

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

LA IMAGEN PROCESIONAL BARROCA EN MURCIA A LA LUZ DEL LIBERALISMO: BUSSY Y SALZILLO

José Alberto Fernández Sánchez

Doctor en Historia del Arte

La celebración de la Semana Santa comenzó a recoger sus propias señas de identidad en cada uno de los lugares de España conformando un espectáculo único e irrepetible más allá de cualquier intención unitaria. 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 social.

Palabras clave: Semana Santa, cofradía, estética, tallista, trono y auroros.

The Easter celebration started to acquire its own identity symbols in each of the different Spanish territories, leading to a unique and unrepeatabe 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.

Keywords: *Easter, brotherhood, aesthetic, tallista (a person who carries wood), throne, auroros (popular choir).*

La destacada presencia de literatos en la Semana Santa de Murcia durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras de la centuria siguiente permite abordar la problemática de las procesiones desde una perspectiva cultural y antropológica. La adecuación de los cortejos durante esos años a unas nuevas señas de identidad y valores estéticos contemporáneos acentúa el interés por analizar sus pormenores desde una perspectiva que ponga en contacto los valores culturales con la identidad regional levantina. Ciertamente, se trata de una problemática compleja dado el carácter voluble del propio término “levantino” y su adscripción a un ámbito geográfico difuso circunscrito ante todo a los actuales territorios de la comunidad murciana y Alicante, pero con secuelas estéticas tanto en el sur de la provincia albaceteña como en la almeriense. De modo que conviene, primeramente, precisar unas referencias culturales que permitan encuadrar objetivamente el asunto.

Primeramente, esta zona cuenta con localidades que consolidaron desde las décadas intermedias del *ochocientos* procesiones de gran personalidad y acusados rasgos propios. Lo más llamativo de todo ello es la distinción estética tan marcada entre unas y otras, siendo particularmente llamativas las evoluciones acaecidas en Murcia, Cartagena o Lorca: pese a encuadrarse en un área geopolítica común sus diferencias han dado lugar a tres modelos dispares. Pese al peso de tales idiosincrasias conviene valorar ahora las señas de identidad compartidas que, ante todo, revelan la preeminencia del grupo social que las sustentó; una mentalidad liberal burguesa que, desde una perspectiva autóctona y regionalista, logró encauzar el fenómeno procesional hacia esos tres modelos distintos.

La literatura en tanto sustrato cultural de la época ofrece innumerables elementos para abordar la problemática regional y sus condicionantes estéticos. En referencia a “lo levantino” Azorín ya indicó en sus obras algunas de estas singularidades refiriendo la pervivencia de dos asuntos fundamentales que delimitaron la cuestión: de una parte, la pervivencia del “*misterio fatalista*” propio de la cultura iberica asentada en la región y, por otro, la musicalidad de sus raíces culturales autóctonas. En *Las Memorias de un Pequeño Filósofo* enlaza ambas cuestiones defendiendo la raigambre oriental de la cultura religiosa del pueblo levantino y enfatizando la supervivencia secular de un misticismo primitivo que perdura, según su parecer, en el subconsciente colectivo¹.

1. Azorín atribuye a los habitantes del Cerro de los Santos y del Monte Arabí una ascendencia “asiática” al hablar de sus esculturas y aún del carácter “melancólico y soñador” que estas pervivencias “de los valles del Ganges e Indo” habían dejado entre sus gentes. Véase MARTÍNEZ RUIZ “AZORÍN”, J. (1990). *Las*

Aunque parezca forzada esta teoría varios son los autores que se sirven de ella en las décadas siguientes para argumentar el sustrato definitorio de sus procesiones de Semana Santa. El hispanista Walter Starkie, siguiendo las huellas literarias de Gabriel Miró, descubre con asombro esta “belleza arcaica” de los cantos levantinos singularmente enraizados a través del protagonismo de las hermandades de la Aurora. Ciertamente, se trata de una seña de identidad en la mayor parte de esta área geográfica contando con especial arraigo en la Vega Media y Baja del río Segura. Este desarrollo de una piedad musical popular y cristiana, particularmente desplegada en torno a las jornadas centrales de la Pasión, favorece la cohesión lingüística de este territorio. Pese a la peculiar dispersión semántica del fenómeno, “auroros” en tierras segureñas, “despertadores” en el Altiplano, “cantores de la Pasión” en Orihuela, “rezares” en Lorca, todas ellas insisten en un origen idéntico y unas cualidades sonoras semejantes².

Se trata en consecuencia de una forma cultural que, partiendo de un tronco común, encuentra en cada lugar su propia identidad sin dejar de constituir una seña particular de “lo levantino”. Sin embargo, no es el momento de profundizar en dichos distintivos pues en lo fundamental interesa ahora su adscripción geográfica y su participación fundamental dentro de los rituales propios de la Semana Santa.

En una carta remitida por Gabriel Miró a su amigo Jorge Guillén en la Primavera de 1926 le manifiesta su decepción ante su ausencia durante la celebración de la “semana litúrgica” murciana³. Esta circunstancia, unida a la presencia de otros personajes de la cultura hispánica tales como el malagueño Salvador Rueda o el madrileño Eugenio Noel, revela la dimensión que sus cortejos tenían aún en los primeros lustros del siglo XX. Todos estos escritores de primer nivel conocieron a fondo la celebración dejando testimonio de ello en sus propios escritos; es precisamente Miró quien le concede un protagonismo excepcional al *leitmotiv* de las procesiones de esta capital dentro de su

Confesiones de un Pequeño Filósofo, Madrid: Espasa Calpe, pp. 102-103. Pero no va a ser el único caso que vincule esta ascendencia “oriental” pues, desde las décadas centrales del XIX, los propios extranjeros advierten que “nada hay en España más moro que la procesión de la mañana de Viernes Santo en Murcia”. Por paradójico que pueda parecer este vínculo pretende resaltar la tradicional práctica de la escultura policromada como herencia islámica. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C. (2014). “Marcel Dieulafoy y la estatuaría policroma española”. En *La festa delle arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo*. Roma: Gangemi.

2. STARKIE, W. (2007). “In Memoriam Carlos Ruiz-Funes y Amorós sombrerero, mecenas, humanista. Algunos recuerdos murcianos. 1944-1945”. En *Auroros y Animeros de la Región de Murcia. Tesoros Vivos de la Humanidad* (pp. 609-615). Murcia: C.A.R.M.

3. RUIZ-FUNES, M. (1999). “Nota al pie de página”. En MIRÓ, G., *El obispo leproso*. Madrid: Cátedra, p. 262.

obra. En efecto, la conocida *Novela de Oleza* constituye una monumental plasmación literaria de la relación antagonica entre la sociedad moderna y la contemporánea vista a través de la escultura procesional murciana. Se abundará en esta cuestión en un apartado específico pero, ahora, interesa ahondar en la dimensión de las procesiones locales dentro de un contexto más amplio.

El escritor Leopoldo Ayuso le atribuye a Azorín una buena síntesis de esta problemática al contrastar dos auténticas cimas dentro de la celebración hispánica de las procesiones: “Para lujo, para fastuosidad, Sevilla. Para sentir lo bello, para admirar el Arte, la procesión de Viernes Santo en Murcia”⁴. Ciertamente, esta valoración alienta la consideración de los cortejos como auténticos museos callejeros pero, además, enfatiza el protagonismo del escultor Francisco Salzillo como artífice de un conjunto de pasos procesionales excepcionales. El propio Eugenio Noel, aún retratando las manifestaciones penitenciales hispalenses, no puede dejar de recordar a “...Salzillo, asombroso prodigio de genio creador, sin que haya nada semejante a que compararle...”⁵. Ciertamente estamos ante un hecho que quizá hoy pasa desapercibido: el artista contó entonces, gracias a la fama de sus pasos para la Cofradía de Jesús Nazareno, con una merecida relevancia artística llegando a ser reconocido como “el Murillo de la escultura española”.

Y no es una cuestión que proceda obviar dado que, además, las procesiones suponían un espectáculo estético cuyos ecos decadentistas quedaron fuera de toda duda al observar asombrosos paralelismos con el gusto europeo del periodo. En efecto, la decoración abigarrada de flor contrahecha de los pasos sirvió como paralelo a las cargadas atmósferas artificiales propugnadas desde el esteticismo. Para sus defensores el interés del Arte no era sino despertar una auténtica “enfermedad artística”, un “misticismo estético”, a través de estos excesos suscitados por “la perfección más elevada”⁶. Es el propio Miró quien certifica esta aceptación de los postulados culturales internacionales, aún los de un grupo exclusivo como el de los *À rebours* de Huysmans, en las procesiones levantinas. Así convierte a María Fulgencia, una de las protagonistas de *El obispo leproso*, en “loca de amor”: se enamora, enfermando a consecuencia de ello, del

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

5. NOEL, E. (2009). *Semana Santa en Sevilla*. Sevilla: Espuela de Plata, p. 484.

6. ECO, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Milán: RandomHouseMondadori, p. 342.

célebre Ángel del paso de La Oración del Huerto de Francisco Salzillo⁷. Esta mentalidad obsesiva hacia las manifestaciones artísticas procesionales revela hasta qué punto el fenómeno cultural excedió los limitados ambientes locales para colarse, a través de la literatura, dentro de las esferas intelectuales del momento.

Al convertirse la capital del Segura en punto de referencia para las celebraciones pasionistas españolas se desata toda una secuencia de pasajes literarios que nos alertan sobre otra de las cuestiones identitarias más sugerentes: las concomitancias de esta Semana Santa con la naturaleza, la primavera y la sensorialidad. Es el poeta Salvador Rueda el que introduce esta cuestión al presentar en 1902 una brillante visión de Murcia trocada como “Jerusalén simbólica”; a través del protagonismo principal de las esculturas se obra el “milagro artístico” que altera la realidad profana convirtiéndola en ensoñación. La simple contemplación de “esas caras milagrosas” y el recuerdo bucólico de los entrañables huertos de palmeras le sirven en *Palmas y esculturas* para ofrecer a la ciudad como sujeto activo del drama trascendente⁸.

Esta inefable configuración de la urbe como escenario de “las ceremonias que la humanidad dedica al Hombre de corazón más tierno que hubo en el mundo” sirve para plasmar un ideal urbano propio de sociedades agrarias modernas contrapuesto a la “ciudad-factoría” esbozada por Charles Dickens. Se trata de la proyección de un paradigma bucólico frente a la realidad contemporánea; así, los valores campesinos invaden las calles durante estos días de la semana de Pasión a través de los cantos referidos de “la aurora” o de la pintoresca indumentaria huertana de sus “nazarenos estantes”⁹. El resultado es un efecto netamente sensorial, primaveral, cuyos condicionantes son perfilados por el poeta Jara Carrillo en un retrato de la mujer con mantilla como paradigma visual de una celebración pasionista a caballo entre la liturgia sacra y el hedonismo contemplativo¹⁰.

Estas impresiones no son privativas de Murcia pues el propio Miró se las imprime igualmente a la celebración pasionaria de Orihuela cuyas procesiones aparecen idé-

7. No es el único caso en el que la belleza es percibida o generada por estas enfermedades psíquicas; Azorín vinculaba el origen de una “belleza arcaica”, como la música de “los Despertadores”, a un “místico loco”. MARTÍNEZ RUIZ “AZORÍN”, J. (1990), ob. cit., p. 103.

8. Al respecto del artículo de RUEDA, S. véase *Diario de Murcia*, sábado 15 de marzo de 1902.

9. Sobre la contraposición de las dos esferas opuestas del mundo contemporáneo tómesese como referencia la visión social ofrecida por Dickens en *Tiempos difíciles* (1854) donde se caracteriza “una típica ciudad industrial inglesa [como] reino de la tristeza, de la uniformidad, de la lobbreguez y de la fealdad”. Ver ECO, U. (2004), ob. cit., p. 329.

10. *El Liberal*, Murcia, domingo 6 de abril de 1925.

ticamente impregnadas del aire rural propio del campo circundante. No es casual que, siguiendo la propia trayectoria literaria del alicantino, no hayan faltado alusiones a la consideración “palestiniana” de las tierras levantinas sirviendo sus *Figuras de la Pasión del Señor* como sustento de esta tradicional concepción levítica de las localidades del sureste español.

VISIONES LOCALES PARA LA ESCULTURA PROCESIONAL

“... Crepitó un cirio, y despertóse crujendo 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 lisa, 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 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 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 sobra 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.

...

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...»¹¹.

El hombre decimonónico, y más concretamente el del periodo de la Restauración Borbónica (1872-1931), huye de las imágenes sacras que lo observan¹². 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.

La cita mironiana es sólo un ejemplo que se repite como constante en parte de la producción artística tardo-romántica y decadentista¹³. El mismo escritor, en otras

11. MIRÓ, G. (1991). *Nuestro Padre San Daniel y El Obispo Leproso*. Madrid: Espasa Calpe, p. 239 y 240.

12. El objeto de este apartado es, precisamente, este: estudiar el significado de la iconografía sacra según la "respuesta" de los receptores de la misma. Esta teoría es uno de los campos nuevos en los que se mueve la historiografía del arte más rigurosamente contemporánea y trata, fundamentalmente, de establecer las coordenadas antropológicas en que se mueven los citados iconos. Por ello, la devoción o el rechazo que puedan despertar las imágenes, recogidos en materiales literarios, permiten establecer el significado y los componentes más auténticos de las imágenes que, de este modo, son medidas según unos parámetros de estudio propios lejanos ya del formalismo materialista que ha invadido la Historia del Arte desde el siglo XIX. Piedra angular de este enfoque es la obra de FREDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

13. 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. (1979). *Cien años de procesiones en Murcia*.

obras trata igualmente de la mirada de Cristo, capaz de conmover y convertir¹⁴, 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, con *mysteriumtremendum*¹⁵, sea la del temor, el rechazo y la huida. Más el hecho de que el colectivo burgués del momento trate de escapar apresuradamente de esta presencia sobrenatural resulta bastante expresivo.

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 expropiados a la propia Iglesia. Este hecho, que puede parecer quizá anecdótico, resulta sin embargo esclarecedor, pues determinó la 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 clero¹⁶.

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 humana¹⁷. Es por ello que resulte especialmente elocuente el hecho de que desde la burguesía murciana del XIX se propugnara la crítica incitando 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 incomprendida) y de Nuestro Padre Jesús Nazareno (de incómoda presencia) son más que significativos. Durante años, estas imágenes oscilaron de la devoción secular y filial

Murcia: Cabildo Superior de Cofradías, pp. 40-41.

14. MIRÓ, G. (1998). *Figuras de la Pasión del Señor*. Lérida: Ediciones Libertarias, pp. 203-204.

15. La expresión *mysteriumtremendum* va asociada a la idea de *superioridad, temor y atracción* que despertaban ciertas imágenes sagradas a los fieles durante el Barroco. Tal manifestación del poder irrefrenable del icono sacro para desatar su *divinidad* ante los fieles vendría asociado a ciertos cultos místicos del mundo primitivo; así, el uso de las máscaras tribales con este sentido despierta unas consecuencias similares ante los devotos de estas prácticas rituales. A este respecto resulta imprescindible la aportación del teólogo Rudolph Otto que lo asocia a lo *numinoso* y que se recoge en RAPPAPORT, R.A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid, Cambridge, pp. 522-526.

16. MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. & CAPEL RUIZ, R.M. (1995). "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 "Florian de Ocampo" (C.S.I.C.), pp. 418 y 419.

17. FREEDBERG, D. (1992), ob. cit., pp. 107- 125.

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 nos evidencian este hecho; un artículo de prensa del año 1868, las referencias de Fuentes y Ponte de 1880 en su *España Mariana. Provincia de Murcia* y, por último, del erudito Díaz 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 incomprendida 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, con arreglo al gusto imperante en la época y a cierto desconocimiento hacia la iconografía tradicional se consideraba inverosímil que el célebre icono venerado en la iglesia del Carmen caminase a la par que estaba crucificado a la 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 esponer 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...”¹⁸.

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 Santo¹⁹. Sin embargo, resulta más que palpable que el

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

19. Viejo anhelo ilustrado que se vino a materializar en una propuesta publicada en prensa proponiendo una “*Gran procesión*” que eliminaría las impropiedades heredadas de la Semana Santa del Barroco. No obstante, no resulta una idea novedosa ni peculiar ya que resulta común a la mayor parte de España a

significado real de la imagen simbólica por excelencia de la Semana Santa de Murcia escapaba al crítico observador decimonónico quedando soterrado al conocimiento popular. Cierta vaciamiento intelectual del culto y la liturgia pública, junto a la pérdida de “poder” de la devoción sacramental, a la que más adelante se referirá, propiciarían esta versión desproporcionada del Cristo de la Sangre que fuera de su contexto barroco quedaría aislado de su significación real. Esta ininteligibilidad de la alegoría medieval²⁰ 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 le retiró cuatro de los cinco ángeles que recogían en otros tantos cálices la sangre de Cristo²¹. De este modo, la clara referencia a las cinco llagas o estigmas de la Crucifixión quedó anulada de esta secular iconografía desvirtuando, aún más, el contenido que le diera Bussy en 1693, algo que, por lo visto, no preocupó en exceso a los individuos del periodo.

Si bien la devota efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno carece del contenido profundo y simbólico de la anterior, recurriendo a la conocidísima iconografía de Jesucristo camino del Calvario con la cruz al hombro, lo cierto es que el desprecio que le tributaron ciertos 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 conocida 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”²². El erudito y aristócrata escritor se refiere, sin duda, a la apariencia nacarada del rostro de la imagen otorgada en el año 1601 cuando fue *reencarnada* por el pintor

lo largo de la centuria decimonónica. A este respecto ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2007). “Ecos de porvenir incierto: apuntes sobre la ideología procesional tardodecimonónica en Murcia”. En *Tertulia*. Murcia: La Familia Nazarena, pp. 55-57.

20. 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 signficante 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 VV.AA. (2004). *Cristo de la Sangre. La imagen restaurada*. Murcia: Ayuntamiento, p. 9.

21. DÍAZ CASSOU, P. (1980). *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 262.

22. Ídem, pp. 193-194.

Melchor de Medina²³, que le confiere unos tintes mortecinos a los que tan acostumbrados estaban los artistas del XVII dada su familiaridad con la cultura de la muerte. En similares parámetros se mueve la consideración del mencionado Fuentes y Ponte al aplicarle carencia de *mérito*²⁴.

Sin duda en ambas apreciaciones pesa un carácter peyorativo hacia la tradicional y preeminente orientación cultural de las imágenes sagradas. La progresiva implantación 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* buscada en los fieles. Dentro de tales parámetros, y junto a otros matices de tintes historicistas preferentemente, anduvo la concepción tardo-decimonónica hacia la imagen sagrada, sin duda heredera de la visión contemporánea de lo artístico²⁵.

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 manera, garantizasen la fertilidad del suelo y su fruto. Así, desde la época íbera encontramos a los primeros pobladores del valle del Segura venerando en su templo de La Luz a la *Fragum Mater*; Deméter²⁶, la Ceres romana, protectora de la agricultura. Como es lógico pensar, con la cristianización las imágenes protectoras de la ciudad de Murcia pasarían a poseer 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 favorecería la implantación de una serie de

23. CUESTA MAÑAS, J. (2005). "Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (Nuevas hipótesis)". En *Nazarenos*. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p. 23.

24. FUENTES Y PONTE, J. (1880). *España Mariana. Provincia de Murcia*. Lérida: F. Cargues, p. 139.

25. Relacionada con la figura del británico Winckelmann para quien el arte se sostiene en un debate entre el gusto, las formas y los colores. Este panorama acabó progresivamente con la visión que hasta entonces se tenía de las imágenes concebidas no como objetos artísticos sino como seres con vida e, incluso, con apariencia sobrenatural. Ver BARASCH, M. (1996). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, p. 300.

26. LILLO CARPIO, P. (1999). *El Santuario Ibérico de La Luz*. Murcia: Patrimonio Siglo XXI, pp. 29-30.

imágenes que incitaran su prodigiosa caída. De este modo, las distintas advocaciones marianas tales como la Arrixaca, la Fuensanta, los Remedios, los Peligros, etc..., estarían de una u otra manera relacionadas con el necesario y líquido elemento.

En cuanto a las advocaciones cristíferas 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 Fuensanta²⁷.

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 la adscripción de la Hermandad de los labradores del Partido de San Benito a la Cofradía de la Sangre durante el siglo XVII²⁸. 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, por otro, el fruto del martirio de Cristo (la Eucaristía).

Así, habría que establecer a estas dos advocaciones como telúricas y, por ello, 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)²⁹ se tendría que manifestar, al respecto de las imágenes mencionadas, una cierta “crisis” por inadaptación al gusto burgués como lógica consecuencia de los profundos cambios obrados en la sociedad durante la “era de las revoluciones”. De este modo, su rechazo sería el choque contra otra forma de entender la sociedad, la del Antiguo Régimen³⁰, y su actualización a los nuevos tiempos pasaría, inevitablemente, por modificar su contenido y actualizar su forma³¹.

27. MOLINA SERRANO, F. (1991). *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo*. Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p. 15.

28. VALCÁRCEL MAVOR, C. (1981). *Semana Santa en la Región murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, pp. 32-33.

29. LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995). *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*. Cartagena: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), p. 14.

30. La propia novela mironiana se plantea como reflejo de esa sociedad en conflicto evolucionando desde la imagen “aterradora” de Nuestro Padre san Daniel (trasunto literario de Nuestro Padre Jesús Nazareno, patrón de Orihuela) convertida en representante del bando ultra-conservador (políticamente ligado al carlismo) hasta la talla del Ángel de la Oración del Huerto de Salzillo mudado en símbolo de los nuevos tiempos.

31. Algo que se lograría con las paulatinas reformas efectuadas en su exorno procesional; nuevos *tronos*, estreno de túnicas, eliminación de elementos lejanos al gusto del momento, incorporación del adorno floral, acompañamiento de música de bandas (con un trasfondo, incluso, operístico), etc... Ver al res-

Así pues, este rechazo a estas imágenes que miran convincentemente al fiel evidenciaría el rechazo a un mensaje iconográfico considerado como arcaico y que venía a actuar, dentro del nuevo orden liberal, como una pervivencia 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 adalid de la empresa monárquica, protectora del Antiguo Régimen, para salvaguardar sus intereses oponiéndose al reformismo radical burgués³².

Sólo el acercamiento progresivo e interesado de la corona a la burguesía durante el periodo isabelino, junto a la acentuada devoción de la reina³³, propiciarían una reinserción 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”.

ARQUITECTURA Y PROCESIONES:

EL LENGUAJE DEL ORNATO EN LOS CORTEJOS LEVANTINOS

Otro de los rasgos inherentes a las procesiones en el ámbito levantino es el de su pretendida caracterización barroca. Esta construcción ideológica se sustenta en el propio protagonismo de las imágenes salzillescas cuya centralidad evidenciaron, ya a mediados del siglo XIX, la necesidad de configurar un contexto estético adecuado a las mismas. Pese a la buena intención de esta propuesta el resultado no pudo ser más ambivalente al proponer un “barroquismo del ornato” que poco o nada tiene que ver con el arte originario de los siglos XVII y XVIII. Dentro de este programa decorativo la arquitectura jugó un papel fundamental determinando uno de los aspectos que más afectan al discurso procesional levantino: su eclecticismo. En efecto, lejos de propo-

pecto la *Tesis Doctoral* de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2014). *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana: El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*. Murcia: U.M.U.

32. Para más detalles sobre este apartado consultar CANDEL CRESPO, F. (1981). *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora*. Murcia: Fco. Candel.

33. 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. (1997). *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 210.

nerse un telón de fondo acorde con el gusto y el estilo de aquella época histórica se conformaron una serie de elementos para su aderezo que aportan una diversidad formal evidente.

Así, la naturaleza de este “Barroco” parte del gusto decimonónico que aportó el variado repertorio ornamental de la nueva sociedad industrial para la tramoya del cortejo. Dada la estrecha participación de la propia burguesía en las labores de mecenazgo que procuraron esta reinención su particular gusto quedó impreso en los desfiles. Así, las preferencias ornamentales por los aires recargados de los interiores de las mansiones burguesas acabaron conformando los pasos hasta convertirlos en expresión opulenta del nuevo grupo dominante. Obviamente, este contagio arquitectónico no hubiera resultado coherente de no ser por la intervención directa de sus artífices quienes se volcaron en la configuración del nuevo repertorio plástico de las procesiones.

Caso representativo de esta transformación estética es el arquitecto Carlos Mancha cuya labor profesional está indisolublemente ligada al remozamiento urbanístico de Cartagena tras la insurrección cantonal. Además, su militancia en la Cofradía del Prendimiento de aquella localidad le permitió participar en la configuración del denominado “paso de estilo cartagenero” cuyas características, en realidad, resumen buena parte de esta tipología en el espacio levantino. Un ejemplar representativo del nuevo carácter impreso al “trono” es el ejecutado para la imagen salzillesca de la Virgen del Primer Dolor; el mismo revela la capacidad racionalizadora de una arquitectura efímera que adapta a su práctica escénica el lenguaje modernista. El crecimiento vertical de la peana se ve compensado aquí con cuatro grandes brazos cuajados de tulipas vítreas cuya traza vegetal revela el organicismo característico de aquel estilo artístico³⁴.

Novedad igualmente aceptada en el entorno es la apropiación de la luz eléctrica, cuyo uso urbano era reciente entonces, para la iluminación de los pasos supliendo de forma progresiva la simbólica presencia de la cera. Este hecho también revela otra alteración sustancial operada en la retórica festiva al cancelar los acostumbrados horarios vespertinos por otros insertos en las primeras horas de la noche. Esto propició una compleja distribución de elementos en las estructuras de los “tronos” que acabaron envolviendo con sus tallos de forja dorada y “bombas” de cristal las escenas iconográficas de la Pasión. Dicha transformación supuso una de las mayores innovaciones en la

34. Al respecto del “trono” característico de las procesiones cartageneras véase LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995), ob. cit., pp. 75-93.

procesión levantina de la época al cambiar la propia percepción visual de las imágenes propiciando, además, el cambio sistemático de las antiguas “*andas*” por otros mayores que incluyesen los oportunos candelabros para las iluminaciones.

Pese a que en Cartagena se prefirió cubrir la superficie de los candelabros con un creciente adorno vegetal, que ya en las primeras décadas del siglo XX suple a los anteriores ramos de flores contrahechas, el caso murciano optó por dedicar un mayor protagonismo a su talla que, además, fueron mostrando su superficie debidamente dorada en consonancia con el resto del “*trono*”. La abigarrada presencia de estos elementos, cuyos ejemplares de mayor tamaño se disponían en las esquinas dejando los frontales para que fuesen ocupados por otros de menores dimensiones, remedó para las celebraciones callejeras el espíritu de aquellos salones burgueses citados: así, la singular combinación de talla dorada y forja se enriqueció con lágrimas de cristal de roca cuya presencia tanto tenía que ver con aquellos espacios reservados a la élite.

En efecto, a los trabajos del arquitecto José Ramón Berenguer en la decoración del Salón de Baile del Real Casino de Murcia se les confirió una marcada naturaleza local llegando a constituir una suerte de Parnaso de las “glorias locales”; de este modo, la directa vinculación de su programa decorativo con la visión estereotipada de la ciudad en el siglo XVIII sirvió como fuente de inspiración para las procesiones. Así, entre las decoraciones pictóricas de esta suntuosa cámara, obra de Manuel Picolo y Domingo Valdivieso, cabe reconocer los arquetipos empleados para la realización de los “*tronos*” de algunos de los más relevantes pasos de Salzillo³⁵. Igualmente, sus modelos de lámparas y guardapolvos sirvieron para configurar las no menos eximias “*andas*” de los cortejos nocturnos cuya traza se proyectó a buena parte de las localidades circundantes³⁶.

Pese al efectismo y la grandilocuencia de tales modelos la importancia concedida a las imágenes suscitó un creciente debate sobre la idoneidad de sus formas recargadas a la hora de acompañar a las obras escultóricas de los siglos precedentes. En este sentido, el académico Fuentes y Ponte sostuvo, junto a Andrés Baquero, un frente decidido a erradicar dichos prototipos burgueses; así, la preferencia por una austeridad total en los elementos secundarios de la puesta en escena procesional trató de imponerse para

35. Sobre la traza de estos autores y la colaboración de Manuel Sanmiguel véase LÓPEZ DELGADO, J.A. (2009). *Domingo Valdivieso, pintor*. Murcia: Edición del autor, pp. 94-97.

36. El estudio de este episodio artístico queda recogido en uno de los capítulos de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2014), *ob.cit.*, pp. 279-364.

preservar una visión nítida de las imágenes salzillescas. La discusión, cuyos planteamientos continúan latentes un siglo más tarde, supone la consumación de un eclecticismo formal que rompe la uniformidad estética de la Semana Santa.

Esta dualidad, tan válida para el particular de los “tronos” como para la cuestión de los bordados, constituye una de las referencias formales de las procesiones levantinas que, lejos de seguir un patrón generalizado, presentan infinidad de aristas adscritas a postulados estéticos en ocasiones antagónicos: cuando no de gusto y propiedad sumamente discutibles. Todo ello redundando en la difícil y polémica adscripción de “lo levantino” dentro de unas pautas formales concretas; más allá del lenguaje sonoro de los “auroros” o aquel fatalismo orientalizante identificado por Azorín, poco más permite esbozar un discurso genérico en torno a la estética procesional que le es propia. Como muestra inequívoca de ello el propio Desfile Bíblico lorquino, también codificado en la segunda mitad del XIX, cuyas pautas organizativas y estéticas suponen una muestra originalísima de la creatividad regional; su discurso, en todo, presenta una visión genuina de la Pasión de Cristo a modo de grandiosa retrospectiva escénica de la Religión Cristiana³⁷.

Una evidencia más de la compleja variedad formal y estética adscrita a la celebración de la Semana Santa en estas tierras levantinas.

37. La fama de estos cortejos llevará en ese mismo siglo XIX a la imitación de algunos de sus elementos visuales principales, particularmente las “*figuras bíblicas*” en puntos tan significativos como Murcia, Cartagena, Caravaca de la Cruz o la almeriense Huércal-Overa. Se trata, en suma, de un gusto por los historicismos que, en cierto modo, también pudo llegar a generar un elemento singular del ámbito “levantino”. Sobre las particularidades del cortejo lorquino véase LÓPEZ AYALA, G.J. (2008). *Inspiración Tipológica de la Semana Santa de Lorca*. Lorca: Librería Félix Montiel.

SUMARIO

Presentación	9
Inmaculada Vidal Bernabé	
I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales	
La Semana Santa y su significación artística	17
Jesús Rivas Carmona	
I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana	43
Valeriano Venneri	
<i>"A joy for ever":</i> Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla	59
Carlos Enrique Navarro Rico	
Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante	83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado	
Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística	105
Carlos Salas González	
II. Escultura	
La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León	119
José Ignacio Hernández Redondo	
La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado	145
Wifredo Rincón García	
Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla	179
Andrés Luque Teruel	
La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo	215
José Alberto Fernández Sánchez	
Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina	233
Antonio Bonet Salamanca	
La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo	261
Ignacio José García Zapata	

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX	281
Sergio Lledó Mas	
José Capuz Mamano: la verdad sin adornos	295
Laura Sánchez Rosique	
El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila	313
David Sánchez Sánchez	
Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería	327
Antonio Zambudio Moreno	
III. Artes decorativas y suntuarias	
Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante	347
Alejandro Cañestro Donoso	
Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca	373
Cristina Gómez López	
El valor de una tradición.	
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba	395
Sarai Herrera Pérez	
Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX	409
Antonio Morón Carmona	
De capa a manto; de casulla a saya.	
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet	429
Carlos Serralvo Galán	
Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga	447
José Manuel Torres Ponce	
IV. Gestión del patrimonio	
Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades	467
Javier Prieto Prieto	
Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla	489
María Soriano Prats	