde se yergue la imagen) que no sólo tiene una mayor anchura, sino que destaca por ser la más alta. Las calles laterales son una simple descarga visual del dosel con un propósito meramente utilitario: facilitar la existencia de peldaños descendentes en altura permitiendo la ubicación de candelabros que, gracias a ello, presentan un doble efecto piramidal a ambos lados de la imagen.

En sección el altar prescinde de los habituales peldaños a modo de escalinata frecuentes en la tipología de los monumentos de Jueves Santo presente en varios templos de la ciudad (y aún más fuera de ella): con ello se magnifica la rotunda presencia de la imagen de la Virgen de las Angustias con su Hijo en los brazos, abarcando de forma inaccesible todo el entramado efímero.

Como altar celebrativo que es, pues en él se llevaba a cabo la celebración de la liturgia a lo largo de todos los días en que permanecía montado, ocupa el espacio central del presbiterio por delante del templete clasicista que entonces existía en la parroquial; la sobreabundancia de elementos decorativos incide, además, en la ausencia de adorno floral del que se prescindía durante el tiempo litúrgico cuaresmal dentro de la liturgia tridentina vigente entonces. Sólo los pequeños candelabros bajo la efigie muestran el adorno de pequeñas flores metálicas adheridas a los mismos; aspecto frecuente en este tipo de piezas para los altares de las iglesias. Los dos laterales conforman sendos pomos cónicos a modo de los “*bouquets*” franceses muy utilizados

⁸⁵ *Diario de Murcia*, 2 de abril de 1898: “...que el fondo del templete bajo el cual está la Virgen debe ser un paño de otro color que el encarnado de la colgadura, porque así el templete sería un todo y se destacarían perfectamente del fondo tanto la Cruz como las imágenes”.

como forma ornamental en estas décadas finales del XIX. El central tiene disposición de media luna a los pies de la Virgen permitiendo la simbólica lectura de María como “mujer apocalíptica” frecuente en el tema de la Inmaculada Concepción⁸⁶. Este hecho no debe ser casual pues estas alusiones, tan frecuentes en el Barroco hispano, se acentuaron a partir de la proclamación dogmática de la Inmaculada, máxime en una iconografía que, como la de los Dolores, venía siendo objeto de un doble culto (pasional y glorioso, respectivamente) desde que en 1814 se extendiera a toda la cristiandad el Breve *Cum sicut* el 20 de septiembre de ese año⁸⁷.

Ya se aludió en capítulos anteriores a la valoración “*numinosa*” y ritual del espacio celebrativo efímero. Esta experiencia intangible expresada a través de la “potencia divina” de la imagen sagrada se revela como un plano de innegable interés para el estudio estético del periodo. Para los estudiosos de la religión y sus formas resulta innegable la contraposición de lo profano y lo sagrado. Tal ambivalencia corresponde con la existencia de una realidad divina distinta de la natural. Dada la incapacidad humana para expresar esta “*granz andere*” los individuos tratan de sugerir todo lo que rebasa a su entendimiento⁸⁸.

Toda esta retórica, por compleja que parezca, se sintetiza dentro de la ceremonia religiosa a través de símbolos y elementos, pero no sólo a través de ellos: la sensación de caos decorativo, desorden aparente y profusión de artefactos para la iluminación, por ejemplo, son instrumentos que ya el Barroco utilizó para expresar la majestad divina. Muchos ejemplos de estos se encuentran impresos en retablos suntuosos, capillas desbordadas por la decoración,... Sin embargo, esta idea subyace desde centurias atrás cuando mediante ruidos sordos, temblores fingidos,..., se aludía a la presencia de lo divino en el mundo profano del individuo. Todo ello despertaba un sentimiento de “temor reverencial” que ha sido codificado antropológicamente con la presencia hierofánica de lo trascendente en la Tierra (pervivencias milenarias de profundas creencias animistas en la antigüedad). Se trata, ineludiblemente, de “signos” de lo divino.

⁸⁶ Sobre la utilización de atributos inmaculistas por parte de las imágenes dolorosas de la Virgen en el ámbito hispánico véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, págs. 41-55.

⁸⁷ Festividad unida indisolublemente al culto *servita* a la Virgen pues respondía a una acción de gracias del Papa Pío VII con motivo de haber podido volver a Roma tras su “secuestro” por parte de Napoleón Bonaparte. Como consecuencia de este hecho se adaptó “*la misa y oficio de los servitas*” para la festividad universal. Ver DE LA CAMPA CARMONA, R., “Los dolores de Nuestra Señora: devoción y culto” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 499, Sevilla, Consejo General del Hermandades y Cofradías, 2000, pág. 36.

⁸⁸ ELIADE, M., *Lo sagrado y...* (obr.cit.), págs. 13-19.

Los altares efímeros, pretendidamente espectaculares, a menudo complejos e inabarcables en un simple golpe de vista responden a este planteamiento religioso que aglutina sentimientos y signos a menudo ancestrales.

Pero, además, en estos años de finales del siglo XIX se introducen otras pautas por las que se valora este arte como una forma de disfrute estético, más allá de su complejo origen secular. En efecto, el deleite que produce la contemplación de estos altares en su plenitud, cuando las velas se ofrecen encendidas y la ceremonia-ritual comienza su andadura, es comprendida como una muestra inefable de “*lo bello*”. En este sentido, lo etéreo busca manifestarse dentro de efectos visuales concretos que, más allá de su sentido simbólico, produce un disfrute sin par (al menos para los hombres de la época). Así pues, las fuentes nos refieren el efecto sensorial y placentero de esta ceremonia convertida en espectáculo sensitivo; esta raigambre afectiva de lo artístico señala en la concepción intelectual de una sociedad predispuesta hacia este tipo de manifestaciones y particularmente sintetizada bajo el fenómeno esteticista del “*decadentismo europeo*”. Bien es cierto que buscar vínculos con este movimiento europeo resulte una tarea aventurada aunque no cabe duda de la presencia de connotaciones de indudable sesgo esteticista; y es que bajo la superposición de elementos ornamentales junto a la particular iluminación escenográfica de la abundante cera subyace un particular “culto a la belleza”.

El altar despertó pronto grandes entusiasmos entre los literatos de la ciudad que no dudaron en reflejar esta suma de sensaciones en sus escritos. Algunos de ellos evidencian particularmente esta tendencia esteticista debido a la suma de sensaciones subjetivistas, aquel registro de “lo inefable” del que hablaría Rimbaud, que constituía su contemplación; por tanto, esta literatura no muestra sino un registro poético de una obra considerada casi bajo el concepto de “sobrenatural belleza”. Martínez Tornel es el más elocuente al referirse al altar como “*Paso del Gran Dolor...*” y “*..., portento de dolorida belleza*”. Evidentemente, se trata de una sublimación subjetivista de un objeto artístico convertido en paradigma de la belleza sagrada. Para este autor estos cultos de San Bartolomé suponían el cénit de cuantas “*novenas de los dolores*” se consagraban en Murcia hasta el punto de hablar de “*culto predilecto de los murcianos*”⁸⁹. De ahí, pues, que la magnificencia del altar actúe como signo inequívoco de esta concepción máxima del ceremonial litúrgico por excelencia.

Tal aspecto queda acentuado gracias a la existencia de un nuevo texto alusivo que, al margen de precisiones técnicas, permite desentrañar los pormenores contextuales de la ceremonia: estos

⁸⁹ *Diario de Murcia*, 8 de abril de 1911.

últimos revelan un marcado interés esteticista que, como en otros casos, une la idea romántica de belleza con la figura de la Virgen de las Angustias:

“Este templo [San Bartolomé] es uno de los más grandes de Murcia, pero ayer fué insuficiente para la inmensa multitud que acudió á oír la palabra del Sr. Obispo y á gozar de la grandiosidad de aquellos cultos.

...

El altar estaba magnífico. El grupo artístico e inspirado de nuestro Salzillo, la Virgen de las Angustias, al pié de la Cruz, con Jesús muerto y caído sobre el maternal regazo, se destacaba en el fondo del precioso marco y sobre la tallada ménsula que descansa sobre el altar. Ricos candelabros de bronce y lujosos candelabros sostenían infinidad de luces y primorosos ramos de frescas flores matizaban el conjunto y exparcián suavísima fragancia. Es decir que, en cuanto cabe a lo humano, era aquello digno de la Virgen.

...

Después, cuando el popular tenor murciano Sr. Celdrán cantó con su envidiable voz uno de los <<dolores>> quedamos todos embelesados como si aquel canto elegíaco, tierno y delicadísimo, hubiera bajado del cielo como un arrullo de ángeles para consolar á la Santísima Virgen.

Y es porque en la solemnidad de ayer tarde en la iglesia de San Bartolomé, como en todos los del culto católico, entran todos los elementos que tiene el arte puro para producir en nosotros las sensaciones de la belleza y para elevar al espíritu á su región más serena, que es la ideal, la sobrenatural... ”⁹⁰.

El autor, al hilo de lo expuesto, revela una escala ascendente dentro de la cual se superponen los distintos elementos formales aprehensibles en la representación escénica de estos cultos de los *servitas*; el objeto que tiene con esta aliteración, suma, de elementos es conducir al lector hacia una culminación expresada a través de una esfera irreal, trascendente. Esta aprehensión hacia el arte y sus efectos emotivos sobre aquellos que los visualizan es un tema recurrente en la época. La apelación formal apela a una estructura sensitiva en la que visual, olfativa y auditivamente se va procurando una escenografía de impresiones. Así, fantasía y realidad se funden en una suerte de clímax colectivo descrito certeramente por el periodista murciano. En éste la música, en tanto que *leitmotiv* romántico, acaba obrando el milagro el milagro de “embelesar” y operar el milagro “hierofánico”, coronando sensitiva y mentalmente la ausente tramoya teatral: “como si un arrullo de ángeles (descendiera) para consolar á la Santísima

⁹⁰ Recogido en *Diario de Murcia*, 26 de marzo de 1904.

Virgen". Es en ese instante cuando cifra precisamente la fusión de "todos los elementos que tiene el arte puro para producir... sensaciones de la belleza y para elevar el espíritu á su región más serena, ..., la sobrenatural".

Vega Martini ya ha tratado sobre este tipo de relaciones emotivas dentro del ámbito esteticista enfatizando cómo autores coetáneos como Oscar Wilde o Gabriel D'Annuncio "tenían muy presente la sensiblería del Barroco en los términos en que nosotros hemos querido entenderla, como Contrarreformista triunfante, lujosa y lujuriosa, como anormal sensibilidad y aguda espiritualidad que ahonda sutiles raíces en el misticismo oriental del Cristianismo de los orígenes, como apocalíptico drama existencial entre muerte y vida"⁹¹.

Con ello se plantea el indisoluble papel del arte como alterador de conciencias y como elemento vertebrador de un arte sensorial de raíz mediterránea. Martínez Tornel, como sus contemporáneos europeos, supo valorar esa naturaleza persuasiva pero, al igual que aquellos, no quiso entenderlo desde una perspectiva meramente descriptiva sino dejándose arrastrar por todo su potencial sensitivo. Esta circunstancia constituye toda una fortuna al permitir estudiar en profundidad la cuestión desde una perspectiva cercana y rigurosamente sincrónica. De este modo, lo cual es fundamental para un estudio estético, se abandona la superficialidad de una interpretación meramente materialista ahondándose en los componentes "emotivos" del periodo: es decir, aquellos que pertenecían a un ideario espiritual colectivo al efecto de constituir lo que Hegel habría denominado *Zeitgeist*⁹². Bajo esta perspectiva la estética de las procesiones y los aspectos culturales de las cofradías no resultan ser sólo fruto de un mecenazgo particular de la burguesía sino que, más allá, reflejan una alta dosis de subjetivismo poético que se plasma, evidentemente, en las visiones literarias de la prensa.

En este último sentido, el relator del acontecimiento no actúa como un mero testigo que se limite a la "legitimación", al modo de las crónicas efímeras del barroco; ahora, el cronista se deja influenciar emotivamente por aquellos elementos del ceremonial que le persuaden. A través de sus textos, sin duda, se comprende con mayor amplitud un fenómeno, el de los altares efímeros,

⁹¹ MARTINI, V., "Pasiones" en *Pasión y éxtasis*, Madrid, Fundación El Monte, 1996, pág. 22.

⁹² Sobre el sentido cultural de esta denominación conviene recordar las apreciaciones recogidas al respecto por CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998, pág. 69: "... De esta manera, los pueblos habrían depositado sus concepciones más elevadas en las producciones del arte, de forma que <<la filosofía y la religión estarían concretadas en las formas creadas por éste>>. Para Hegel, cada civilización posee su *Zeitgeist*, un aspecto del espíritu universal objetivado y definido en un tiempo y en un espacio...". Hay que advertir que este concepto había sido popularizado a partir de la publicación en 1828 de su *Introducción a la estética*, aspecto por el cual revela un particular interés para este estudio particular referido a diversas plasmaciones artísticas decimonónicas. De hecho, la influencia de la obra hegeliana tuvo una amplia resonancia en el ámbito cultural europeo durante todo el siglo XIX.

capaz de despertar cualidades intangibles que, sin embargo, formaban parte del sustrato cultural de su época.

Otros componentes de la retórica efímera

El sitio, en tanto que lugar preferente para la estancia de personalidades relevantes, es una constante desde la Antigüedad. La iconografía cristiana lo incorporó tempranamente como mimesis del protocolo imperial romano. Ya en época Bizantina se contrasta la traslación procesional de reliquias depositadas bajo solios o expuestas en manifestadores que pronto se convirtieron en fórmulas arquetípicas para su culto. Igualmente, las monarquías europeas utilizaron semejantes estructuras para enfatizar su protagonismo jerárquico durante las audiencias de forma análoga a como lo haría el Sumo Pontífice y sus respectivos legados y representantes en las diversas regiones.

Por ello no extraña que, ya en la Edad Media, se coloquen efigies de santos dentro de casilicios cubiertos por “doseletes”. El Gótico ofrece en sus monumentos amplias y variadas representaciones tomando las cubiertas la impronta de su estilo. Así se encuentra en Murcia representado en cada uno de los pilares de la Catedral dignificando las efigies de santos expuestas sobre ménsulas y con cubiertas en forma de pináculos calados. De manera que estas estructuras no fueron ajenas a la realidad local.

El profesor Pérez Sánchez ha recuperado testimonios acerca de la colocación de solios efímeros en el presbiterio catedralicio, desde tiempos del Renacimiento, para que se dispusiera el monarca durante las ceremonias religiosas realizadas en su presencia. Idéntica idea se transporta al espacio destinado al ámbito sagrado siendo tales estructuras expositores idóneos para la colocación del Santísimo que se revela como auténtico *Rey de reyes*⁹³. Ya se ha hablado anteriormente de los mismos, y aún se retomará al tratar los *monumentos* de Jueves Santo, pero conviene ahora recordar su papel como receptáculo de imágenes sagradas en el ámbito local.

Evidentemente, en todo este proceso la influencia del arte nórdico es relevante en toda Castilla no siendo Murcia ajena a estas influencias. Así, la llegada de piezas pictóricas debidas a Roger Van del Weyden o Jan Van Eyck, hubo de suponer un refinamiento en su elaboración. En efecto, las pinturas de este último revelan la particular suntuosidad de los catafalcos ideados para acoger a las imágenes de la Virgen. Tales propuestas enlazan con una tradición protocolaria a la que, dentro de una estancia, la efigie mariana recibe la visita de los fieles bajo un dosel. El empleo de

⁹³ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 66-81.

este material tan poco vinculado hasta ahora a este tipo de piezas efímeras, ofrece un panorama nuevo pues su colorido contrastado y los juegos dorados de toda su trama muestran una suntuosidad desconocida hasta ahora.

La confrontación de estos ejemplares con los que probablemente existieron en Murcia no puede resultar más satisfactoria: la existencia de telares para confeccionar estos tejidos con sedas se documenta ya en el XVII siendo, por tanto, unos textiles familiares. Pese a no haber constancia gráfica de los mismos, el cotejo de grabados pertenecientes a las diversas fiestas efímeras valencianas validan tal opción. Pérez Sánchez aporta, además, datos puntuales sobre la utilización de estos tejidos en piezas destinadas al ajuar de cofradías murcianas. Sin embargo, los brocados nunca dejaron de ser, aún en el XIX, piezas de máxima calidad y un elevado coste. De ahí que, al margen de obras puntuales, el terciopelo primara en la confección de estructuras que, como estas, precisaban de una importante inversión económica⁹⁴.



Fig. 116- Altar efímero. Cristo de la Sangre y Ntra. Sra. de la Fuensanta. Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. del Carmen. Tras la Guerra Civil continuaron levantándose altares para los cultos y festividades de las cofradías. Lamentablemente, las pérdidas ocasionadas por la Guerra Civil mermaron el potencial de estas arquitecturas.

En el altar *servita*, destinado al albergar la imagen de la Virgen de las Angustias durante su *novena*, sólo se emplearon los costosos brocados en la pieza que hace la función de figurado telón recogido bajo la embocadura del marco del altar. Ocupa, en definitiva, un lugar relevante al ocupar un plano principal a gran altura y se le dota de mayores contrastes visuales al recogerse formando ondulaciones: en sentido estricto, actúa como enlace entre la parte más artística y prolijamente trabajada del conjunto, el penacho superior, y el más austero fondo aterciopelado que cubre el fondo del altar.

Este ejemplar se significa como el referente más destacado para la realización de nuevas obras efímeras con destino al culto de algunas de las tallas más representativas de la ciudad. Así sucede, al menos, en el caso del altar del Nazareno de la iglesia de la Merced. Los parámetros se repiten hasta el extremo de predominar la talla del remate y las volutas de los candelabros sobre el resto del conjunto. Evidentemente, las fechas de su ejecución son similares al del altar de los *servitas* y al igual que en aquel el mismo formato para su ejecución: proyectado en distintas fases para un mayor desahogo y solvencia de los mecenas. Así, en 1898 se recoge en la prensa:

⁹⁴ Entre los que conviene aludir a las costosas colgaduras adquiridas en Sevilla por la Archicofradía del Rosario o el curioso entoldamiento de la ermita de San Ginés, llevado a cabo por iniciativa de su propia cofradía. Véase al respecto PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del...* (obr.cit.), págs. 186-191.

“En el novenario que en la Iglesia de la Merced se ha verificado a Nuestro Padre Jesús, dedicado por nuestro amigo D. Ignacio Martínez, camarero de dicha imagen; se han estrenado dos preciosos y elegantes candelabros contruidos en el taller del conocido artista D. Tomás Leante”⁹⁵.

El predominio del trabajo de la talla, nuevamente, resulta preponderante con respecto a cualquier otra labor artesanal. Este aspecto, ya estudiado en el caso anterior, reivindica ciertos vínculos formales con respecto a la práctica del *trono* procesional por cuanto se repiten, como en aquellos, los mismos patrones estilísticos: el predominio de la talla calada evoca los *penachos* frontales característicos de las *andas* de mayor raigambre local como sucede igualmente con los aparatosos candelabros. Pero este hecho no es casual al ser su autor, el citado Leante, un artífice dedicado preferentemente a la talla y dorado de estos *tronos*.

Además, esta variante rompe con lo que se observa en otros ejemplares de altares para los cultos de imágenes de otras regiones: así, frente a la pervivencia de *bambalinas* y *goteras* del dosel rectilíneas (asumidas, sin duda, de la tradición flamenca anteriormente aludida) que se observa en Sevilla –altar de la Virgen del Valle- aquí se opta por pautas bien distantes. Pese a disponer también de gotera el altar de la Virgen de las Angustias el tratamiento es bien diferente: primeramente, no se trata de una superficie fingida sino que su recogido es real; además, la gotera no es el último remate como en los caso sevillanos sino que en Murcia se suele disponer el remate calado a modo de frontón de talla; por último, la traza insinúa un decidido movimiento que viene articulado por el diseño mixtilíneo de la superficie del remate, aspecto que en los ejemplares hispalenses se sustituye por modelos rectilíneos mucho más austeros.

Sobre este último aspecto queda claro que el movimiento de los ejemplares murcianos, y desde luego el altar del Nazareno de la Merced, es desbordante y enlaza con los “*guardapolvos*” del salón de Baile del Real Casino de esta capital: el patrón se repite en estos casos de forma mimética. De manera que los interiores de las mansiones y los salones burgueses tienen mucho que ver en esta configuración como se trató, igualmente, al estudiar la configuración del *trono* autóctono.

Pero ingenuo resultaría este discurso si no se advirtiera que el verdadero núcleo articulador de estos altares es el penacho de remate que otorga toda la torsión y el movimiento al conjunto. El del altar de la Virgen de las Angustias excede con mucho a los citado “*guardapolvos*” del Casino pese a evidenciar un gusto idéntico; la rocalla no debe obviar, además, que el movimiento

⁹⁵ *Diario de Murcia*, martes 15 de marzo de 1898.

es constante aún en estructura por cuanto los entrantes y salientes, los juegos de contra-curvas, se suceden unos contra otros.

En el caso del altar del Nazareno de la iglesia de la Merced el juego es idéntico: la carencia de *gotera* y de *borlage* no disimula la sensación irrefrenable de movimiento. Esta embriaguez de formas serpenteantes no parece aprehendido de los repertorios internacionales, mucho más contenidos y discretos: el planteamiento dinámico parece una respuesta puramente local y obedece a los marcos tardo-barrocos que conservaron ciertos retablos murcianos. Buena muestra de ello pervive en la Catedral cuyos retablos dedicados a San José, y aún otros reutilizados actualmente en diversas estancias de su fábrica, muestran este recurso resuelto y embriagador. Tales cenefas se convierten, debidamente distorsionadas con la retórica resplandeciente de los candelabros y los juegos de luces, en auténticos resplandores que rodean las imágenes: ráfagas doradas que emiten una sensación desbordante. No es de extrañar que los escritores se detuvieran a narrar tales efectos, como se vio en los casos de Vicente Medina o Gabriel Miró, manifestando el gusto por una poética de lo sublime tan propia del esteticismo del fin de siglo.

Esta concepción sofisticada precisaba, lógicamente, un gasto elevado. Este aspecto no es, en absoluto, novedoso pues desde el Barroco se venía debatiendo la cuestión del mantenimiento financiero de lo efímero. La justificación resulta ahora tan válida como entonces: *“todo gasto consuntivo es, así, susceptible de ser investido, a través de la consagración del ritual religioso, de una suerte de eficacia sobre o preternatural”*⁹⁶. De modo que el protagonismo de imágenes investidas de caracteres hierofánicos venía a precisar de una inversión que alcanzara, o tratara de alcanzar al menos, la dimensión más elevada. La consumación de estos postulados no parece ser una fórmula recreada o recuperada en el momento sino que presenta cierta linealidad con la cultura moderna y las pautas estéticas del último barroco murciano: está claro que existen una serie de precedentes que sirvieron de lógica base para la constitución del efímero decimonónico.

Los altares efímeros de la procesión del Corpus Christi eran una de esas manifestaciones que había pervivido desde tiempos pasados: su retórica callejera evocaba aún magnificencia pretérita y supone un buen elemento para abordar la coyuntura de tales entramados provisionales destinados a la fórmula de la religiosidad más arraigada. Su envergadura aún es considerable mostrando una vitalidad que apenas alcanzaría unas pocas décadas más tarde. Así, en 1872 se lleva a cabo el estreno de un *“altar de orden gótico”* destinado al adorno de la calle Pascual⁹⁷. La fastuosidad desplegada entorno a las diversas procesiones sacramentales, pese a no contar con

⁹⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 355.

⁹⁷ *Diario “La Paz”*, Murcia, sábado 1 de Junio de 1872.

la pujanza de otros siglos, si contaba con cierto desarrollo configurando aún un panorama destacado de la religiosidad local y las artes que le eran consustanciales.

Este protagonismo resulta evidente en la propia munificencia del Concejo, interesado en perpetuar este tipo de manifestaciones cuando a finales de siglo comience a declinar el interés burgués. Por ello no extraña el papel de Joaquín Bosque Leal⁹⁸, llamado “*altarófilo*” por Martínez Tornel, encargado por los munícipes para levantar los altares tradicionales de la *carrera* del Corpus⁹⁹; este personaje revela la importancia de estas labores y su ligazón con el entorno de las cofradías pasionarias pues, no en vano, era el encargado de estas mismas labores en los cultos de la Preciosísima Sangre¹⁰⁰. De modo que existe una correspondencia documentada entre ambos entramados efímeros que, a la sazón, resultan una práctica asumida y delegada a estos especialistas.

Pese al discurrir del nuevo siglo y la reciente mentalidad contemporánea prevalece el espíritu simbólico por cuanto el propio Frutos Baeza se permite retrotraer estas prácticas a épocas pretéritas vinculándolas, además, con construcciones simbólicas de difícil justificación: “*Al principio de la Platería, esquina a la plaza de Santa Catalina, se levantaban cuatro pirámides con sus bases y sobre cada una de ellas un enorme dragón de fuego, que iluminaba fantásticamente la expresada plaza y gran trecho de la Platería en la noche de la víspera de la festividad*”¹⁰¹. Este tipo de elementos revela la precisa alteración del espacio habitual, profano, para dotarlo de las necesarias coordenadas rituales precisas para el desarrollo óptimo de la procesión¹⁰².

Pese a la importancia de estos elementos efímeros en el Corpus, su proporción va a menguar a lo largo de todo el siglo XIX a favor de las prácticas más ligadas a la Pasión. En ellos se va a

⁹⁸ “... en los sitios de la carrera de la procesión se instalarán los altares con las imágenes de Santa Rita, Nuestra Señora del Carmen, San Pascual y el Patriarca San Joaquín. La colocación y arreglo correrá a cargo de Joaquín Bosque...”. En *Diario “El Tiempo”*, Murcia, miércoles 21 de Junio de 1916.

⁹⁹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 21 de Junio de 1905.

¹⁰⁰ La labor documentada del mayordomo Joaquín Bosque Leal en la Cofradía de la Sangre se circunscribe a la década de los 30 cuando se encuentra referida su participación como mayordomo de cultos, a cuya labor se corresponde la instalación de los altares de las imágenes de la Preciosísima Sangre: A.A.S., *Libro de actas de la Junta Directiva*, caja IV: 31 de enero de 1933; 4 de marzo de 1934, folio 98; 4 de febrero de 1935, folio 142. Lo comentado por el *Diario de Murcia*, de miércoles 5 de junio de 1901, señala lo eficiente que resultaba en el menester efímero la figura de Bosque Leal puesto que tiene la confianza plena del Concejo a la hora de llevar a cabo la realización de los altares oficiales de la procesión del Corpus Christi:

“*Como en años anteriores, está encargado de levantar y adornar los altares de la carrera del Corpus, nuestro amigo el complaciente joven Joaquín Bosque Leal que ya tiene acreditado que sabe hacer este servicio con el posible lucimiento.*

El amigo Bosque ha recibido esta comisión del Sr. Alcalde, correspondiendo á la confianza que á todos inspira y á lo bien que anteriormente ha cumplido”.

¹⁰¹ *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 22 de junio de 1905.

¹⁰² MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “El simbolismo del recorrido procesional” en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 157-173.

focalizar ahora el gasto suntuario concebido, no obstante, como una suerte de trono simbólico para la imagen como, de hecho, acaece dentro de la práctica del *trono* procesional. En ambos casos es importante su simbolismo, ante todo ligado al uso jubiloso de abundante iluminación de cera; pese a ello, lo simbólico aún adopta más formas. Marín Cano ha visto en su primacía una influencia de la *Ilustración* como ideología que llevó a cabo la ulterior disgregación del sentido barroco del altar efímero. Así, al tratar el caso del altar para los cultos conjuntos de la Soledad y el Nazareno de Cieza, 1893, insiste en este aspecto: “*Sin poder precisar detalles, la ornamentación queda ausente de todo elemento alegórico, bien por falta de inventiva artística ya por la persistencia de la inercia ilustrada al menguar el contenido icónico a favor de la representación individualizada, de la idea representada, reduciéndose los elementos figurativos a la Madre y al Padre*”¹⁰³. En este caso se consuma la explosión del gusto ecléctico tan característico de salones y espacios representativos de la época: para este altar se prefirieron motivos de inspiración mudéjar habiendo de constituir, por tanto, un ejemplar singular de marcado regusto historicista. Nuevamente, como en los casos ya tratados en Murcia, se refleja una notoria influencia de los interiores domésticos revelando la participación de artífices presentes en aquellas obras. Como en aquellos está presente la fusión de elementos tallados junto a los inevitables cortinajes. Como elemento último, pero esencial en el lenguaje estético regional, el uso de lámparas y candelabros presentó la presencia de “*velas y candelabros*” junto a la más novedosa “*iluminación eléctrica*”.

La pieza, representativa de esta tendencia efímera de los últimos años del siglo XIX y los primeros del nuevo XX, contó con el concurso de ensambladores, tallistas, ebanistas y doradores reflejando, por tanto, la consumación de una obra colectiva que partiría, no obstante, de una idea o modelo primigenio. También en este caso es notable la relevancia de los costes a los que cabría sumar, como en toda la tipología, el montante anual destinado a su montaje y recogido¹⁰⁴. No conviene olvidar la propia naturaleza de la tipología, nacida para exhibirse durante unos pocos días y ser reducida y guardada con diligencia por el necesario acondicionamiento de los templos para las ceremonias de la Semana Santa.

Este dispendio quizá conllevara, junto con la fragilidad de los materiales y su difícil conservación, la posterior supresión de esta modalidad de altares efímeros. Naturalmente, las destrucciones acabaron con el material artístico no existiendo constancia durante la posguerra de intento alguno para su recuperación. Tan sólo parecen subsistir de aquellos altares de fin de siglo

¹⁰³ MARÍN CANO, A., *Muerte, Beneficencia, Religiosidad y Cofradías. La Cofradía de Ánimas de Cieza (1574-1997)*, Murcia, Cofradía de Ánimas de Cieza, 2008, pág. 253.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 253.

unos cortinajes granates conservados por la cofradía de la Sangre y que aún se reutilizaron en las décadas de los 40 y los 50.

Sólo con motivo de las peregrinaciones marianas de la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta vuelve a constatarse gráficamente la reactivación de estas instalaciones pese a no contar ya con la enjundia artística de las décadas anteriormente expuestas. Así, los presbiterios de algunos templos volvieron a ser cubiertos para acoger a la efigie de la patrona de la ciudad pese a que las referencias gráficas evidencien la pobreza material y los recursos improvisados. En estos nuevos altares la flor es el elemento fundamental que suple la total ausencia de talla dorada así como la drástica desaparición de los bellísimos candelabros bronceos de los que se trató anteriormente. Este es la seña de identidad de las instalaciones montadas en las parroquias de San Pedro y San Juan Bautista con este motivo. Mayor austeridad aún se resalta en la antigua Arciprestal de Nuestra Señora del Carmen donde el Cristo de la Sangre actúa como anfitrión de la patrona: en este caso el altar se cubrió íntegramente con espigas en alusión obvia a la naturaleza sacramental de la iconografía de esta imagen. Sólo en el fingido camarín improvisado a bastante altura se percibe la reutilización de los cortinajes de terciopelo bordados en plata que ya habían servido en el pasado: según testimonios orales, esta estructura acabó siendo pasto de las llamas pese a que los citados cortinajes y la imagen del Cristo no fueron afectados.

Con estos últimos simulacros, de mayor intención que efecto artístico, puede darse por concluida la tipología acabando así los últimos vestigios de la herencia escenográfica y simbólica del Barroco local. El esplendor de los diversos cultos de las cofradías penitenciales nunca más recobrarían parte de su esplendor y mucho menos su sentido. Se asiste, pues, al ocaso de un episodio artístico notable cuyo epílogo decimonónico parecía prometer una configuración definitiva dentro de las prácticas habituales de las cofradías: sin embargo, no fue así habiendo de pesar en esta desaparición los nuevos debates surgidos en el seno de la Iglesia local y que acabaron con buena parte de la liturgia específica de las cofradías, así como sus usos ancestrales. No cabe duda que la desaparición de los artísticos materiales decimonónicos constituyó un escollo insalvable por cuanto no había esperanza en su restauración y en un clima más favorable para el efímero. Como en otros casos, las cofradías no supieron hacerse depositarias de este legado desprendiéndose de lo que, en el fondo, para muchos era un gasto excesivo en una etapa dura y con los mecenazgos burgueses en huida definitiva.

CONCLUSIONES

Este estudio acerca de las procesiones de la Semana Santa murciana operada desde el final del *Sexenio revolucionario* y hasta el advenimiento de la II República se ha enmarcado dentro de una visión marcadamente estética tratando de abarcar los principales elementos formales que la caracterizaron. Como todo proceso constructivo supone la consumación progresiva de unas propuestas que van alternando los elementos precedentes heredados de los siglos anteriores y conformando una visión de la procesión penitencial como espectáculo público. Este proceso es fruto de un hecho cultural complejo que se fusiona con los caracteres mantenidos de otros tiempos otorgando a la procesión un carácter poliédrico de compleja interpretación analítica. Las principales conclusiones alcanzadas se sintetizan a continuación:

1. El periodo de *La Restauración* constituye el marco histórico de la configuración del modelo procesional contemporáneo en el caso de la ciudad de Murcia. Los sucesos locales acaecidos durante el episodio del *Sexenio* resultan fundamentales en la constitución de un modelo proclive al desarrollo formal y estético de un nuevo paradigma procesional. Así, durante las décadas siguientes a 1874 el desarrollo de estos nuevos planteamientos en las procesiones dará lugar a una conformación de un modelo que, aunque amparado en una visión barroquizante, plantea unas fórmulas de mayor grandilocuencia cobijadas en el gusto específico de la nueva clase social dominante, la burguesía liberal. Pese a ese liderazgo de las clases privilegiadas, pues habrá que unir a ella la propia aristocracia autóctona, el modelo contará con un amplio apoyo popular pues se consolida la visión del cortejo como emblema de los valores locales y, particularmente, como revisión idealizada de las pasadas glorias de la ciudad durante su Siglo de Oro.

2. Las procesiones contemporáneas siguen formando parte fundamental de un marco ritual sacro que constituye su origen y su contexto imprescindible; en este sentido, la celebración litúrgica de la Semana Santa cuenta con un protagonismo innegable debido al particular desarrollo de los cultos de las cofradías en el interior de los templos. La pujanza de la escenografía empleada en estas manifestaciones religiosas deriva de la nueva actitud eclesial proclive a la manifestación de la grandeza religiosa que cuenta en las celebraciones internas con un desarrollo innegable. Este marco favorable deriva de una nueva actitud eclesial proclive al desarrollo particularmente litúrgico que emerge dubitativamente tras el advenimiento del nuevo orden liberal y que, ya en las décadas finales del XIX, ofrece un desarrollo destacado. Queda probado en este trabajo la particular implicación de las cofradías de cualquier clase en estas manifestaciones desarrollando, en torno a sus imágenes Titulares, un entramado efímero destinado a evidenciar el esplendor de cada una de ellas; existe en este terreno una clara puja que

se sustenta en la financiación de unas camarerías particularmente interesadas en la vinculación de estas manifestaciones con su linaje. Más allá del ámbito específico de las cofradías penitenciales emergen otra serie de congregaciones, las sacramentales, cuyo protagonismo en los días de la Semana Santa es también evidente; son éstas las encargadas de la instalación de magníficos *monumentos* para la reserva del Santísimo en la jornada de Jueves Santo cuya importancia se refleja dentro del repertorio de actividades propias de las celebraciones de la Semana Santa. Ha sido destacado el protagonismo de estos ritos como contexto litúrgico de las procesiones formando parte de la celebración pasionista; ello se revela en la particular ausencia de cortejos procesionales durante esta jornada que queda adscrita a la visita de *las estaciones* y a la presencia corporativa de los distintos poderes civiles y religiosos de la ciudad. Finalmente, la jornada de Viernes de Dolores ha sido destacada como fecha significativa de estas celebraciones al constituir el alumbramiento de los propios días de Pasión; una fecha caracterizada por un claro carácter festivo pese a la serie de actividades y *funciones* litúrgicas desarrolladas en torno a las imágenes de la Virgen. La importancia de esta celebración en Murcia radica en su propio origen histórico, ligado a los sucesos milagrosos acaecidos durante la Guerra de Sucesión (comienzos del siglo XVIII) y en el desarrollo de una visión folclórica de la misma. Este último factor liga este preámbulo de la Semana Santa a componentes sensoriales y primaverales que convierten a sus celebraciones en un campo propicio para la estética y la literatura poética.

3. Resulta innegable el amparo social del que gozan las procesiones en este periodo preciso. Las diversas corrientes ideológicas encuentran una clara identificación dentro del ritual a través de su adscripción a distintas cofradías; subyace en la rivalidad mantenida entre ellas, por tanto, una clara relación con las corrientes políticas generalizadas en el periodo. Llevando estas preferencias a una cuestión de relevancia social debe valorarse el protagonismo de la Cofradía de Jesús como ente en el que se agrupan las corrientes más conservadoras, en las que subsiste como ideario político de algunos de sus dirigentes el propio *carlismo*; por su parte, en la Cofradía de la Sangre permanecerán durante algunos años miembros de la pequeña burguesía que irán abandonando la entidad con la progresiva llegada de los partidarios del liberalismo político. Fruto de una escisión en el seno de esta última será la fundación en 1896 de la Cofradía del Cristo del Perdón que, en apenas unos años, conseguirá una gran relevancia en la ciudad. Por su parte, la antigua Concordia del Santo Entierro continuará siendo punto de confluencia de destacados comerciantes burgueses mientras la Congregación de Servitas se nutrirá, tras repetidos intentos para refundarla, de la rama femenina de la aristocracia local. Finalmente, la Cofradía del Resucitado fundada en 1911 resultará una nueva muestra de la versatilidad burguesa y de sus criterios dispares en relación con las fórmulas procesionales. Fruto de esta

independencia en los criterios ideológicos se formularán distintas fórmulas estéticas para la procesión que convierten a la Semana Santa de Murcia en una auténtica amalgama de visiones formales contrapuestas.

4. La estética es un campo fundamental en la configuración de la procesión contemporánea en la ciudad de Murcia. Las diferentes ideologías presentes en las distintas cofradías presentan una serie de aspiraciones también contrarias que conforman un fenómeno cultural y artístico ciertamente complejo. Cada uno de sus planteamientos ha sido debidamente estudiado en relación con sus mentores y aplicándolo a cada una de las artes presentes en la puesta en escena de las procesiones. Además, el nuevo contexto cultural opera un cambio trascendental en esta puesta en escena pública de las cofradías al postergar progresivamente algunos de los elementos heredados del Antiguo Régimen, particularmente de los siglos XVII y XVIII, propugnando un modelo de marcada espectacularidad donde los efectos sensoriales se ponen al servicio de la imagen sacra. Es esta transformación del modelo primitivo, de base agraria, en otro contemporáneo de raigambre urbana el que constituye las particularidades de la Semana Santa murciana desligándola de los restantes modelos presentes en otros lugares de la geografía peninsular. Este carácter genuino de estas manifestaciones populares constituye un elemento cultural único e irrepetible distante en casi todo de los otros grandes polos procesionales del país. Se ha abordado también a lo largo de los capítulos de este trabajo la impronta de las corrientes artísticas internacionales sobre la constitución de los elementos visuales y tangibles de las procesiones; enseres que constituyen la base patrimonial de unas instituciones que, según los gustos inherentes a la época, conforman una puesta en escena absolutamente genuina tamizando, de este modo, lo genérico y convirtiéndolo en absolutamente excepcional.

5. Se ha puesto de relieve a lo largo del estudio el protagonismo de la literatura como elemento fundamental para entender tanto el devenir de las cofradías penitenciales de la ciudad como el protagonismo de las ideas estéticas que le dan forma. Además, estos textos diversos constituyen la base para observar el fenómeno de la procesión de finales del siglo XIX y comienzos de la centuria siguiente bajo el propio prisma de aquellos individuos que las protagonizaron. Además, esta literatura da buena cuenta del nacimiento de la crítica estética en relación con el fenómeno de las procesiones dando pie con ello a la difusión del debate en torno a las celebraciones. Es por ello que se rompe el monolitismo de las décadas anteriores y se abre todo un abanico de interpretaciones: desde aquellas estrictamente religiosas a las puramente poéticas llegando, incluso, a las que observan el fenómeno desde una óptica estrictamente social. Toda esta literatura ha resultado imprescindible para el desarrollo del trabajo dejando constancia, además, del parecer de la época para con las manifestaciones sacro-culturales que se estaban

configurando entonces. Cabe reflejar para concluir el peso específico de dos autores fundamentales: Díaz Cassou, que difunde el fenómeno procesional a través de su libro *Pasionaria murciana*, y Martínez Tornel, quien lleva a la prensa la problemática de la procesión con una elevada observancia estética. Junto a ellos toda una serie de autores de prestigio como Jara Carrillo o Baquero Almansa y otros autores foráneos que, como Gabriel Miró o Salvador Rueda, dotan a la Semana Santa local de una dimensión exterior sin precedentes.

6. El fenómeno de la imaginería sacra, tanto la heredada como la realizada *ex novo*, cuenta con un evidente protagonismo al ser el centro de las procesiones y, en definitiva, ser el punto de referencia para las renovaciones estéticas de la procesión. A la luz de los acontecimientos culturales de la época conviene destacar la pervivencia de una animada concurrencia de escultores que convierten a la ciudad en un crisol de estilos y visiones artísticas; este proceso es difícilmente justificable sin la relevancia de las procesiones y de las cofradías que actúan como comitentes. Al convertirse las procesiones en manifestaciones socio-culturales de primer orden otras ciudades del país pondrán la vista en los artífices que trabajan para ella; así, escultores como Sánchez Araciel o Dorado trabajarán además para localidades ligadas al entorno regional y aún para otros puntos más distantes del país. Sobre ambos autores gravitan las dos grandes tendencias escultóricas presentes en Murcia a finales del siglo XIX: el primero recoge la estela salzillesca aunque introduciendo notorias nociones academicistas en su obra mientras el segundo trae a la ciudad aires renovadores ligados al estilo naturalista e historicista usado en Valencia. La literatura decimonónica usará esta disparidad formal para construir una mítica pugna artística que, aunque basada en hechos concretos, ha sido exagerada con una finalidad claramente propagandística. La presencia, ya en el siglo XX, del albaceteño Clemente Cantos en la ciudad ofrecerá una genuina interpretación local de las tendencias artísticas internacionales; pese a ello, la versión expresionista y casi existencialista de Cristo no resultará del agrado de una Murcia acostumbrada a una imaginería de rasgos amables y dulcificados. Finalmente, ha sido estudiado dentro de este capítulo escultórico la fenomenología del rechazo de los cánones artísticos estrictamente barrocos; es decir, de aquel arte ligado al Antiguo Régimen tanto por cuestiones ideológicas como por elementos formales. De este debate surge una visión triunfante del arte salzillesco que se convierte en modelo de referencia para los escultores y que, con más o menos fortuna, ha perdurado hasta la actualidad.

7. Es relevante subrayar la aparición de fórmulas estéticas nuevas que dan pie a la modificación de las tipologías artísticas anteriores, incluyendo en dichas transformaciones la asimilación dentro del diseño de los enseres procesionales de fórmulas compositivas contemporáneas. El más significativo de estos cambios afecta a la transformación de las antiguas *andas* procesionales,

denominadas hasta entonces como *tarimas*, en otras estructuras de mayor complejidad estructural y cierta relevancia ornamental llamadas *tronos*. Se trata de un cambio fundamental que revela el deseo de convertir las procesiones en un espectáculo callejero sorprendente; de ahí el decisivo cambio horario en su desarrollo que las lleva a convertirse en nocturnas afectando con ello a la aparición de airoso candelabros colmados de tulipas que se constituyen en seña de identidad de las procesiones ya a finales de la centuria decimonónica. El interés por lo ornamental, por las fórmulas complejas que revelan un pretendido barroquismo, tiene en el terreno textil un campo destacado para su desarrollo; es la época de la aparición del repertorio textil bordado cuya impronta se solapa a los modelos brocados presentes en el siglo XVIII. Con ello las procesiones abandonan el plano estrictamente histórico para ofrecer una visión distinta; así, de los modos empleados por el propio Salzillo para el aderezo de las imágenes se pasa a otros mejor vistos en la época. En efecto, el espacio temporal estudiado es el periodo de esplendor para la práctica local del bordado que contará, incluso, con la amalgama de elementos técnicos heredados de la tradición local junto a la impronta de otras fórmulas de mayor economía ligadas a la implantación del modelo francés o de *cartulina*. Se ha podido contrastar, gracias al trabajo de esta tesis, tanto la existencia de talleres locales dedicados a estas labores, manufacturas caseras ligadas a las modas femeninas de la época y, finalmente, la llegada de suntuosas piezas ejecutadas específicamente en Barcelona y Sevilla con destino a las procesiones murcianas.

8. Una de las conclusiones más significativas de este trabajo es la de contrastar la constitución de una visión tópica sobre el concepto y el sentido de “*lo barroco*”. Su adhesión al lenguaje procesional como un elemento consustancial contribuye a una concepción estereotipada que, lejos de reproducir los pormenores estilísticos de aquel, ofrece una propuesta completamente nueva. La consumación del lenguaje decorativo como esencia de aquel estilo histórico se lleva a cabo en la adopción de un lenguaje complejo y ecléctico en la que el gusto por lo hiperdecorativo supera la concepción histórica y la recreación de las realidades del pasado. Este campo aparece ligado en lo formal a estilos tan diversos como el *Modernismo* o, incluso, el estilo *Imperio*; no importa tanto la idoneidad de la forma o la correspondencia del motivo con los prototipos de los siglos XVII y XVIII sino su inserción dentro de un espíritu grandilocuente y recargado. Llevando esta visión a un terreno propiamente ritual la consumación del maridaje “procesión-Barroco” lleva a la constitución de un modelo diferente de las referencias históricas. En este punto se debe precisar el alcance del concepto sociológico “*Invention of Tradition*” en las procesiones murcianas que constituye un modelo nuevo, en base a una visión específica local y cuyas bases se entroncan pretendidamente con “*lo barroco*” para posibilitar la constitución de

un tipo idóneo al lugar. Es decir, el tópico viene a referir al prototipo no en su mensaje sino en unas formas análogas que, además, tampoco resultan de un estudio pormenorizado de aquellos modelos de las centurias precedentes. En este sentido la procesión, más que una revisión del pasado, es una lectura subjetiva de un acontecimiento cuyas bases socio-culturales ya no son las mismas. La adecuación de los elementos de antaño a la nueva realidad tendrán en la imaginería un protagonismo inigualable al entroncar con la problemática de la nueva percepción de la efigie sagrada en el contexto procesional; la más llamativa de tales adecuaciones de aquella realidad de antaño a los días contemporáneos serán la transformación y alteración de parte de la imaginería barroca hasta transformarla notablemente. Este es el caso de los enlienzados de telas encoladas para eliminar la práctica de la imagen de vestir o la supresión de las cabelleras naturales y otros postizos del icono sacro.

9. En relación a la conclusión anterior conviene concretar las pervivencias propias de los siglos anteriores dentro de la manifestación de la Semana Santa contemporánea pues no todo es alterado. Bien es cierto que buena parte de estos elementos están en vía de desaparición empezando a convivir con las nuevas propuestas contemporáneas. Tal es el caso de las agrupaciones camerísticas de los siglos anteriores, los llamados "*cuartetinos instrumentales*", que van siendo progresivamente arrinconadas desde la irrupción de las bandas de música a mediados de la centuria. Así, la consolidación de la "*marcha procesional*" es paralela al aletargamiento de aquellas formas musicales y aún de sus partituras. Más suerte tienen algunos de los elementos pertenecientes al desaparecido "*paso de gallardetes*" de la Modernidad cuyos instrumentos característicos, los tambores, clarines y las bocinas, sobreviven a la pérdida de sus comparsas originarias. También mengua considerablemente la aportación teatral que se reduce al acompañamiento concreto de los "*armaos*" cuya presencia será efímera; sin embargo, la influencia de las cercanas procesiones lorquinas llevará a la recuperación de los figurantes vivos en las procesiones al incluirse algunos de estos grupos dentro de la emergente procesión del Resucitado. Sí que sobrevive el sentido cronológico de la procesión que, siguiendo el modelo de la Cofradía de Jesús Nazareno, sirve de referencia para las restantes entidades penitenciales; la Sangre adecuará su cortejo a este sentido a lo largo del siglo contando con un cortejo ya consolidado en las décadas últimas del XIX. Tanto la Cofradía del Cristo del Perdón como la del Resucitado seguirán este sentido discursivo del relato evangélico dotando de este carácter cronológico a las diferentes entidades pasionarias.

10. La diversidad de la integración de las pautas artísticas contemporáneas dentro de las distintas vertientes expresivas de la procesión lleva a la consolidación de un modelo estilístico caracterizado, precisamente, por su carácter ecléctico. Las procesiones de la Semana Santa

murciana se convierten en un campo propicio para el desarrollo de las novedades estilísticas y para la consolidación de una visión romántica sobre el cortejo. Buena muestra de ellos son los *pasos* procesionales donde, como sucede en el caso del Santo Sepulcro, se interpretan visiones puramente esteticistas tomadas de grabados y versionadas para la práctica procesional. Es también característica la apropiación de las formas organicistas desplegadas por el *Modernismo* en la consolidación formal de *tronos* y bordados. Además, el apego al ornamento barroco historicista (los estilos denominados entonces como *Luis XV*) lleva a generar una oposición frente a otras visiones historicistas como la *Neogótica* cuyas huellas apenas figuran en la consolidación del modelo procesional local; justo al contrario de lo acaecido en otras tierras distantes como Sevilla o Zamora.

11. Uno de los apartados fundamentales en los que se expresa esta época de cambios para la apariencia de las procesiones se vincula a la práctica musical que adquiere una relevancia significativa. Han sido reivindicadas aquí la consolidación de un modelo genuino de “*marcha fúnebre*” con un sentido solemne que pronto basculará hacia un tipo más festivo acorde con la irrupción del “*pasodoble*”. En este sentido ha resultado fundamental resaltar la labor de los músicos locales que operaron esta transformación, llamando la atención sobre las figuras antológicas de los directores de banda Mirete y Espada, así como del talento de Calvo, Gascón, Ramírez y maestros foráneos como el célebre maestro Alonso. En torno a ellos, y guiados por la militancia musical de buena parte de los cronistas de la época, ha sido posible reconstruir parte del entramado musical que caracterizó a las procesiones dando cuenta de un amplio repertorio de piezas que, desgraciadamente, acabaron desapareciendo. La música sirve de telón de fondo efectista para unas procesiones que se llenan de solemnidad y poética convirtiéndose en auténticos espectáculos de masas donde los renovados sonos se funden con facilidad con las imágenes prestigiosas de Bussy o Salzillo y con las nuevas estructuras procesionales de los “*tronos*”. Así, la celebración se convierte en una suerte de representación escenográfica donde la música amalgama los diferentes elementos sirviendo como fondo dramático, auténtica banda sonora, para el transcurrir de la procesión; tal es así que ha parecido oportuno ofrecer puntuales referencias al romanticismo musical europeo dada la singular importancia concedida en la ciudad a los genios musicales del momento: particularmente Verdi y Wagner. Así, retomando a este último, parece oportuno reivindicar la procesión penitencial de aquella época como plasmación ideal del “*arte total*” sobre el que tanto se teorizó en su momento. Finalmente, también se ha seguido otras prácticas musicales que, aunque secundarias, contaron con protagonismo durante aquella celebración de la Semana Santa; así, se ha dado cuenta de la participación y el repertorio de las masas corales, las orquestas puntuales que dieron cierre a la entrada de las procesiones con

sus interpretaciones del *Miserere* o el *Stabat Mater*, y de la irrupción de la “*saeta flamenca*”. Este último, lejos de resultar un apartado residual, gozó de gran predicamento dentro de los cortejos de las primeras décadas del siglo XX; ha sido posible rastrear su origen y su arraigo dentro de la sociedad de la época recogándose, incluso, letras populares de algunas de ellas.

12. La identificación de Murcia, su Historia, con el Barroco es una de las cuestiones que gravita en el desarrollo de la tesis. Se ha rastreado su origen desde los textos reivindicativos de José Ramón Berenguer hasta la plasmación de un ideal estético basado en esa autoconciencia del estilo como elemento propio de la cultura murciana. Además, subyacen otra serie de cuestiones históricas y artísticas que sirven para plantear con rotundidad la constitución de un auténtico “*leitmotiv*” en torno al Barroco y a su inclusión como parte esencial, protagonista, del sentido procesional de la ciudad. Así, la Semana Santa sirve para sacar a la calle esta serie de formulismos ideológicos y proyectarlos en la calle a través de un lenguaje ornamental basado en la rememoración del arte de salón practicado por la burguesía en sus estancias. En este sentido, el ritual sirve para amalgamar una serie de contenidos estéticos que responden al deseo de mostrar una plástica desbordante plena de artificios decorativos y evocaciones sensoriales.

En resumen, este estudio se ha centrado en ofrecer una visión compleja de un fenómeno cultural diverso cual fue la configuración estética de la procesión contemporánea en el ámbito concreto de la ciudad de Murcia. Se trata de una aportación singular para el estudio de la iconografía sacra en el ámbito de las procesiones hispánicas por cuanto se ofrecen parámetros apropiados para la consideración de estas creaciones artísticas y de su amplio contexto en el resto del espacio peninsular. Además, se concibe como un paso complementario que añadir a los estudios precedentes que ofrecen la dimensión de la procesión tardo-Barroca en el espacio murciano; ahora complementada con este análisis sobre la realidad del fenómeno procesional en la Contemporaneidad. Mediante el marco teórico aquí expuesto se abarcan los campos principales en los que la estética ofreció un desarrollo considerable y que, en definitiva, abren la visión para la consideración de la procesión vigente y la problemática artística que la conforma.

CONCLUSIONS

This study about the Easter parades in Murcia from the end of the *Sexenio Revolucionario* until the coming of the 2nd Republic, has been framed in an aesthetic vision by trying to include the main formal elements which characterised it. This process involves the progressive consummation of some proposals which alternated the elements inherited from the previous centuries, and created a view of the penitentiary parade as a public spectacle. This process is also the result of a complex cultural event, which, fused together with the features kept in other times, provided the procession with a polyhedral character and a complex analytical interpretation. The main conclusions reached in this study can be summarised as follows:

1. The Restoration Period constitutes the historical framework for the formation of the contemporary processional model in Murcia. The local events which happened during the *Sexenio* are essential in the constitution of a model which tended to the formal and aesthetic development of a new processional paradigm. Thus, during the following decades to 1847, the development of these new approaches would produce the creation of a model, which, although it was based on a Baroque view, also proposed methods of greater grandiloquence which added the specific taste of the new dominant social class, the liberal Bourgeoisie. In spite of the leadership of the privileged classes, which would make it necessary to join the native aristocracy together, this model would have popular support, as the view of the cortège as an emblem of the local values, and especially, as an ideal revision of the past city splendor during the Golden Age.

2. The Contemporary parades were still an essential part of a sacra-ritual framework, as it constituted its origins and its essential context. In this sense, the liturgical celebration of Easter counted on an undeniable prominence due to the development of the Confraternities' cults inside the temples. The strength of the scenery used in these religious manifestations came from the new ecclesiastic attitude which tended to express the religious magnanimity, and this was absolutely exposed during its celebrations. This favourable framework came from a new ecclesiastic attitude which favoured the liturgical development which emerged after the coming of the new liberal order, and it developed quite strongly in the last decades of the 19th century. The special implication of all types of Confraternities is shown in this work, which tried to evidence the splendor of each one of its images. In this way, there existed a clear bid which was supported in the funding of "*camarerías*", which were especially interested in linking these works with its lineage. Apart from the Penitentiary Confraternities, there is a different type of Congregation, the Sacramental, whose importance in Easter is evident. These Congregations are in charge of installing magnificent *monuments* for saving the Blessed Sacrament on the day of Maunday Thursday, as is shown in the activities planned for the Easter celebrations. The

prominence of these rituals in a liturgical context is remarkable for celebrating the Passion. This is evidenced in the absence of parades on this day (Maunday Thursday), a day which is, instead, dedicated to visiting “*las estaciones*” with the presence of the different civil and religious personalities of the city. Finally, the day of *Viernes de Dolores* is a significant date as it represents the beginning of the days of the Passion; a date which is marked by a clear festive character, despite the functional and liturgical activities taking part around the image of the Virgin. The importance of this festivity in Murcia relies on its historical origin, which is tied to the miraculous episodes which happened during the Succession War (beginning of the 18th century), and also it is important due to its folkloric character. This folklore joins Easter with some sensorial sensory.

3. The parades happening at Easter have social support, this is undeniable. The different ideological currents are clearly identified with this ritual, which can be evidenced by its inscription to the different Confraternities; therefore, the rivalry existing between them is connected with the general political currents from the period. The Confraternity of Jesus must be appreciated as an entity in which the most conservative currents are joined. That is why it is so important, an entity which embraces *carlism* as the political ideology of some of its leaders. The “*Cofradía de la Sangre*” was formed by some members of the little Bourgeoisie, who would gradually leave this group, as the arrival of the liberalism supporters took place. As a result of a split of the Confraternity of Blood, the “*Cofradía del Cristo del Perdón*” would be founded in 1896, which would have great relevance in the city after a few years. Also, the old “*Concordia del Santo Entierro*” would continue to be the union point for some important bourgeoisies, while the “*Congregación de Servitas*” would be formed by the female branch of aristocracy, after several attempts to found it. Finally, the “*Cofradía del Resucitado*”, which was founded in 1911, exemplified the bourgeois versatility and its opposite approaches in relation to the processional methods. As a result of the independence of these ideological criteria, some new approaches would be created, which would turn the Murcian Easter into a melting-pot of formal opposed views.

4. Aesthetics is an essential field in the creation of the contemporary parade in the city of Murcia. The different ideologies which were present in the different Confraternities showed a series of opposite aspirations, which created a very complex cultural and artistic phenomenon. Each one of the approaches has been studied in relation to their mentors, and they have been applied to each one of the arts present in the parades when doing the staging. Besides, the new cultural context made a transcendental change in this stage-setting, as it gradually postponed some of the inherited elements from the Old Regime, especially during the 17th and 18th century. Therefore,

it defended a very spectacular model where the sensory effects served the sacred imagery. This transformation of the primitive model of agrarian base into a contemporary model of urban interests constituted one of the characteristics of the Murcian Easter, which distinguished it from the models present in other parts of Spain. The genuine character of these popular manifestations constituted a unique and unrepeatable cultural element which differed from other areas of our country. Throughout the episodes of this work, the style of the international artistic currents in the formation of the visual and tangible elements in the parades has also been studied. This style constituted the legacy of the institutions that created an absolute genuine staging, in accordance with the population's likes of that time, by purifying the generic and turning it into something absolutely exceptional.

5. Throughout this study, the importance of literature stands out as an essential element in order to understand the origins of the Penitentiary Confraternities of the city of Murcia, as well as the importance of the aesthetic ideas which gave shape to it. Also, these texts created the base to observe the phenomenon of the parades at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, under the view of those who had the leading role in it. Besides, this literature shows the birth of the aesthetic criticism which is related to the phenomenon of the parades and provoking, as a consequence, the spreading of debate about such celebrations. Because of this, the monolith-ism present in the previous decades broke into pieces and then, a whole range of interpretations turned up: from those extremely religious to those purely poetic, leading to strictly social interpretations. All this literature has been essential in order to develop this work, and to interpret the period regarding the sacra-cultural manifestation which was taking place. To conclude, it is important to reflect the specific influence of two basic authors: Díaz Cassou, who spread the processional phenomenon by means of his book *Pasionaria Murciana*, and Martínez Tornel, who took to the press the problem of the parade from an aesthetic viewpoint. Together with them, some other prestigious authors such as Gabriel Miró or Salvador Rueda, gave the local Easter an external dimension which had no precedents.

6. The phenomenon of the sacred imagery, both the inherited and that made *ex novo*, had a great prominence, as it was the centre of the parades, and therefore, the landmark for its aesthetic renovations. As for the cultural events of the period, it is important to remark on the survival of a group of sculptors who turned the city into a melting-pot of different styles and artistic views. This process is hard to justify without naming the relevance of the parades and the Confraternities which acted like principals. As the parades turned into important socio-cultural manifestations, other cities of the country would look at the artists working in them. Thus,

sculptors such as Sánchez Araciel or Dorado would work for the regional towns as well as for other places around the country. Around these two authors there were two big sculptural tendencies present in Murcia at the end of the 19th century. The first one embraced Salzillo's style and some other important academic notions, while the second brought over a refreshing change linked to the naturalistic and historicist style which was used in Valencia. The literature from the 19th century would use these formal differences to build an artistic fight which was exaggerated as a way of advertising itself. The presence of Clemente Cantos (from Albacete) in the city of Murcia during the 19th century, would offer a genuine local interpretation of the international artistic tendencies. In spite of this, the expressionist version – nearly existentialist - of Christ would not be liked by the Murcians, who were used to a kind of imagery made with kind and softened features. Finally, the phenomenon of the rejection of the strictly Baroque canons has been studied, that is, from the art linked to the Old Regime in terms of ideology and in terms of formal elements. From this debate a triumphant vision of Salzillo's art arose, being a landmark for all the sculptors, and which still lasts to the present day.

7. It is relevant to underline the appearance of new aesthetic models which provoked a change in the previous artistic typologies, such as the integration of the Contemporary formulas of composition in the parade design. The most significant change affected the transformation of the old processional *andas* (which were called *tarimas* until that moment) into big complex structures with an ornamental relevance, known as *tronos*. This essential change showed the wish of turning the parades into a surprising street spectacle. This is the way in which the parades became night spectacles, which involved the use of big candelabra with lampshades, becoming the identity sign of the parades at the end of the 19th century. The interest for the ornamental and the complex formulas in the Baroque style, had an important role in the textile sector, as it is the period in which a wide variety of embroidery fabrics overlapped the brocade models from the 18th century. With these changes the parades left their strictly historical view to offer a different one; therefore, the methods used by Salzillo to ornament the images are substituted by others which were better accepted in that period. In fact, the period studied here has been the period of maximum splendor of the local embroidery, which would count on a wide range of technical elements inherited from local tradition, together with other more economical methods, which were linked to the implantation of the French model or the *cartulina*. In this thesis the existence of local workshops dedicated to these matters has been corroborated, as well as the home-made works linked to the female fashion of the period and, finally, the arrival of luxurious pieces made in Barcelona and Seville for the Murcian parades.

8. One of the most significant conclusions in this work is the corroboration of a local vision of the

concept and the meaning of the Baroque. Its adhesion to the processional language as an inseparable element contributes to a stereotypical conception of the Baroque, and it offers a completely new proposal of the term- instead of reproducing this classical style. The culmination of the decorative language as an essence of the Baroque is developed in the use of a complex and eclectic language, in which the taste for the super-decorative exceeds the historical conception and recreation of the realities from the past. This field is formally linked to a variety of styles such as *Modernism* or even the *Imperial* style. The suitability of the form or the correspondence of the motifs with the stereotypes of the 17th and 18th century does not matter, but its insertion in a grandiloquent and overloaded style. Taking this view to an absolutely ritual perspective, the consummation of the union *parade-Baroque* led to the formation of a different model regarding the historical references. It is necessary to specify the significance that the sociological concept "*Invention of Tradition*" had for the Murcian parades. This is a new model based on a specific and local view, following the Baroque in order to create a style in consonance with the place. That is, the place referred to the stereotype in its analogue forms, not in its message, which results from a deep study of the models created during the previous centuries. In this sense the parade was a subjective reading of an event whose socio-cultural bases had changed, not just a review of the past. The appropriateness of the elements used in the past to the new reality would have great importance in the imagery, as it connected with the problem of the new perception of the sacred effigy in the processional context. The most remarkable change produced in the old times was the absolute alteration and transformation of some of the Baroque imagery. This was the case of the use of canvas to eliminate the practice of dressing the image, or the abolition of the natural hair and other artificial elements of the sacred icon.

9.Regarding the previous conclusion, it is convenient to reinforce the survival of the elements of Contemporary Easter in the previous centuries, as not everything was altered. It is certain that a great deal of these elements were disappearing and starting to live together with the new contemporary proposals. This is the case of the chamber music that existed in the previous centuries, called "*cuartetinos instrumentales*", which was gradually discarded in the mid-century with the emergence of the bands. Thus, the consolidation of the processional music band is parallel to the lethargy of the chamber music and its scores. Luckily, some elements belonging to the missing "*paso de gallardetes*" proper from Modernity, such as the drums, clarinets and horns, would survive the loss of their original comparsas. Also, the theatrical contribution reduced to the ephemeral presence of "*los armaos*". However, the influence of the parades from Lorca would lead to the recovery of the figureheads, as these people would be included in the emerging parade of the Resurrected. What survives is the chronological sense of the parade,

which served as reference for other penitentiary entities by following the model of the Confraternity of Jesus Nazarene. The Confraternity of the Blood would carry out the corresponding adaptation to its cortège through the century, as it was already consolidated by the end of the 19th century. Both, the Confraternity of the Christ of Forgiveness and the Confraternity of the Resurrected would follow the discursive style from the evangelical passages, by giving a chronological style to the different passion entities.

10. The wide diversity regarding the integration of the contemporary artistic guidelines in the parade led to the consolidation of a model which was characterised by its eclecticism. The parades of Murcian Easter were suitable for developing the stylistic novelties and for the consolidation of a romantic vision of the cortège. A good example of this were the processional *pasos*, where, as it happened in the case of the Santo Sepulcro, there were some purely aesthetic images taken from engravings and adapted to the parade. The organismic forms used by Modernism in the formation of *tronos* and embroidery are also typical. Besides, the taste for the historical ornaments from the Baroque (which were then called "*Luis XV style*") led to an opposition against other historicist views, such as the *Neo-Gothic*, whose trace hardly consolidates the local processional model. The opposite happened in other distant lands such as Seville or Zamora.

11. One of the essential sections in this period of changes was the music, which acquired a significant relevance for the parades. We have mentioned the consolidation of a genuine model of *funeral march*, which evolved towards a more festive tone in accordance with the "*pasodoble*". In this sense, it is essential to remark on the local musicians' work, and especially the antological figures of the band conductors Mirete y Espada, as well as the talent of Calvo, Gascón, Ramírez and some others from outside of Murcia, such as the famous maestro Alonso. Around them, it has been possible to rebuild a piece of the musical scheme which characterised the parades by a wide range of pieces which, finally, disappeared. The music served as a sensationalist backdrop for the parades, which acquired a solemn and poetic tone and turned into an authentic spectacle for the multitude, where the new sounds fused together with the prestigious images of Bussy or Salzillo, and also with the new processional structures of the "*tronos*". Thus, this celebration became a graphic representation where the music unified different elements and served as the soundtrack for the parade; in this way some references to the European musical romanticism have been made by taking into account the importance given to some musical geniuses at that moment, especially Verdi and Wagner. Therefore, regarding Wagner, it is necessary to reclaim the penitentiary procession of the time as an ideal representation of *total art*, about which so many people theorised. Finally, some other musical

works had importance during the celebration of Easter, although they had a secondary role. This is the case of the choral mass, the orchestras which ended the parades with their interpretations of the *Miserere* or the *Stabat Mater*, and the emergence of the *saeta flamenca*. This last one, far from being a residual episode, had a great spread in the cortèges during the first decades of the 20th century. It has been possible to track its origins and its roots in the society of the time, even its popular lyrics.

12. The identification of the History of Murcia with the Baroque is one of the matters which goes around the development of this thesis. Its origins (from the protest texts by José Ramón Berenguer until the aesthetic ideal based on the self-consciousness of the style as an element inherent to the Murcian culture) have been tracked. Also, there are other historical matters underneath, as well as some artistic matters, which served to claim in an emphatic way the formation of an absolute *leitmotiv* around the Baroque, and also to the integration of the processional sense of the city. Thus, Easter served to take these ideological methods out and to show them in the streets by means of an ornamental language based on the remembrance of the *arte de salón* used by the Bourgeoisie. In this sense the ritual is useful to diminish some aesthetic contents which respond to the wish of showing an excessive art-form full of decorative devices and sensory evocations.

To sum up, this study has been centred on offering a complex view of a cultural phenomenon. That phenomenon is the aesthetic configuration of the contemporary parade in the city of Murcia. This is a singular contribution for the study of the sacred iconography in the area of the Spanish parades, and some suitable parameters are offered in order to consider these artistic creations and their wider context in the rest of the Spanish territory. Besides, it is conceived as one more step to add to the previous studies, which offered the dimension of the late-Baroque parade in Murcia, and which is now complemented with this analysis about the reality of the processional phenomenon in the contemporary period. The theoretical frame which has been exposed here, embraces the main fields in which aesthetics had an important development and which opened up the perspective to consider the actual parade and its artistic problems.

ARCHIVOS Y SIGLAS

ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA (A.M.M.)

ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.)

ARCHIVO DEL SENADO DE ESPAÑA (A.S.E.)

ARCHIVO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS (A.C.D.)

ARCHIVO DEL MONASTERIO DE SANTA ANA (A.M.S.A.)

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA (A.P.S.J.B.),

ARCHIVO DE LA COFRADÍA DEL CRISTO DEL PERDÓN (A.C.C.P.)

ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.)

ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO (A.C.J.N.)

ARCHIVO DE LA COFRADÍA DEL SANTO SEPULCRO (A.C.S.S.)

HEMEROTECA

- Diario ABC*, Edición de Madrid (1903-1929).
- Diario “La Correspondencia de España”*, Edición de Madrid (1866).
- Diario “El Faro Murciano”*, Edición de Murcia (1866).
- Diario “La Paz”*, Edición de Murcia (1858-1878).
- Diario de Murcia* (1879-1902).
- Diario “El Liberal”*, Edición de Murcia (1903-1936).
- Diario “El Tiempo”*, Edición de Murcia (1909-1931).
- Diario “La Verdad”*, Edición de Murcia (1922-1931).
- Diario “El Levante Agrario”*, Edición de Murcia (1927).
- Diario “El Eco de Orihuela”* (1910-1913).
- Diario “Línea”*, Edición de Murcia (1973).
- Diario “El Mundo”*, Edición de Madrid (2003).
- Diario “El Mundo”*, Edición de Andalucía (2009).

- Revista “Ilustración Ibérica”*, Barcelona (1886).
- *Harmonía. Revista musical*, Madrid, Ed. Mariano San Miguel (1944).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *La Biblia*, Barcelona, Herder, 1975.
- AA.VV., *Furniture from Rococo to Art Deco*, Hungary, Evergreen, 1988.
- AA.VV., *Memoriale Domini. La Eucaristía, Memorial del Señor, en el Arte*, Murcia, Obispado de Cartagena, 1993.
- AA.VV., *El Misterio Pascual según los Padres de la Iglesia*, (Edición de Sol Gavira), Madrid, Caparrós Editores, 1994.
- AA.VV., *Semana Santa en la Provincia de Málaga*, Málaga, Obispado, 1994.
- AA.VV., *La festa de les Falles*, Valencia, Generalitat, 1996.
- AA.VV., *El barroco*, Barcelona, Könemann, 1997.
- AA.VV., *Priego de Córdoba, sus hermandades y cofradías*, Priego de Córdoba, Ayuntamiento, 1998.
- AA.VV., *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, Universidad, 1999.
- AA.VV., *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001.
- AA.VV., *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central-Hispano, 2001.
- AA.VV., *Masterpieces of 19th-Century*, Amsterdam, The Pepin Press, 2001 (Reimpresión).
- AA.VV., *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002.
- AA.VV., *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- AA.VV., *Catálogo Exposición 75 Aniversario*, Cartagena, Agrupación de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2003.
- AA.VV., *Museo de Semana Santa*, Zamora, Junta Pro Semana Santa, 2003.
- AA.VV., *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento, 2003.
- AA.VV., *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005.
- AA.VV., *Un recuerdo*, Sevilla, Pasarela, 2006.
- AA.VV., *Valencia y los Papas*, Valencia, Generalitat, 2006.
- AA.VV., *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007.
- AA.VV., *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2007.
- AA.VV., *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007.

AA.VV., *Museo de la Catedral de La Almodena. Catálogo de la Exposición*, Madrid, Cabildo Catedral Metropolitano, 2007.

AA.VV., *El arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008.

AA.VV., *Il teatro del Sacro. Scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano*, Milán, Silvana Editoriale, 2009.

AA.VV., *La Santa Biblia (Edición de Evaristo Martín Nieto)*, Madrid, San Pablo, 2009.

AA.VV., *Real Casino de Murcia. Apertura tras su restauración*, Murcia, Real Casino, 2009.

AA.VV., “Agujas de oro” en *Murcia, Semana Santa*, nº12, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2009 (págs. 55-64).

AA.VV., *Angustias. Fe, Historia y Patrimonio*, Córdoba, Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, 2009.

AA.VV., *Instantes de Pasión*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2010.

AA.VV., *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, Colonia, Taschen, 2011.

AA.VV., *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, University Press, 2013.

AA.VV., “Los días de la Ilustración: Sociedad y Cultura” en *Historia de la región murciana*, vol.VII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980 (págs. 108-313).

AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Maxtor, 2007 (Edición facsímil).

AGÜERA ROS, J.C., *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

- *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994.

-“Pintura en el Monasterio de Santa Verónica de Murcia” en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia: Historia y Arte*, Murcia, Instituto Teológico, 1994 (págs. 212 y stes.).

ALARCÓN MARTÍNEZ, M., “Historias de <<El Nazareno>>” en *Murcia, Semana Santa*, nº9, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2006 (págs. 81-84).

ALBERO MUÑOZ, M.M. y MARÍN TORRES, M.T., “Ternura y lágrimas: la Pasión dramatizada” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (págs. 192-198).

ALCARAZ PERAGÓN, A., *Marrajos de la Agonía. Setenta y cinco años en Viernes Santo*, Cartagena, Ayuntamiento, 2006.

ALONSO DE LA SIERRA, A. y ALONSO DE LA SIERRA, J., *Cádiz artística y monumental*, Madrid, Silex, 2012.

- ALONSO PONGA, J.L., “Más allá de los pasos” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005 (págs. 89-116).
- ÁLVAREZ REY, L., “Sevilla en la crisis del siglo XX: el fracaso de los regeneracionismos (1874-1936)” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs.15-41).
- AMADES, J., *Costumari català*, vols. 5 y 6, Barcelona, Salvat, 2005.
- AMAT I TORRES, F., “La Semana Santa marinera de Valencia” en *El rostro de la Semana Santa marinera. Exposición iconográfica*, Valencia, Diputación Provincial, 1997 (págs. 68-88).
- ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ARAGONESES, M.J., *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1965.
- ARANDA DONCEL, J., *La Semana Santa de Córdoba*, Málaga, Sarriá, 2001.
- ARIÑO VILLARROYA, A., *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, Valencia, Generalitat, 1993.
- ARMIÑO, M., “Prólogo” a WILDE, O., *Salomé*, Madrid, Valdemar, 2006 (págs. 11-32).
- ARNALDO, J., “El movimiento romántico” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Volumen I), Madrid, Visor, 2000 (pág. 210).
- ASENSI DÍAZ, J., “Corporaciones y figuras bíblicas en la Semana Santa de Puente Genil” en *Zainak*, nº26, Donostia, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004 (págs. 149-167).
- AYARRA JARNE, J.E., “La música en las funciones litúrgicas de Semana Santa de la Catedral Hispalense” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs. 85-109).
- AYUSO, L., “Del momento. Murcia y sus procesiones” en *Diario “El Tiempo”*, Murcia, viernes 25 de marzo de 1921.
- BALBUENA ARRIOLA, E.J., “La Estrella Sublime. LXXV Aniversario de su composición” en *Boletín de las Cofradías*, nº 494, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2000 (págs. 174 y 179).
- BANGO TORVISSO, I., *Giotto*, Milán, Rizzoli/Skira, 2003.
- BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianas*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1980.
- BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1996.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Historia del Teatro en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

- BARROS, J.A., “Gloria in Excelsis” en *Un recuerdo*, Sevilla, Pasarela, 2006 (pág. 8).
- BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Pequeños Poemas en Prosa / Los Paraísos Artificiales*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BECKWITH; J., *Arte Paleocristiano y Bizantino*, Madrid, Cátedra, 1997.
- BELDA NAVARRO, C., “El arte cristiano medieval en Murcia” en *Historia de la Región murciana*, vol. IV, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs. 220-347).
- “El gran siglo de la escultura murciana” en *Historia de la Región Murciana*, tomo VII, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs. 396-519).
- Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, 1984.
- “La escultura y la ingenuidad de las artes en la España Barroca” en *Símpoio Nacional Pedro de Mena y su época*, Granada-Málaga, 1984.
- “Fiesta, espectáculo y propaganda en la Murcia del siglo XIX” en *Imafronte*, n.ºs. 6 y 7, Murcia, Universidad, 1993 (págs. 43-45).
- La Pasión según Salzillo*, Murcia, Darana, 1995.
- “La escultura en Murcia entre 1900-1930” en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Ayuntamiento, 1997 (págs 25-28).
- “Francisco Salzillo. La pasión escenificada” en *Ars Sacra*, n.º 13, 2000 (págs. 73-79).
- “Acu pictae” en *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001 (págs. 13-18).
- Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006.
- *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (Dirección).
- Floridablanca: 1728-1808*, Catálogo Exposición, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- Moradas de grandeza. La ciudad conventual española*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010.
- Deja en mis ojos su mirada. Homenajes en la pintura de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010.
- Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012.
- “Marcel Dieulafoy y la estatuaria policroma española” en *Homenaje a Marcello Faggiolo*, Roma, 2014 (En prensa).
- BELDA NAVARRO, C. y DE LA PEÑA VELASCO, C., “Francisco Salzillo, artífice de su ventura” en *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de los documentos*, Murcia, Tres Fronteras, 2006 (págs. 18-43).

- BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “El arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra: la retórica de la Pasión” en *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, Murcia, Asamblea Regional, 1990 (págs. 737-829).
- Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Editora Regional, 2006.
- BELDA NAVARRO, C. e INIESTA MAGÁN, J., *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2006.
- BELDA NAVARRO, C. y PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Informe sobre el conjunto-vestuario de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores de la Iglesia Parroquial de Santiago de Lorquí” en *Semana Santa de Lorquí. El Desenclavamiento de Cristo*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007 (págs. 38-41).
- BELMONTE DEL BAS, J. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La imaginería renacentista en la Pasión murciana” en *Murcia, Semana Santa, nº 10*, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2007 (págs. 108-120).
- BENITO, F., *Real Colegio y Museo del Patriarca*, Valencia, Generalitat, 2000.
- BÉCQUER, G.A., *Leyendas y rimas*, Barcelona, Vicens Vives, 2009.
- BERCHEZ, J., *La Renovación Ilustrada de la Catedral de Segorbe: del Obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*, Valencia, Vimar, 2001.
- BERNALES BALLESTEROS, J., “La evolución del <<paso>> de misterio” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs. 61-102).
- BERMÚDEZ AZNAR., A., “El reformismo institucional ilustrado en el Reino de Murcia durante el siglo XVIII” en *Historia de la región murciana*, vol.VII, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980 (págs. 80-105).
- BERMÚDEZ MEDINA, R., “Las Siete Palabras de Haydn” en *Confraternitas*, Sevilla, Fe y Cultura, 2005 (págs. 13-17).
- BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid, Akal, 2010.
- BLASCO IBÁÑEZ, V., *Entre naranjos*, Barcelona, Plaza y Janes, 1977.
- Sangre y arena*, Madrid, Alianza, 1998.
- BLASCO SALES, M.J., “El cementerio romano de Campo Verano: del Neoclasicismo al Liberty” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XV, nº 30, Madrid, Fundación Española Universitaria, 2006 (págs. 427-448).
- BLÁZQUEZ, J.M., “La reacción pagana ante el cristianismo” en AA.VV., *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007 (págs. 157-188).
- “El ataque de los escritores cristianos a la religión pagana” en AA.VV., *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 2007 (págs. 189-195).

BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

-*Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra, 2012.

BONILLA, J., “El síndrome de Stendhal” en *El Mundo*, nº19, Madrid, El Mundo, 2003.

BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 2010.

BOTÍ ESPINOSA, M.V., “Ficha de catálogo” en *Los Californios*, Cartagena, Cofradía del Prendimiento, 2006 (págs. 72-196).

BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I)*, Madrid, Visor, 2000.

BRAVO PÉREZ, J., *La Pasión en Antequera*, Málaga, Miramar, 2003.

BRIONES, R., “La Semana Santa de Priego de Córdoba. Funciones antropológicas y dimensión cristiana de un ritual popular” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2007.

BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2004.

-“Una Pasión dibujada. Percepciones de la Semana Santa de Valladolid” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005 (págs. 121-157).

-“Estudio introductorio” a AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Maxtor, 2007.

CALVO RUATA, J.I. y LOZANO LÓPEZ, J.C., “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII y XVIII)” en *Artígrama*, nº19, Zaragoza, Universidad (2004, págs. 95-137).

CAMINO ROMERO, A., “Aproximación al estudio de la Hermandad de N. P. Jesús Nazareno del Dulce Nombre de la Parroquia de San Juan (Málaga)” en *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación Provincial, 2002 (págs. 289-300).

CAMPILLO GARRIGÓS, R., “La obra religiosa en el escultor Antonio Garrigós (Murcia 1886-Madrid 1966)” en *Ars sacra. Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº13, Madrid, Ars sacra 2000 (págs. 81-87).

CANDEL CRESPO, F., *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora*, Murcia, Edición del autor, 1981.

-*La Murcia eclesiástica durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Murcia, Edición del autor, 2003.

-*Deanos de la Catedral de Murcia (Siglos XIII al XX)*, Murcia, Edición del autor, 2005.

- CAÑIZARES JAPÓN, R. y PASTOR TORRES, A., “Un paso procesional de Alonso Cano para la cofradía sevillana de la Soledad” en *Boletín de las cofradías de Sevilla nº 514*, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 2001 (págs. 34-36).
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*, Granada, Universidad, 1999.
- CAPEL SÁNCHEZ, J.J., *La vida lúdica en la Murcia Bajomedieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2000.
- CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones en Murcia*, Murcia, Ayuntamiento, 1979.
- CARMONA RODRÍGUEZ, M., *Un Siglo de Música Procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, Servigraf, 2000.
- CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa* (dos volúmenes), Madrid, Galaxia Gutenberg, 1995.
- Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2005.
- El Carnaval*, Madrid, Alianza, 2006.
- CARRERO RODRÍGUEZ, J., “Los cultos internos de las cofradías” en *Sevilla penitente*, vol. I, Sevilla, Gever, 1995 (págs. 181-206).
- Diccionario cofradiero*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1996.
- CASTAÑO GARCÍA, J., *La Festa o Misteri d’Elx. Guía de la Festividad de Nuestra Señora de la Asunción*, Alicante, Patronato del Misteri d’Elx, 2012.
- CASTELLANO CERVERA, J., *El misterio de la Eucaristía*, Valencia, Edicep, 2004.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 1998.
- CASTÓN BOYER, P., “La religiosidad tradicional en Andalucía. Una aproximación sociológica” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- CASTRILLO, D. y MARTÍNEZ, F.J., “La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volumen I)*, Madrid, Visor, 2000 (págs. 367 y 368).
- CASTRO CASTILLO, M.R., “El descubrimiento de Juan de Mesa en los diarios cordobeses del primer tercio del siglo XX” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003 (págs. 295-303).
- CATALÁ GORGUÉS, M.A., *El rollo de la procesión del Corpus*, Valencia, Ajuntament, 2003.
- La Asunción de la Virgen en la Historia, la Literatura y el Arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat, 2010.

- CATALÁN MARÍN, M.S., *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Universidad, 2003.
- CATALÁN MARTÍ, J.I., “Ficha de catálogo” en *La Gloria del Barroco*, Valencia, Generalitat, 2009 (págs. 634-651).
- CATTONI, A., “La verdadera historia del Titulus Crucis” en *Pasión en Sevilla*, nº 23, Sevilla, ABC, 2010 (págs. 20-23).
- CECILIA ESPINOSA, M., “La Venerable Orden Tercera y la Mayordomía de Nuestro Padre Jesús en la historia de la Semana Santa de Orihuela” en *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Alicante, Universidad, 2005 (págs. 11-37).
- CHAVES NOGALES, M., *Semana Santa en Sevilla*, Córdoba, Almuzara, 2013.
- CHECA, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1896.
- CHINER GIMENO, J.J., *La procesión del Corpus en Valencia, 1355-2005. Notas para un visitante*, Valencia, Generalitat, 2006.
- CLARES CLARES, M.E., “Bandas y música en la calle: una visión de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)” en *Revista de Musicología, Volumen XXVIII, nº1*, Madrid, Lamba, 2005 (págs., 546-556).
- COLÓN PERALES, C., “Restauración de España, reinención de Sevilla: la época de Rodríguez Ojeda (1853-1930)” en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000 (págs. 11-46).
- “Juan de Mesa: imaginaria procesional y teatralidad hierofánica” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003 (pág. 185).
- COLLE, E., *Il mobile in Italia; del Cinquecento all’Ottocento*, Milán, Electa, 2009.
- Constituciones de la Cofradía del Cristo del Perdón*, Imprenta de “El Diario”, Murcia, 1896.
- Constituciones de la Congregación del S. Hospital de Caridad de N. Sr. Jes Christo de la Ciudad de Cartagena de Levante: Fundada baxo el patrocinio de María Santísima de los Dolores, Nuestra Señora, sita en su mismo hospital*, Valencia, Viuda de Antonio Bordazar, 1754.
- Constituciones nuevamente dispuestas por los Cofrades y hermanos de la Cofradía, y hermandad de la preciosísima sangre de nuestro señor Jesucristo sita en el Convento de Religiosos de Nuestra Señora del Carmen extramuros de la Ziudad de Murzia...*, Murcia, 1728.
- COSTA, X., *Sociabilidad y esfera pública en la Fiesta de las Fallas de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2003.

- COTS MORATÓ, F.P., “La platería en Valencia durante los siglos XVII y XVIII” en *La Gloria del Barroco*, Valencia, Generalitat/La Llum de les Imatges, 2009 (págs. 115-137).
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J., *Historia de la música española. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1997.
- CURIEL, A., *Nuestra Señora del Socorro y su Archicofradía*, Málaga, Edición de Salcedo Sánchez, 1988.
- CURVELO, A., “O uso do azulejo e a presença portuguesa na Ásia no século XVII” en *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2012 (págs. 335-346).
- DABRIO GONZÁLEZ, M.T., *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.
- DAIX, P., *Historia cultural del Arte moderno. De David a Cézanne*, Madrid, Cátedra, 2002.
- DAVID, N., “Fernando Díaz de Mendoza y Valcárcel. Conde de Lalaing, Balazote y Marqués de Fontanar” en *Revista del Casino de Madrid*, nº64, Madrid, Casino, 2011 (págs. 40-43).
- DE ANTONIO, T., “Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia” en *Boletín*, vol. 14, nº32, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993 (págs. 33-40).
- DE ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, F., “Algunos datos sobre los mantos de la Santísima Virgen del Valle que aparecen reflejados en las actas de la Archicofradía” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº525, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2002 (págs. 28 y 29).
- DEL BAÑO ZAPATA, R., “La Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Prendimiento desde su fundación hasta la actualidad” en *Los Californios*, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento, 2006 (págs. 15-58).
- DE LA CAMPA CARMONA, R., “Origen de la Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo en la Iglesia Católica” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 496, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2000 (págs. 54-58).
- “Los dolores de Nuestra Señora: devoción y culto” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 499, Sevilla, Consejo General del Hermandades y Cofradías, 2000 (págs. 32-38).
- DE LA PEÑA VELASCO, C., *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, Asamblea Regional, 1992.
- Retablos Barrocos Murcianos. Financiación y Contratación*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

-“Fuentes y Ponte, memoria de un tiempo” en FUENTES Y PONTE, J. *España mariana. Provincia de Murcia*, Murcia, Fundación centro de estudios históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia, 2005 (págs. 13-62).

-“Salzillo y la condición escenográfica del retablo” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (págs. 317-333).

DE LA ROSA MATEOS, A., “Dos bordados de las hermanas Antúnez en la localidad gaditana de Villamartín” en *Boletín de las Cofradías*, nº626, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2011 (págs. 309-311).

DE MATEO AVILÉS, E., “Historia de la Semana Santa de Málaga: Una visión renovada” en *Málaga Penitente*, vol.I., Sevilla, Gever, 1998 (págs. 68-84).

DEL RÍO, C., “El Ángel de Salzillo” en *Diario de Murcia*, domingo 23 de marzo de 1902.

DELGADO ABOZA, F.M., “El misterioso suceso del sudor del Señor del Gran Poder y de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso (1766)” en *Boletín de las Cofradías*, nº.509, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2001 (págs. 37-39).

DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

-*Tradiciones y costumbres de Murcia. Almanaque folklórico, refranes, canciones y leyendas*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2007.

DÍAZ PÉREZ, E., “Dos viajes y una guerra” en *El Mundo (Ed. Andalucía)*, Viernes 10 de Abril de 2009.

DÍEZ DE REVENGA, F.J., “La Literatura en Murcia durante el siglo XVIII” en *Historia de la región murciana*, vol. VII, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs. 416-437).

-“Escritores contemporáneos ante Salzillo” en *Nazarenos*, nº1, Murcia, Cofradía de Jesús, 1998 (págs. 28 y 29).

-“La Pardo Bazán visita la iglesia de Jesús” en *Nazarenos*, nº5, Murcia, Cofradía de Jesús, 2002 (págs. 36-38).

-“Introducción biográfica y crítica” a MIRÓ, G., *Corpus y otros cuentos*, Madrid, Castalia, 2004 (págs. 7-57).

DOMÍNGUEZ LEÓN, J., “El Santo Entierro Grande y la Ciudad de Sevilla: mentalidad y sociología de cambio” en *Boletín de las Cofradías*, nº 542, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2004 (págs. 278-284).

DOMÍNGUEZ LEÓN, C.J. y ROMERO MENSAQUE, J., *La Semana Santa de Sevilla*, Málaga, Sarriá, 2003.

- DOMÍNGUEZ MORANO, C., “Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza” en *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985 (págs. 131-175).
- ECO, U., *Historia de la belleza*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- EGIDO LÓPEZ, T., “La otra Semana Santa: la interior y litúrgica” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005 (páginas 17-45).
- EHRlich, C.S., *Entender el Judaísmo*, Barcelona, Blume, 2006.
- EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994.
- ELIADE, M., *Cosmología y Alquimias babilónicas*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1993.
- Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2003.
- ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, 1994.
- ESPAÑA TALÓN, M.C., *El Obispo Francisco Landeira. Su vida y su tiempo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1961.
- ESPÍN RAEL, *Artistas y artífices levantinos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1986.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F., “Las hermanas Gilart y la Virgen de los Reyes. Aportaciones a la vida y obra de las bordadoras de cámara de Isabel II” en *Boletín de las Cofradías*, nº606, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2009 (págs. 632-635).
- ESTRELLA SEVILLA, E., “Viejas capillas. Jornada 2ª” en *Diario Línea*, Murcia, domingo 22 de julio de 1973.
- EURÍPIDES, *Tragedias I*, Madrid, Cátedra, 2008.
- FERNÁNDEZ, A., BARNECHEA, E. y HARO, J., *Historia del Arte*, Barcelona, Vicens Vives, 1997.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *Los talleres del bordado de las cofradías*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2003 (págs. 191-212).
- “Iconografía e interpretación del Cristo de la Sangre” en *Los Colores*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2003 (pág. 17).
- “La procesión de la Dolorosa de la Iglesia de Santa Ana de Murcia” en *Culto y Palabra*, nº57, Murcia, Familia Dominicana, 2004 (págs. 3 y 4).
- “La Santa Cena (Frustrado intento de sacar el paso. 1891)” en *Nazarenos*, nº8, Murcia, Cofradía de Jesús, 2005 (págs. 31-34).

- “El ritual popular en el Corpus Christi: evolución histórica de la procesión de procesiones en la ciudad de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº8, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2005 (págs. 34-37).
- “La vestimenta de la Dolorosa en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena” en *Ecos del Nazareno*, nº26, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 2005 (págs. 33-42).
- “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia” en *Imafronte*, nº17, Murcia, Universidad, 2006 (págs. 33-51).
- “El paso del Santo Sepulcro en Murcia durante el siglo XIX” en *Tertulia*, nº5, Murcia, La Familia Nazarena, 2006 (págs. 46-49).
- “Algunas precisiones sobre el manto de la Dolorosa (1927-2007)” en *Nazarenos*, nº11, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2007 (págs. 43-46).
- “La estación penitencial en la Catedral de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº10, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2007 (págs. 30-35).
- “Ecos de porvenir incierto: apuntes sobre la ideología procesional tardo-decimonónica en Murcia” en *Tertulia*, nº 6, Murcia, La Familia Nazarena, 2007 (págs. 55-57).
- “Violencia, martirio y reconciliación: una visión antropológica del Viernes Santo murciano” en *Nazarenos*, nº12, Murcia, Cofradía de Jesús, 2008 (págs. 29-33).
- “Aproximación a la Semana Santa de Murcia en tiempos del Conde Floridablanca” en *Murcia, Semana Santa*, nº11, Murcia, Cabildo de Cofradías, 2008 (págs. 48-55).
- “La respuesta del *ochocientos* murciano ante la iconografía del *seiscientos*: la crisis del *mysterium tremendum* como lenguaje icónico” en *Actas II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008 (págs. 429-436).
- “Apariencia y atuendo en la imagen de vestir: el caso de Murcia” en *Actas Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Editum, 2009 (Edición digital, Mesa II, pág. 11 del índice general).
- “El ajuar de Nuestra Señora del Carmen Coronada” en *Salve Reina del Carmen*, Murcia, Parroquia del Carmen, 2009 (págs. 31-59).
- “Madrugada del Nazareno” en *Culto y Palabra*, nº72, Murcia, Familia dominicana, 2009 (págs. 4 y 5).
- “La apariencia de la imagen sagrada en la Archicofradía de La Sangre: ajuar y escenografía procesional” en *VI Centenario. Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010 (págs. 261-362).
- “El altar de la Concordia en Santo Domingo” en *La Concordia*, nº7, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2010 (págs. 8-12).

- “Rito y ceremonial en la Iglesia de San Nicolás. La Semana Santa a finales del siglo XIX” en *Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores. XXV Aniversario (1985-2010)*, Murcia, Cofradía del Cristo del Amparo, 2011 (págs. 185-198).
- “La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico” en *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012 (págs. 75-160).
- FERNÁNDEZ TALAYA, M.T. y JUNQUERA PRATS, J., *Museo de la Catedral de la Almudena. Catálogo de la exposición*, Madrid, Cabildo Catedral, 2007.
- FERRERAS ROMERO, G. y MONTERO MORENO, A., “Obras en exposición” en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000 (págs. 154-159).
- FERRERO FERRERO, F., *Guía de la Semana Santa de Zamora*, Zamora, Semuret, 2001.
- FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *El bordado*, Barcelona, Ed. Alberto Martín, 1942.
- FRAGA, F., “Entre lo divino y lo humano” en *Stabat Mater*, Madrid, El País, 2004 (págs. 9-40).
- FRANK, M., *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Madrid, Akal, 2004.
- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRUTOS BAEZA, J., “El Corpus en Murcia. Recuerdos del siglo XVII” en *Diario “El Liberal” de Murcia*, jueves 22 de junio de 1905.
- Bosquejo histórico de Murcia y su Concejo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1988.
- FRUTOS CORTÉS, E., “Introducción” a CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2007 (págs. 11-28).
- FUENTES Y PONTE, F.J., *España mariana. Provincia de Murcia* (5 volúmenes), Lérida, Carrués, 1880.
- *Memoria Histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche*, Lérida, Tipografía Mariana, 1887.
- FUSTER PERELLÓ, S., *Timete Deum. El Anticristo y el final de la Historia según San Vicente Ferrer*, Valencia, Ayuntamiento, 2004.
- GAMBER, K., *¡Vueltos hacia el Señor!*, Madrid, Renovación, 1996.
- GALDUF, M., “La música valenciana entre el siglo XIX y el XX” en *El Arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008 (páginas 120-137).
- GARCÍA GARCÍA, M., *Ermitas y cofradías. La Religiosidad Popular en Moratalla*, Moratalla, Cofradía de Jesús Nazareno, 2003.
- GARCÍA LORCA, F., *Poema del cante hondo*, Madrid, Alianza, 2005.

- GARCÍA MARCO, F., “Orfebrería de la Dolorosa” todos ellos recogidos en *Semana Santa de Lorquí*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007 (págs. 39-44).
- “Una espada de plata” en *Semana Santa de Lorquí*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007 (pág. 44).
- GARCÍA MARCO, F. y MARCO GOMARIZ, E.J., “Santo Desenclavamiento” en *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento*, Lorquí, Ayuntamiento, 2007 (págs. 26-28).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, S., *Los bordados de Guadalupe. Estudio histórico-artístico*, Cáceres, Comunidad Franciscana-Ediciones Guadalupe, 2006.
- GARCÍA SANZ, A. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.L., *Monasterios de Las Descalzas y La Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2007.
- GARÍN LLOMBART, F.V., *Visión de España. Sorolla en las colecciones de la Hispanic Society of America y de Bancaja*, Valencia, Fundación Bancaja, 2009.
- GARRIDO BUSTAMANTE, J.L., *Madrugada de pánico*, Sevilla, Castillejo, 2000.
- GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E., “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005.
- GELARDO NAVARRO, J., “Los cafés cantantes en tierras murcianas (1870-1900)” en *Guía Secreta de Murcia en el siglo XIX*, Murcia, Azarbe, 2008 (págs. 131-167).
- GRASSI, E., *Arte en el Siglo XIX*, Florencia, Scala, 2011.
- GIEDION, S., *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1993.
- GIL OLCINA, A. y CANALES MARTÍNEZ, A., *Residuos de propiedad señorial en España: perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Alicante, Universidad, 1988.
- GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1988.
- GÓMEZ LARA, M.J. y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad para 1992, 1992.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, E. “Historia de la fiesta” en *La Romería de la Virgen de la Cabeza en una pintura del siglo XVII*, Córdoba, Cajasur, 1997 (págs. 19-43).
- GÓMEZ ORTÍN, F.J., *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*, Murcia, Editorial Espigas, 2007.
- “Sirtori, no Sistori, en Orihuela” en *Murgetana*, nº125, Murcia, Universidad, 2011 (pág. 129).
- GÓMEZ PIÑOL, E., “Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia” en *Anales de la Universidad de Murcia, XXIX. 1-2*, Murcia, Universidad, 1971 (págs. 9-60).
- “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio” en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2002 (págs. 117-147).

GONZÁLEZ, L.A., *Terra tremuit. Música española del siglo XVII para la Semana Santa*, Huesca, Arsis, 2002.

GONZÁLEZ GARCÍA, F.J., “Sobre el recuerdo del antiguo manto procesional de Nuestra Señora del Valle” en *Boletín de las Cofradías*, nº525, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 2002 (págs. 48-50).

-“El interior del palio de la Virgen de los Dolores y Misericordia. Un guiño al pasado británico victoriano” en *Boletín de las cofradías*, nº643, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2012 (págs. 677-680).

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El Teatro Escolar de los Jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad, 1997.

GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Gabriel Gutiérrez de la Vega. Un artista sevillano del siglo XVIII entre la leyenda y la realidad” en *Tabor y Calvario*, nº13, Sevilla, Edición de Rubio Puga, 1990 (págs. 6-8).

GRASSI, E., *Arte en el Siglo XIX*, Florencia, Scala, 2011.

GUEVARA PÉREZ, E., “Una apreciación sobre la antigua y vetusta usanza de hebrea que lucieron nuestras Dolorosas” en *Boletín de las Cofradías*, nº557, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2005 (págs. 484-487).

HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009.

HALDÓN REINA, J.F., “Castillos y leones. La Casa Real de España y su vinculación con la Hermandad de Monserrat” en *Monserrat. Cuatro siglos de devoción en Sevilla*, Sevilla, Hermandad de Monserrat, 2008 (págs. 60-68).

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor*, Cartagena, Cofradía del Prendimiento, 1979.

- *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995.

- *Pregón de la Semana Santa*, Cartagena, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001.

HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y FERRÁNDIZ ARAUJO, C., *La Pasión cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*, Murcia, Asociación Procesionista del Año, 1998.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, A., “Escultura” en *Historia de la Región Murciana*, tomo VIII, Murcia, Mediterráneo, 1980 (páginas 286-307).

HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

-*Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 2004.

HERRERO, C., “Julián Santos y la música de Semana Santa” en *Semana Santa de Jumilla*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2008 (págs. 157-162).

HERRERO CECILIA, J., “El espíritu y la sensibilidad <<decadentes>>: Rebeldía, crítica y originalidad creadora” en *Estetas y decadentes*, Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1985 (págs. 62-72).

HUERTAS AMORÓS, A.J., “Fichas de catálogo” en *Los Californios*, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento, 2006 (págs. 76-202).

HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, GG (Editorial Gustavo Gili), 2000.

IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., *Manuscrito de Nuestro Padre Jesús*, documento inédito correspondiente al ARCHIVO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA (M.U.B.A.M.).

-*Rebuscos y otros artículos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2003.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., “Aproximación histórico-artística a las hermandades e imágenes de Jesús Nazareno en la ciudad de Cuenca” en *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación, 2002 (págs. 149-179).

IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971.

INIESTA MAGÁN, J., “Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado: Fundamentos Históricos (1711-1751)” en *Resucitó*, Murcia, Archicofradía del Resucitado, 2003 (pág. 33).

-“Procesión del Santo Entierro de Cristo” en *La Concordia*, nº2, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2005 (pág. 25).

IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J., *Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena -1589-1901-*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2001.

ISLA MINGORANCE, E., *La Virgen de las Angustias. El conjunto escultórico*, Granada, T.G. Arte, 1989.

JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., “La bordadora Patrocinio López García” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº528, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2003 (págs. 73-76).

-“Josefa Antúnez, autora del manto de la Virgen de la Soledad” en *Boletín de las Cofradías*, nº584, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2007 (págs. 786 y 787).

JORDÁ SÁNCHEZ, C., “La cofradía de la Vera Cruz de Requena” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995 (págs. 762-771).

- JORDÁ SÁNCHEZ, C. y PONS ALONS, V., “Las cofradías de la Vera Cruz y la Sangre en la Diócesis de Valencia: la transición de la religiosidad medieval a la moderna en las cofradías de Xàtiva” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995 (págs. 773-793).
- JORGE ARAGONESES, M., *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*, Murcia, Diputación Provincial, 1964.
- JULIÁ MARTÍNEZ, E., *Piezas teatrales cortas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- LANGLOIS, C., “Les confréries du Moyen-Age à nos jours” en *Les confréries du Moyen Age à nos jours. Nouvelles approches*, Rouen, Publications de l’Université, 1995 (págs. 7-21).
- LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa nella Settimana Santa in Sicilia e Andalusia*, Catania, Zappalà, 2000.
- La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica*, Córdoba, Almuzara, 2005.
- Caminando por la tierra de María. Meditaciones marianas*, Córdoba, Almuzara, 2005.
- LEFÉBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887.
- LEGRAND, G., *El arte romántico*, Barcelona, Larousse, 2007.
- LEMEUNIER, G., “Murcia en el siglo XVII: una sociedad en crisis” en *Historia de la Región murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs. 7-223).
- Murcia. 1756 según las respuestas del Catastro de Ensenada*, Madrid, Tabapress, 1993.
- LEROU, P., “Le culte de la Croix et de la Passion en France” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995 (págs. 288-304).
- Liber Ussualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Tournai, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1951.
- LILLO CARPIO, P., *El Santuario Ibérico de La Luz*, Murcia, Patrimonio Siglo XXI, 1999.
- LÓPEZ AYALA, G.J., *Inspiración tipológica de la Semana Santa de Lorca*, Lorca, Félix Montiel, 2008.
- LÓPEZ BERNAL, J.M., “Noticias inéditas sobre bordados de la Hermandad de la Columna y Azotes (1867-1894)” en *Boletín de las Cofradías*, nº504, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2001 (págs. 37-40).
- LÓPEZ BRAVO, C., “La Cofradía de Monserrat reorganizada: 1849-1869” en *Boletín de las Cofradías*, nº482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999 (págs.22-29).
- LÓPEZ-CALO, J., *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1988.

- LÓPEZ DELGADO, J.A., *Domingo Valdivieso, pintor*, Murcia, edición del autor, 2009.
- Divagaciones histórico-artísticas*, Murcia, edición del autor, 2013.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A., “Introducción” a EURÍPIDES, *Tragedias I*, Madrid, Cátedra, 2008 (págs. 9-66).
- LÓPEZ FERREIRO, A., *Indumentaria en Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Seminario, 1894.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L., *Fondos musicales existentes en el Archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Murcia. Ubicado en la Capilla de los Junterones de dicha Catedral*, (volúmenes I, II y III), Murcia, 1981 (ejemplares depositados en la Biblioteca Nebrija de la U.M.U.).
- LÓPEZ GARCÍA, M., “La Virgen del Carmen, de Murcia: entre la Historia y la leyenda” en *Salve reina del Carmen*, Murcia, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2009 (págs.21-28).
- LÓPEZ LORCA, E. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Circunstancias y evolución musical de la procesión murciana a través del cortejo de Jesús” en *Nazarenos, nº13*, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2009 (págs. 26-32).
- “El archivo musical de Las Anas y la Semana Santa de Murcia” en *Murcia, Semana Santa*, nº12, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2009 (págs. 30-36).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras: la Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1995.
- “Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica” en *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica*, Cartagena, Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), 2001 (págs. 22-37).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.L., “Restauración de la imagen devocional de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder de Murcia” en *XXV Aniversario (1985-2010)*, Murcia, Cofradía del Amparo, 2010 (págs. 154-165).
- LÓPEZ MUÑOZ, M.L. y ARIAS SAAVEDRA, I., “Religiosidad popular e Ilustración: las cofradías de Murcia en 1771” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 31-2, Madrid, École des hautes études hispaniques et iberiques, 1995 (págs. 73-107).
- LÓPEZ SPREÁFICO, B., “La restauración del trono de Nuestro Padre Jesús Nazareno” en *Nazarenos*, nº4, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2001 (pág. 54).
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *José de Mora*, Granada, Comares, 2000.
- Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M.L., *La Semana Santa de Granada*, Málaga, Sarriá, 2003.

- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2006 (págs. 379 y stes.).
- LUNA MORENO, L., “Sobre la Historia de la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia” en *La Concordia*, nº 1, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2004 (pág. 22).
- “Sobre la Historia de la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia (II)” en *La Concordia*, nº2, Murcia, Cofradía del Santo Sepulcro, 2005 (págs. 32-38).
- LUQUE TERUEL, A., *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879-1900*, Sevilla, Jirones de Azul, 2009.
- *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900-1930*, Sevilla, Jirones de Azul, 2011.
- LUZ ALFONSO, S., “Les tables royales à Queluz au XVIII ème siècle. Un Goût d’Orient, un Goût d’Occident” en *European Royal Tables. International Symposium Acts*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999 (págs. 184-194).
- MADRID, R., “Las artes escénicas en Valencia en la época de Sorolla” en *El arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008 (págs. 138-149).
- MANCO, C., *Canaletto*, Milán, Corriere della Sera, 2003 (págs. 22-25).
- MAÑES MANAUTE, A., “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla penitente*, vol. III, Sevilla, Geve, 1995 (págs. 245-332).
- “Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda” en *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000 (págs. 54 y 57).
- “El bordado, una brillante exposición ornamental y simbólica” en *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*, Sevilla, Fundación El Monte, 2003 (págs. 149-194).
- MARCO, T., *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- MARÍAS, F., *Gianlorenzo Bernini*, Madrid, Historia 16, 1993.
- MARÍN-BALDO, J.M., “Visión íntima” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.
- MARÍN CANO, A., *Muerte, Beneficencia, Religiosidad y Cofradías, La Cofradía de Ánimas de Cieza (1574-1997)*, Cieza, Cofradía de Ánimas, 2008.
- El Santo Cristo del Consuelo de Cieza (1612-2012)*, Cieza, Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo, 2012.
- MARÍN TORRES, M.T., “Antecedentes para la creación del Museo Salzillo de Murcia” en *Imafronte*, nº. 10, Murcia, Universidad, 1996 (pág. 67).

- MÁRQUEZ MORALES, J., “Cien años del Motu proprio de Pío X” (vol.I) en *Boletín de las Cofradías*, nº537, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2003 (págs. 775-778).
- “Cien años del Motu proprio de Pío X” (vol.II) en *Boletín de las Cofradías*, nº539, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2004 (págs. 31-35).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1991.
- El arte procesional del barroco*, Madrid, Historia 16, 1993.
- MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1996.
- MARTÍNEZ ALCALDE, J., “La Virgen Dolorosa y el paso de palio” en *Sevilla Penitente*, vol. II, Sevilla, Gever, 1995.
- “El antiguo paso de Nuestro Padre Jesús de la Pasión” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999 (págs. 90-91).
- Imágenes pasionistas de Sevilla que no procesionan. Otra Semana Santa inédita y distinta*, Sevilla, Mundo Cofrade, 2009.
- MARTÍNEZ AMORES, J.C., “El Cristo de San Agustín en la estampa” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 482, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1999 (págs. 66-69).
- “Noticias histórico-artísticas sobre el estandarte de la Sacramental del Sagrario. Una aportación al catálogo de la bordadora Patrocinio López” en *Boletín de las Cofradías*, nº556, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2005 (págs. 401-406).
- MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad, 1990.
- “El simbolismo del recorrido procesional” en *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002 (páginas 157-173).
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “El Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo” en *Conventos de Toledo*, Madrid, Julio Soto, 1991 (págs. 43 y 44).
- MARTÍNEZ TORNEL, J., “A los del botijo” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 23 de marzo de 1910.
- “*De Primavera*” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 13 de abril de 1911.
- “Los ángeles de la Dolorosa” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, jueves 4 de abril de 1912.
- MARTÍNEZ TORRES, J.A., *El Prendimiento: antigüedad, origen y fuentes*, Murcia, Edición del autor, 2005.
- MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- MARTINI, V., “Pasiones” en *Pasión y éxtasis*, Madrid, Fundación El Monte, 1996.

- MAS I USÓ, P., *La representació del Misteri a Castelló*, Castellón, Diputación, 1999.
- MASSIP BONET, F., *El Misteri de L'Assumpció de la Catedral de València*, Valencia, Universidad, 2013.
- MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUÍZ, R.M., “En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional” en *Actas del tercer encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” (C.S.I.C.), 1995 (págs. 418-419).
- MÁXIMO GARCÍA, E., “Fichas de catálogo” en *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002 (págs. 398 y 399).
- MEDINA, V., *Aires Murcianos (Recopilación completa 1898-1928)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1991.
- MELENDRERAS GIMENO, J.L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, Universidad, 1996.
- *La escultura en Murcia durante el siglo XIX*, Murcia, Universidad, 1997.
- MENA MARQUÉS, M.B., *Tintoretto*, Milán, Edición del Corriere della Sera, 2003.
- MESTRE NAVAS, P.A., “La <<Guardia Armada>> del Santo Entierro” en *Boletín de las Cofradías*, nº 590, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2008 (págs. 410 y 411).
- MÍNGUEZ LASHERAS, F., “El estandarte de la Cofradía de N.P. Jesús Nazareno de Cartagena, paradigma del bordado pasionístico del siglo XVIII” en *Actas Congreso Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*, Cuenca, Diputación, 2002 (págs. 281-288).
- MIRA ORTIZ, I. “Simbolismo de la Danza de El Caracol y de La Caracola de los armaos de Semana Santa en Domingo de Resurrección” en *Actas y ponencias. II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2008 (págs. 411-428).
- MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel / El obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Figuras de la Pasión del Señor*, Madrid, Libertarias, 1998.
- MITRE FERNÁNDEZ, E., *Historia de la Edad Media en Occidente*, Madrid, Cátedra, 1995.
- MOLINA SERRANO, F., *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo*, Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1991.
- MONFERRER I MONFORT, A., *La nit de Sant Joan*, Valencia, Generalitat, 2000.
- MONTEIRO, J.P., “Uma identidade cerâmica: Louças e azulejos seiscentistas” en *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2012 (págs. 43-52).

MONTES BARDO, J., *La Sacra Capilla de El Salvador: Arte, mentalidad y culto*, Úbeda, Aldaba, 2002.

MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J., *Antigüedades, Nobleza y Blasones de la Muy Noble, Muy Leal y Siempre Fidelísima Ciudad de Orihuela*, tomo VII, 1774.

MONTOJO MONTOJO, V., “Formación de la procesión barroca murciana de Nuestro Padre Jesús: adscripción gremial y reorganización escénica en las cofradías de Murcia, Cartagena y Mazarrón” en *Murgetana*, nº92, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1996 (págs. 45 y stes.).

-“La Cofradía de Jesús. Nobleza y clero en la Guerra de la Independencia” en *Historia y sociabilidad: homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno*, Murcia, Universidad, 2007 (págs. 409-422).

-“La Cofradía de Jesús y el Conde de Roche en el último cuarto del siglo XIX” en *Murgetana*, nº125, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2011 (páginas 189-250).

-“La Virgen de las Angustias y los Servitas” en *Actas II Congreso Internacional de cofradías y hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio (U.C.A.M.), 2008 (páginas 629-634).

MONTOJO MONTOJO, V. y MAESTRE DE SAN JUAN PELEGRÍN, F., *La cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) de Cartagena en los siglos XVII y XVIII*, Cartagena, Cofradía de Jesús Nazareno, 1999.

MORÁN TURINA, M., *Canaletto*, Milán, Rizzoli/Skira-Corriere della Sera, 2003.

MORANTE HERNÁNDEZ, A., “El devenir histórico-artístico del trono procesional en Málaga” en *Málaga penitente*, vol. II, Sevilla, Geve, 1998 (págs. 3-61).

MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla, Conformación, Mixtificación y Significaciones*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999.

MORGAN, R.P., *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.

MORILLAS ALCÁZAR, J.M., “Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el monumento eucarístico” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs. 205 y 227).

MOYA GARCÍA, M.L., *Pablo Sístori (un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

MUNUERA RICO, D., *Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca (estudio histórico cultural)*, Murcia, Editora Regional, 1981.

-“La Semana Santa de Lorca: origen y evolución de un modelo insólito” en *Arte en seda. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2002 (págs. 35-52).

- MUÑOZ CLARES, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, E., “La enseñanza y promoción del bordado en Lorca” en *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001 (págs. 71-84).
- NAREJOS BERNABÉU, A., “El canto de los auroros en el ciclo de la Pasión” en *La pasionaria murciana según los Auroros*”, Murcia, Comunidad Autónoma, 2008 (págs. 37-109).
- NAROTZKY, V., “Las Artes del Vivir Urbano” en *La Conquista de la Libertad. El arte occidental entre 1780 y 1900*, Barcelona, Planeta, 2006 (págs. 305 y stes.).
- NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*, Murcia, Universidad, 2004.
- NAVARRO PALAZÓN, J., “Cerámica y vidrio” en *Historia de la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs. 368-374).
- NAVARRO SORNÍ, M., “El Patriarca Ribera, perfil de un obispo reformado y reformador” en *Restauración de las pinturas murales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2011 (págs. 23-34).
- NAVASCUES, P. y QUESADA MARTÍN, M.J., *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992.
- NEP, V., *Historia gráfica de la escritura y la ornamentación*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1975.
- NICOLÁS GÓMEZ, S.M., *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX en Murcia*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1993.
- La morada de los vivos y la morada de los muertos: Arquitectura doméstica y funeraria del Sglo XIX en Murcia*, Murcia, Universidad, 1994.
- “La Escultura sabia imitadora de los dioses” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (págs. 174-178).
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M.M., *Mariano Fortuny y Madrazo: entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- NOEL, E., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Espuela de Plata, 2009 (Reedición).
- Octava de la Pasqua de Resurreccion, arreglada al Misal y breviarios romanos*, Madrid, Real Compañía, 1796.
- Oficio de el Sabado Santo, arreglado al Misal y breviarios romanos*, Madrid, Real Compañía, 1796.
- O` REGAN, N., *La fiesta de Pascua en Piazza Navona. Tomás Luis de Victoria y la cofradía española de la Resurrección en Roma*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

- ORTIZ MARTÍNEZ, D., “El trono de estilo cartagenero: historia y evolución. Carlos Mancha y Francisco Requena, sus creadores” en *Ecce Homo*, Cartagena, Tolosa y Belmonte, 2001 (págs. 13-36).
- “El bordado cofrade en Cartagena tras la Guerra Civil: Consuelo Escámez y Anita Vivancos” en *Ecce Homo*, nº 8, Cartagena, Tolosa y Belmonte, 2001 (págs. 39-72).
- OTERO NIETO, I., OTERO NIETO, I., “La música litúrgica y procesional de las hermandades” en *Sevilla penitente*, vol. I, Sevilla, Gever, 1995 (págs. 271-302).
- La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1997.
- PABLO BILBATÚA, M.J., *La música en la liturgia*, Burgos, Imprenta del Monte Carmelo, 1992.
- PALMA ROBLES, L.F., “Cofradía de la Santa Fe” en *La Pasión de Córdoba*, Córdoba, Tartesos, 1999 (pág. 290).
- PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Doce Imagineros de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, edición del autor, 2001.
- PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982.
- PEDRELL. F., *Cancionero musical popular español*, Sevilla, Extramuros, 2011 (cuatro volúmenes).
- PELÁEZ MARTÍN, A., *Giorgio Busato. Cuadernos de escenografías para la Ópera en el Teatro Real (1857-1860)*, Ciudad Real, Museo Nacional del Teatro de Almagro, 2007.
- Los inicios de la escenografía romántica española. José María Avrial y Flores*, Madrid, Museo Nacional del Teatro de Almagro, 2008.
- PELAYO, M., “Las mejores procesiones” en *Diario “El Liberal”*, Murcia, domingo 12 de abril de 1925.
- PÉREZ CRESPO, A., *El Entierro de la Sardina y el Bando de la Huerta en el siglo XIX (Una investigación sobre el origen y evolución de las mascaradas murcianas)*, Murcia, Almudí, 1998.
- PÉREZ PICAZO, M.T., “Historia” en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs 2-179).
- PÉREZ PRIEGO, M.A., “Introducción crítica” a *Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.
- PÉREZ ROJAS, J., “Arquitectura y urbanismo” en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980 (págs 182-243).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Tierras de España. Murcia*, Madrid, Noguer, 1976.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Las Artes suntuarias” en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*, Murcia, Instituto Teológico Franciscano, 1994 (págs. 382-383).

- El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995.
- La magnificencia del culto. Estudio Histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997.
- El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad, 1999.
- “De labore solis. Sobre el arte del bordado en el antiguo reino de Murcia” en *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001 (págs. 19-34).
- “Aedes Domini. Fiesta y ornato. Imágenes y Misterios. Militia Christi” (Fichas de catálogo) en *Huellas*, Murcia, Caja de Ahorros, 2002 (págs. 456-463).
- “La Custodia de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2002 (págs. 346-357).
- “...Todo a moda y primor” en *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (págs. 303-315).
- “El patrimonio textil de la Cofradía de Jesús: sederías del siglo XVIII” en *Nazarenos*, nº12, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2008 (págs. 47-50).
- PIMENTEL, A.F., “Esculturas de género” en *Esculturas de género. Presépio e Naturalismo en Portugal*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010 (págs. 4-11).
- PLANTINGA, L., *La música romántica*, Madrid, Akal, 1992.
- PLAZAOLA ARTOLA, J., “Biografía y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II” en *Juan de Mesa (1627-2002)*, Córdoba, Universidad, 2003 (págs.15-34).
- PORTELA SANDOVAL, F.J., “La escultura religiosa en los conventos de Madrid” en *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Comunidad, 2007 (págs. 18-27).
- PROPP, V., *Folclore y realidad. Tres ensayos sobre el folclore*, Madrid, Alianza, 2007.
- PUECH, H.C., *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, vol. II, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- Las religiones en el mundo Mediterráneo y en el Oriente Próximo. I*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- PUIG CAMPILLO, A., *El cantón murciano*, Murcia, Editora regional, 1986.
- PUIGGARÍ, J., *Monografía histórica e iconográfica del Traje*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886.
- PUJANTE GILABERT, P.R., *Anastasio Martínez Hernández (1874-1933), Escultor: Biografía y Producción artística* (Tesis de Licenciatura inédita), Murcia, Universidad, 2013.

- QUEIPO DE LLANO OCAÑA, P., “La música sacra de Antonio Vivaldi” en *Música sacra*, Madrid, El País, 2004 (págs. 9-52).
- RAMOS, V., “Vida y obra de Gabriel Miró” en MIRÓ, G., *El humo dormido*, Madrid, Cátedra, 1981 (págs. 12-53).
- RANDEL, D., *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 2001.
- RAPPAPORT, R.A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge, 2001.
- RATTO, S., *Grecia*, Milán, Mondadori Electa, 2008.
- RATZINGER, J., S.S. BENEDICTO XVI, *Jesús de Nazaret*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1996.
- REINA GÓMEZ, A., “Sevilla y la saeta flamenca” en *Sevilla penitente*, vol.III, Sevilla, Gever, 1995 (págs. 149-151).
- REYERO, C., *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Apariencia e identidad masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- “La escultura del siglo XIX” en *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, 2001 (págs. 111-154).
- REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.
- RIVAS CARMONA, J., “Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana” en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*, Murcia, Familia Dominicana, 1990 (págs. 103-109).
- “Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil” en *Puente-Genil, pasado y presente*, Córdoba, Universidad, 2002 (páginas 473-516).
- “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: Los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata” en *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003 (páginas 493-527).
- RIVERA DE LAS HERAS, J.A., *La Catedral de Zamora*, Zamora, Durus Cultural, 2001.
- ROBLAS CARIDE, R., “Sobre un poema de Salvador Rueda a la Cofradía del Silencio” en *Boletín de las Cofradías*, nº482, Sevilla, Consejo Superior de Hermandades y Cofradías, 1999 (págs. 61 y 62).
- RODA PEÑA, J., “El paso procesional: talla, dorado y escultura” en *Sevilla Penitente*, vol. II, Sevilla, Gever, 1995 (págs. 8-35).

-“El paso procesional sevillano durante el siglo XIX” en *Actas del III Congreso Nacional de cofradías de Semana Santa*, vol.II, Córdoba, Cajasur, 1996, (págs. 79 y 80).

-“Las hermanas Antúnez y sus bordados para la Hermandad de la carretería” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 566, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2006 (págs. 213 y stes.).

RÓDENAS ROZAS, F., y MOUZO PAGÁN, R., *La Semana Santa minera. Historia de los desfiles pasionales en La Unión*, Cartagena, Asociación de Belenistas, 1998.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La capilla del Colegio del Corpus Christi, trasposición al lenguaje plástico de los principios de la reforma católica” en *Restauración de las Pinturas murales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, Generalitat, 2011 (págs. 35-56).

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

-*Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

-*Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Illes Balears, Universidad, 2007.

-*Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.

-*De Cristo. Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.

RODRÍGUEZ LLOPIS, J., *Historia General de Murcia*, Córdoba, Almuzara, 2008.

RODRÍGUEZ MATEOS, J., *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, Ayuntamiento, 2006.

ROLDÁN SALGUEIRO, M.J., “El paso de misterio de las Siete Palabras en un grabado inglés de 1873” en *Boletín de las cofradías*, nº 542, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2004 (pág. 318).

ROMERO MENSAQUE, C.J., “Estaciones de penitencia y Hermandades en torno a 1604. Una reflexión histórica” en *Boletín de las Cofradías*, nº542, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2004 (págs.202-206).

RONDÓN, J.M., “Obama in Holy week” y “Dos viajes y una guerra” en *El Mundo (Ed. Andalucía)*, Domingo 5 de Abril.

ROS PARDO, J. en “Los artífices de los bordados de Lorca: las bordadoras y el director artístico” en *Arte en sedas. La tradición del bordado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001 (págs. 53-70).

ROSÉN, J., “Breve biografía de Juan Manuel Rodríguez Ojeda” en *Nazarenos*, nº 4, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2001 (págs. 84 y 85).

- RUBIO GARCÍA, L., *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987.
- RUBIO ROMÁN, J.E., *La Pasión según Murcia. Camino del Calvario*, 3 vols., Murcia, Ayuntamiento, 1998.
- RUCQUOI, A., “La cofradía de la Santa Sangre de Brujas” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995 (págs. 277-286).
- RUEDA, S., “Palmas y esculturas” en *Diario de Murcia*, sábado 15 de marzo de 1902.
- RUIZ, N., “Las dos muertes de San Juan” en *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica*, Cartagena, Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), 2001 (págs. 56-61).
- RUIZ ABELLÁN, M.C., “El primer proyecto de Museo Salzillo en Murcia (1919)” en *Anales de la Universidad*, vol. 38, nº3, Murcia, Universidad, 1980 (págs. 151-172).
- RUIZ ÁNGEL, G. y CECILIA ESPINOSA, M., “Las procesiones de Semana Santa de 1776” en *Semana Santa*, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 2005 (pág. 96).
- RUIZ FRANCO-BAUX, J.V., “El manto de salida de Nuestra Señora de las Lágrimas, obra del taller de Hijos de Miguel Olmo” en *Boletín de las Cofradías*, nº614, Sevilla, Consejo general de Hermandades y Cofradías, 2010 (págs. 305-307).
- RUIZ-FUNES, M., “Introducción” a MIRÓ, G., *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra, 1999 (págs. 19-31).
- RUIZ LLAMAS, M.G., *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Murcia, Universidad, 1991.
- RUSSO, P., *La scultura in legno del Rinascimento in Scilia. Continuitá e rinnovamento*, Palermo, Kalós, 2009.
- SADIE, S., *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Madrid, Akal, 2000.
- Guía Akal de la música*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- SALAS ORTIZ, A., “El triángulo maravilloso (Cristo de la Sangre-Lavatorio-Música procesional)” en *Los coloraos*, nº 53, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2001 (pág. 33).
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, E., “La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008 (págs. 221 y stes.).
- SÁNCHEZ HERRERO, J., *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz* (Coordinador), Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995.

- “Las cofradías sevillanas. Los comienzos” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999 (páginas 9-50).
- “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla entre 1875 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica e implicaciones políticas” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999 (páginas 45-123).
- “Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs. 35-84).
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Escultura procesional en la Provincia de Málaga: Influencias artísticas y patrones iconográficos” en *Semana Santa en la Provincia de Málaga*, Málaga, Obispado, 1994 (páginas 9-17).
- El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996.
- El trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*, Málaga, Ayuntamiento, 1996.
- “El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la Antropología, la Iconografía y el Arte” en *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Ssante*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010 (págs. 111-186).
- SÁNCHEZ MANTERO, R. y MONTERO, F., *Revolución y Restauración. Del Sexenio Revolucionario a la Guerra de Cuba (1868-1898)*, Madrid, Austral, 2004.
- SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983.
- SÁNCHEZ PEÑA, J.M., *Peter Relingh. Escultor y Arquitecto de Retablos*, Cádiz, Jiménez-Mena, 2002.
- Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, Jiménez-Mena, 2006.
- SÁNCHEZ PORTAS, J., *Museo de Semana Santa*, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1993.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Universidad, 1982.
- “La etapa murciana de Nicolás de Bussy” en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, 2006 (págs. 101-114).
- SANZ SERRANO, M.J., “El ajuar de plata” en *Sevilla Penitente*, vol. III, Sevilla, Gever, 1995 (págs. 173-240).
- “Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana” en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, Universidad, 1999 (págs. 153-183).
- SCHNEIDER ADAMS, L., *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996.

- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., “Del Árbol de la Vida al Árbol de la Cruz” en *Actas del I Congreso de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, CEIRA (Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad Andaluza), 1995 (págs. 239-251).
- SENRA LAZO, F.J., *Capilla musical de Sevilla*, Sevilla, Pasarela, 1996.
- SERRERA, R.M., “Un Miserere belcantista” en *Miserere*, Madrid, Universal Music Spain, 2008 (págs. 7 y 8).
- SHAKESPEARE, W., *Obra Completa III. Dramas Históricos*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- SHELLEY, M., *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- SIRERA, J.L., “El teatro medieval valenciano” en *Teatro y prácticas escénicas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- STARKIE, W., “In memoriam Carlos Ruiz-Funes y Amorós: sombrerero, mecenas y humanista. Algunos recuerdos murcianos 1944-1945” en *Auroros y animeros de la Región de Murcia. Tesoros vivos de la humanidad*, Murcia, Hermandad Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2007 (págs. 609-615).
- STEVENSON, R., *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1993.
- TABERNER, F., “La arquitectura valenciana en la época de Sorolla” en *El Arte valenciano en la época de Sorolla. 1863-1923*, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008 (páginas 34-49).
- TAVENAU, R., “El catolicismo postrindentino” en *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, vol. II, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- TÉVAR GARCÍA, J., “Tesoros de Pasión” en *Semana Santa*, Jumilla, Junta Central de Hermandades, 2001 (págs. 31-57).
- TIMÓN TIEMBLO, M.P., *El marco en España. Del mundo romano al inicio del Modernismo*, Madrid, PEA-Publicaciones Europeas de Arte, 2002.
- TOMÁS LOBA, E.C. y TOMÁS LOBA, J.N., “Anotaciones sobre el Aguilando. Música de la Navidad en el sureste español” en *Pascuas y Aguilandos*, Murcia, Hermandad del Rosario de Santa Cruz, 2011 (págs. 19-61).
- TORRES FONTES, J. y TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “Francisco Salzillo o el pensamiento firmado” en *Salzillo, Testigo de un siglo*, Murcia, Comunidad Autónoma, 2007 (págs. 347-359).
- TORRES-FONTES SUÁREZ, C., *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*, 3 vols., Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1996.

- TORRES MONTES, F., *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- TURCAN, R., “Las religiones orientales en el Imperio Romano” en PUECH, H.C., *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo*, vol.I, Madrid, Siglo XXI, 1993 (págs. 37-93).
- URBANO, H., “El Corpus Christi del Cuzco (Perú) o la sociedad cuzqueña como espectáculo” en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002 (págs. 325-340).
- VALCÁRCEL MAVOR, C., *Semana Santa en la región murciana*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1981.
- VAL DE OMAR, J., *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* (documento audiovisual), Murcia, Comunidad Autónoma, 2004.
- VALERA SÁNCHEZ, J., *Cofradía del Resucitado 1948-1988*, Murcia, Cofradía del Resucitado, 1988.
- VAN DEN HOOGEN, E., *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*, Madrid, Taurus, 2008.
- VAN GENNEP, A., *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008.
- VARO PINEDA, A., *Breve Guía de la Semana Santa de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1994.
- VÁZQUEZ CASILLAS, J.F., “Salzillo en fotografías” en *Nazarenos*, nº13, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2009 (pág. 64).
- VENTURA GRACIA, M., *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*, Córdoba, Universidad, 2010.
- VERA NICOLÁS, P., *Parlamentarios por Murcia: dos siglos al servicio de una Región*, Murcia, Asamblea Regional, 2002.
- VERDI WEBSTER, S., *Art and ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, New Jersey, Princeton University Press, 1998.
- VIDAURRETA VILLAREJO, J.L., *Semana Santa en Antequera*, Antequera, edición del autor, 1997.
- VILAR, J.B., *El Sexenio Democrático y el Cantón Murciano (1868-1874)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
- El Cardenal Belluga*, Granada, Comares, 2001.
- VILAR, J.B. y VILAR, M.J., *Mujeres, Iglesia y Secularización. El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia en el tránsito de la Ilustración al Liberalismo (1788-1874)*, Murcia, Universidad, 2012.

- VILAPLANA, D., *Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Generalitat, 1996.
- VILLABONA BLANCO, M.P., *La desamortización eclesiástica en la Provincia de Murcia (1835-1855)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- VIVANCO RAMIRO, J.M., *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Generalitat, 1998.
- VIVES RAMIRO, J.M., *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las Fuentes documentales*, Valencia, Generalitat, 1998.
- WILDE, O., *El Retrato de Dorian Gray*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1983.
- Salomé*, Madrid, Valdemar, 2006.
- WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia, 1600/1750*, Madrid, Cátedra, 1999.
- YARZA LUANCES, J., *Van Eyck*, Milán, Rizzoli/Skira, 2003.
- ZARAGOZA BRAEM, F., “El Arte del Bordado” en *Semana Santa*, nº 37, Callosa de Segura, Junta Central de Cofradías, 2004 (págs. 48-71).