

El trono procesional y la Semana Santa de Murcia

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

RESUMEN

Dentro del amplio elenco de actividades artísticas practicadas en torno a la celebración de las procesiones de Semana Santa en Murcia destaca la producción de *andas* o tronos procesionales para portar las imágenes y escenas relacionadas con la Pasión de Cristo. El último tercio del siglo XIX constituye el momento de mayor desarrollo de esta disciplina artística.

PALABRAS CLAVE: Semana Santa, cofradía, tallista, andas, trono.

SUMMARY

Within the wide range of activities practised regarding the celebration of Easter processions in Murcia, we can highlight the production of Easter thrones to carry images and scenes related to Christ Passion. The last third of the XIX century constitutes the greatest development moment of this artistic discipline.

KEY WORDS: Easter, brotherhood, *tallista* (a person who carries wood), *andas*, throne.

1. ANTECEDENTES DEL TRONO PROCESIONAL DECIMONÓNICO:

La imagen procesional por su propia naturaleza itinerante se ve unida inseparablemente a la presencia de las «andas» sobre la que es portada en las procesiones. Su nacimiento, por lo tanto, es coetáneo y se establece vinculado a la aparición durante la Alta Edad Media de los primeros ejercicios piadosos públicos y de los primitivos *vía crucis* franciscanos, origen reconocido de la penitencia pública y los desfiles procesionales de Semana Santa. Su original sencillez y austeridad consistía, la mayor parte de las veces, en una sencilla superficie de madera sin adorno¹ o aditamento alguno, práctica que se prolongará hasta el siglo XVII en algunas localidades. Sin

¹ M. J., Gómez de Lara y J. Jiménez Barricatos. Semana Santa. Fiesta Mayor en Sevilla, Sevilla, Alfar, 1981, págs. 46-51.

embargo, en la ciudad de Murcia no aparecerá documentalmete en las procesiones de Semana Santa hasta principios del XIX. No obstante, las imágenes de mayor devoción, fundamentalmente las alusivas a las glorias o gozos de María y el Santísimo Sacramento, contaban desde algunos años antes con lujosas andas de plata o de madera tallada, posteriormente dorada o plateada. Constituían la traslación del esplendor y la magnificencia de los interiores de las iglesias a la calle según el espíritu emanado de las conclusiones del Concilio de Trento, constituyendo retablos callejeros itinerantes. Esto traerá como consecuencia el trabajo de ensambladores y tallistas de retablos en estas obras, aunque en ocasiones serán los propios imagineros, o incluso pintores los que asuman su factura.

La primera referencia en Murcia de unas andas procesionales ornamentadas lo encontramos en 1461, año en el que se adquiere *un rico ornamento de brocado azul* para el exorno de «unas andas de madera doradas») sobre las que se disponía el Santísimo durante la procesión del Corpus². No es de extrañar el hecho de que sea una constante, la renovación del trono de la custodia de la procesión del Corpus porque esta constituía la fiesta principal de cualquier población de la época y en su esplendor se volcaba no solamente el Cabildo Catedralicio sino también el Concejo de la ciudad contribuyendo ambas instituciones con numerosos gastos en música, adornos, etc...³. Es por ello, que cuando en 1678 llegue a Murcia procedente de Toledo la magnífica custodia de plata labrada en esta última ciudad por Antonio Pérez Montalto, se procederá a diversas intervenciones entre las que destaca la incorporación de un «yngenio» realizado por el maestro de carpintería de la Catedral José Marfil en el año 1691. Se trataba en realidad no de unas andas procesionales, sino de un carro que evitaba que la nueva y pesada custodia de plata recayera como era costumbre sobre los hombros de los canónigos catedralicios que la portaban. El *artilugio* estaba diseñado para que su estructura armonizara lo más acordeamente posible con la nueva obra de orfebrería; así incluía adornos salomónicos en las ruedas y un lujoso basamento en el que había *empenales* salomónicos, ocho cartelas con alegorías, un pedestal acorde con la custodia y una balaustrada también salomónica rodeando y enmarcando todo el conjunto. Toda la obra se efectuó según un diseño y maqueta presentado por los propios canónigos en madera de olmo y pino, todo ello posteriormente plateado. Importó la cantidad de 1500 reales de vellón⁴. En todo lo expuesto hay argumentos suficientes para vincular la decoración tanto de éste, como de otros tronos procesionales de la época, con la de las carrozas efímeras de las celebraciones profanas⁵ que se celebraron durante los siglos XVII y XVIII con motivo de nacimientos de príncipes, coronaciones reales, etc...⁶. Esta similitud se hará inás evidente en los «pasos» procesionales sevillanos, de lo que posteriormente se dará cuenta en este mismo artículo.

2 M. Pérez Sánchez, «La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería», en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002 (en prensa).

3 M. Muñoz Barbrán, «Fiestas y diversiones» en *Historia de la Región Murciana*, VI. Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 194-201.

4 M. Pérez Sánchez, ob. cit.

5 J.A. Sánchez López, *El alma de lo madero: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla), 1996, pág. 86.

6 V. Soto Caba, *El Barroco Efímero*, Madrid, Historia 16, 1992, págs. 26-31.

Las otras celebraciones que gozaron de gran importancia en la vida ludico-festiva de la ciudad de Murcia fueron, sin duda, las festividades de las imágenes marianas con mayor arraigo y devoción entre las gentes, aunque también las hubo de santos. Notorias y recordadas fueron las corridas de toros celebradas por la Archicofradía del Rosario en la plaza de Santo Domingo, las veladas de la Virgen del Carmen o del apóstol Santiago, etc..., muchas de ellas encaminadas a recoger fondos con los que sufragar los gastos de las cofradías. Las principales devociones fueron sin duda las de las vírgenes de la Arrixaca, de los Remedios, del Carmen, de la Concepción, la del Rosario o la Divina Pastora, todas ellas vinculadas a las principales órdenes religiosas de la ciudad. Además sus respectivas cofradías, receptoras de cuantiosas rentas por parte de los devotos y vinculadas a gente ilustre y pudiente de la sociedad murciana, realizaron toda clase de obras artísticas destinadas a acumular riqueza en torno a estas imágenes, lo que se vio especialmente plasmado en la construcción de sus respectivas capillas y en su adorno suntuario⁷. Esto inotivó, junto con la rivalidad existente entre las diversas corporaciones marianas, que como prolongación de su propio templo estas imágenes contaran durante sus procesiones con andas dignas de su esplendor. Una de las más emblemáticas, sin duda, era la de la Virgen de la Concepción vinculada al desaparecido convento de San Francisco. Su cofradía que estaba erigida canónicamente desde 1515, contaba ya a fines del siglo XVI con su propia capilla anexa al citado convento, época en la que deciden sus hermanos realizar unas andas procesionales. El trabajo lo encomiendan en 1590 a Juan Bautista Estanqueta⁸, entablador y tallista de retablos que ya en la centuria siguiente (1635) trabajará de nuevo en el retablo de la capilla⁹.

Así la Virgen de la Arrixaca contaba desde 1606 con un tabernáculo de plata en el cual era introducida la pequeña imagen de la antigua patrona de Murcia para procesionar por las calles de Murcia desde su Iglesia de San Agustín¹⁰. Igualmente, la Archicofradía de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo que contaba en el año 1644 con dos pares de andas... unas doradas y otras de plata¹¹ para sus diversas salidas procesionales¹², decide encargar en 1657 otra de madera dorada al pintor Nicolás Villacís, que importó 600 reales¹³, quizás para sustituir alguna de las anteriores que se habría deteriorado. Ya a finales del siglo XVII, en 1696, para la misma imagen conciertan otras andas, esta vez muchas más lujosas y en plata, cuyo diseño efectuó el imaginero Nicolás de Bussy quien recibió el importe para ejecutar la obra personalmente, aunque con posterioridad desistió del intento ante el acoso que le realizaba la

7 M. Pérez Sánchez, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio y Obispado de Cartagena, 1997, págs. 175-192.

8 A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), Protocolo 294, folio 35, año 1590.

9 J.C. Agüera Ros, *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994, pág. 302.

10 A.H.P.M., Protocolo 980, año 1606, folio 244 vto.

11 A.H.P.M. «Entrega de bienes y efectos de la Cofradía del Rosario entre los mayordomos entrantes y salientes», Protocolo 1338, año 1644, folio 533 y vto.

12 Estas salidas procesionales estaban previstas según la Constituciones de la Archicofradía para el día 2 de Febrero por la festividad de la Candelaria, que se celebraba por el claustro del convento dominico, el día del Corpus Christi, cuando la imagen de la Virgen acompañaba la custodia catedralicia. y el día 7 de Octubre, festividad propia de la Virgen del Rosario.

13 J.C. Agüera Ros, ob. cit., pág. 305.

cofradía por demorarse en la entrega. A pesar de este contratiempo la obra fue culminada por el escultor Gabriel Pérez de Mena aunque siguiendo los planes y la dirección del propio Bussy por exigencia de los cofrades¹⁴.

Para las cofradías pasionarias de Murcia no fue, sin embargo, el XVII un siglo especialmente pródigo en obras de esta tipología. Más bien todo lo contrario; la mayoría de ellas incluso no contaron hasta finales de la centuria con imágenes de especial relevancia con las que poder engrosar su relato de la Pasión de Cristo, así que menos aún iban a poder hacer encargos de lujosas andas para portarlas, al contrario de lo que sucedía con las cofradías gloriosas. Sin embargo, parece ser un rasgo común a la mayoría de poblaciones españolas¹⁵, con algunas excepciones sobresalientes. Es el caso de algunas andas realizadas para Valladolid o Sahagún¹⁶, pero sobre todo es el caso de Sevilla. En la capital andaluza se van a realizar durante el siglo XVII los mejores ejemplos de pasos procesionales para cofradías de Semana Santa, efectuados por figuras de primera clase que aportaron su impronta artística a una tipología que estaba monopolizada en su mayor parte por retablistas y tallistas. Esto supone que a la notable perfección técnica de los curtidos tallistas de retablos del barroco sevillano se unirá el carácter y el diseño intelectual de artistas de reconocido prestigio. El ejemplo quizás más sobresaliente es el del polifacético Alonso Cano quien, en 1631, durante su etapa sevillana (1614-1638) realizó un paso procesional para la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, que en la actualidad no se conserva. Su realización coincide con la del retablo mayor de Santa María de la Oliva de la población de Lebrija y en el paso ya se incluían figuras de ángeles, siendo dorado por un oficial del taller de Cano llamado Diego Díaz. Sobre él procesionaba una escena alegórica de la Santa Cruz que en 1861 se incorporó tras la imagen de la titular¹⁷. Pero, sin embargo, el paso o ((canastilla))del *Seiscientos* sevillano que más influencia ha ejercido sobre los modelos posteriores ha sido el que en 1668 realizara Bernardo Simón Pineda con diseño del imaginero Francisco Antonio Ruíz Gijón, para la célebre talla de Jesús del Gran Poder. Éste último efectuó las imágenes de los ángeles mancebos, los querubines y los relieves de las cartelas alusivos a episodios bíblicos prefiguradores de la pasión de Cristo. Si bien el paso ha sido modificado en varias ocasiones se conserva íntegramente el trabajo de talla excepto un par de relieves que han sido sustituidos por escenas del martirio de Jesucristo¹⁸. En esta obra se pueden comprobar hasta que punto durante el barroco el ceremonial profano transgrede los límites de lo religioso y viceversa. El modelo de la canastilla calada ondulante en el cual se insertan las «cartelas» con relieves bíblicos, los querubines sosteniendo la cornisa superior de la moldura o los ángeles sujetando filacterias o emblemas de la Pasión evocan de manera clara las carrozas triunfales¹⁹ que durante el desfile de proclamación del rey Fernando VI recorrerán las calles de la ciudad hispalense como muestran los óleos de Domingo Martínez

14 M.C. Sánchez-Rojas Fenoll, *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1982, pág. 83 y *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento, 2003, pág. 178.

15 A. Morante Hernández, «El devenir histórico artístico del trono procesional en Málaga») en *Málaga Penitente*, Sevilla, Gever, 1998, pág. 6.

16 J.J. Martín González, *El arte procesional del barroco*, Madrid, Historia 16, 1993, págs. 10-11.

17 R. Cañizares Japón y A. Pastor Torres, «Un paso procesional de Alonso Cano para la cofradía sevillana de la Soledad» en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 514, Diciembre de 2001.

18 J. Passolas Jáuregui, *Duce imagineros de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 2001, pág. 135-137.

19 J. A. Sánchez López, *El alma de la madera...*, ob. cit.

conservados en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. Aun más evidente resultará si se recuerda todo ese modelo de carros alegóricos de la fiesta del Corpus Christi, que no eran tan diferentes a los de la festividad regia, y que pudieron influir en el «yngenio» para trasportar la custodia murciana de Pérez Montalto de 1691 como señala el profesor Pérez Sánchez²⁰. Finalmente, en 1694, Francisco Antonio Ruíz Gijón realizó el paso del Cristo del Amor en el que sigue el esquema anterior. Los evangelistas del paso del Cristo de la Expiración (Museo) y los ángeles mancebos del misterio de Jesús ante Anás son los restos de antiguos pasos del siglo XVII actualmente desaparecidos.

Cerrando ya el apartado dedicado al paso sevillano, que queda ya configurado, reseñar la gran labor realizada como tallista por Pedro Roldán y su hija Ignacia Luisa («la Roldana»), de los que aún se conservan ángeles mancebos y cartelas con relieves pasionarios procedentes de antiguos pasos del *Seiscientos* sevillano que han sido reutilizados en otros del siglo XIX o incluso del XX. Es el caso de los pasos de la Cena, la Exaltación o la Mortaja.

En Murcia, como ya dijimos con anterioridad, no encontramos pasos tallados en las cofradías pasionarias durante este siglo XVII. Causa de esta ausencia que se prolongará con contadas excepciones hasta el XIX, quizás sea la geografía urbana de la ciudad. Basada en la trama medieval, más que musulmana, contaba con una traza irregular de estrechas calles que no serán alteradas prácticamente hasta el siglo XVIII en que se efectuarán grandes obras urbanísticas que concebirán nuevos espacios abiertos como las plazas del Cardenal Belluga o la de Cainachos. Además dentro de las carreras de las cofradías se incluía la *estación* dentro de determinados templos²¹, los cuales aún conservaban su diseño medieval y sus pequeñas puertas. Esto fuerza un punto de vista cercano a la imagen, a lo que puede obedecer la tendencia inédita de la imaginería procesional murciana de hacer imágenes de tamaño menor al natural en lugar de lo contrario, que parece ser lo más obvio para las obras de estas características. De hecho Gregorio Fernández o Juan de Mesa concibieron obras de tamaño mayor al natural más acordes para una visión procesional, pero no es este el caso de Murcia donde la orografía urbana no permitía una visión lejana del conjunto por la inexistencia de espacios abiertos. Así tampoco se harán necesarios altos pasos, ni siquiera tallados, que impedirían en tan limitado espacio una visión óptima de los conjuntos escultóricos. Se configura el sistema de paso procesional pasional conocido hasta finales del XIX como «tarima», portada durante el desfile procesional por los llamados «estantes» a la manera en que lo hicieron los canónigos de la Catedral con la custodia del Corpus hasta el año 1691²².

El único elemento integrado como decoración de estas «tarimas» de las cofradías penitenciales será la presencia de ángeles niños portando atributos de la Pasión en torno a la figura de Cristo, algo que como se ha podido comprobar, se venía haciendo en otros lugares como Sevilla. Es el caso de los cinco que acompañan desde 1693 al Cristo de la Sangre de Nicolás de Bussy, aunque obviamente más que un exorno es un símbolo de los Cinco Llagas de Jesucristo

20 M. Pérez Sáñiciz. «La Custodia del Corpus...», ob. cit.; «...el gran carro triunfal, préstamo de los sofisticados cortejos y espectáculos que tenían lugar en el entorno cortesano, y que no es más que el resultado de esa simbiosis entre liturgia y ceremonia que caracteriza a la fiesta sacramental barroca...»

21 A.C.N.P.J.N. (Arquivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesus Nazareno de Murcia), «Primitivas Constituciones transcritas del original en el año 1653-54», Caja 21, carpeta 10, folio 3°.

22 M. Pérez Sánchez, ob. cit.

(devoción difundida por los franciscanos desde la Edad Media), ya que cada uno de ellos recogía en un cáliz un surtidor de sangre de los cinco que poseía la imagen. Siete años más tarde, en 1700, el mismo imaginero concierta con la Devota e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores y Santos Pasos, radicada en el templo de los franciscanos menores (San Diego), un paso del Calvario compuesto por cuatro imágenes. Además se incluye como adorno del paso que ha de realizar el propio Bussy *cuatro niños con las insignias de la Pasión*²³, lo que evidencia que la presencia de estos en los pasos de Semana Santa no era algo anecdótico, sino una constante.

Transcurrido el primer tercio del siglo XVIII no parece haber cambios significativos que modifiquen la tradicional austeridad del paso procesional murciano. De esta manera reseñamos como en la procesión de la Preciosísima Sangre de Murcia se establecen para portar los pasos el siguiente número de estantes; diez para *cada paso de los grandes*, es decir Negación, Pretorio y Cristo de la Sangre, y cuatro para la Virgen de la Soledad²⁴. No obstante, la nueva centuria representa en muchos aspectos una nueva concepción del mundo. En Murcia los cambios pueden resultar incluso violentos dado el papel trascendental que ocupa la ciudad durante la Guerra de Sucesión. La victoria de los Borbones supondrá el triunfo de Belluga como político y militar, y por lo tanto el triunfo de la Diócesis de Cartagena y de su sede particularmente. Se da un aumento de riquezas desconocido hasta entonces dado el auge del comercio de la seda, la productividad de la huerta y de las pías fundaciones, y mediante el progreso económico se abre un espacio cerrado a las nuevas tendencias y modas. Se destierra el negro como color oficial de las vestimentas y se comienzan a utilizar los colores por influencia las ciudades francesas²⁵. De igual manera, la importancia de los artistas llegados de Nápoles y de Marsella provocan una nueva concepción del arte que influirá de manera decisiva en la imaginería de Francisco Salzillo y Alcaraz. Precisamente será el único imaginero murciano del XVIII del que conozcamos su implicación directa en la realización de las tarimas pasionarias, exceptuando claro está las labores que lógicamente realizarían los tallistas y ensambladores de retablos, con los que de todos modos colaboraba habitualmente²⁶. La labor de Salzillo como tallista es conocida sobre todo por su conocido ostensorio de madera dorada realizada para la Iglesia de la Compañía de Jesús, de cuyo colegio de la Anunciata fue alumno. No fue su única obra de esta tipología ya que en 1730, dentro de la factura de un retablo para la ermita de San Antonio Abad, efectuó otro ostensorio de similares características que se mostraba a los fieles mediante una tramoya²⁷ y que actualmente no se conserva. Estas finas labores de talla se introducen de mano del maestro por primera vez en la Semana Santa de Murcia en el año 1763, con la ejecución para el paso de la Cena, de un respaldo para la imagen del Cristo. La obra por su situación en el paso constituía el cierre artístico de una de las partes menos cuidadas por los imagineros dentro de la coinposición de los pasos, la trasera. No en vano, el reto del artista era el distribuir la escena de manera que

23 M.C. Sánchez-Rojas Fenoll, *El escultor Nicolás de Bussy*, ob. cit, pág 89.

24 A.A.P.S. (Archivo de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia). «Constituciones de 1728», artículo 3°.

25 J.B. Vilar, *El Cardenal Luis Belluga*, Granada. Comarc, 2001, págs. 148-154.

26 C. Belda Navarro, «El triunfo de la escultura en madera: Francisco Salzillo (1707-1783)» en *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Murcia. Mediterraíico, 1980, págs. 449-453.

27 *Ibidem*.

pennitiese una visión por cualquiera de sus lados. El paso de la Cena cuya escenografía estaba tan estrictamente limitada por la posición sedente y en torno a la mesa de las imágenes, se vio contrarrestada por un magnífico cierre. La talla profusa está realizada en tomo a un motivo central en el que se muestra el anagrama I.H.S. rodeado por una nube plateada por la que se asoman querubines dorados. La ráfaga, que parte y rodea a la nube, sirve de nexos de unión con el resto del respaldo decorado con motivos vegetales fundamentalmente. El carácter preciosa de la obra muestra la capacidad de Salzillo para componer el respaldo de Cristo como si fuera una gran obra de orfebrería. No en vano los plateros se servían en ocasiones de modelos o trazas facilitadas por escultores y pintores para realizar sus obras. Los motivos ornamentales de esta obra serán el punto de partida para los tallistas murcianos que realicen su obra durante el último tercio del XIX²⁸.

Las aportaciones de Salzillo a las andas procesionales son bastante más limitadas que las de otros grandes imagineros mencionados con anterioridad. Sin embargo, ofrece una peculiaridad que tiene mucho que ver con el carácter de *nueva claridad*²⁹ y luminosidad que imprime el imaginero murciano a sus obras. Se trata de la incorporación a la anteriormente citada austera «tarima» del *Seiscientos* de la policromía en su friso liso imitando jaspes de vivos colores y enmarcándolo dos finos marcos dorados³¹. El origen de esta práctica puede estar en la influencia ejercida por el imaginero y tallista marsellés Antonio Dupard, plasmada de manera concienzuda en el retablo del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta³¹. Así se puede ver en las andas procesionales que lleva integradas en su conjunto la Virgen de las Angustias de la cofradía de los Servitas, y que posiblemente serviría para ser portada en sus célebres traslados³², rosarios públicos, etc... Esto conduce a pensar que la tarima que realizara el imaginero en 1754 para el paso de la Oración en el Huerto, y que importó la cantidad de 400 reales, tendría características similares a las de las citadas andas de la imagen mariana.

Es, sin embargo, a principios del XIX cuando encontramos el primer paso procesional de Semana Santa que tiene la categoría de llamarse *trono* y que es mencionado como tal en el propio contrato. Entregado a la cofradía de Nuestro Padre Jesús en Noviembre de 1803, conforme a los plazos estipulados previamente con los tallistas, ofrece la novedad de estar tallado y dorado totalmente. Fue realizado para la imagen titular de la corporación piadosa por los tallistas Julián Hernández y Gines de Rueda según un diseño facilitado por la propia cofradía, importando la cantidad de tres mil reales de vellón, entregados en los tres plazos convenidos a los artistas³¹.

28 Esta relación profesional ha sido puesta de relieve por J.A. Fernández Sánchez, «El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia»), en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2003, pág. 195.

29 Ibidem, pág. 452.

30 Esta técnica, hasta entonces inédita, adelanta los pasos neoclásicos que, como ha señalado el profesor Roda Peñá, se realizaron con idénticas consideraciones estéticas durante los primeros años del siglo XIX en Sevilla. Ver J. Roda Peñá «El paso procesional sevillano durante el siglo XIX» en *Actas del III Congreso Nacional de cofradías de Semana Santa*, Tomo II, Córdoba, Cajasur, 1996, págs. 79 y 80.

31 Ibidem, «... Fuentes y Pósito (*Murcia Mariana*) dio una posteriorizada descripción del mismo, destacando su colorido (blancos, azules y estofados)...»

32 Estos traslados que se celebraban indistintamente el Viernes de Dolores o el Sábado de Pasión hasta diversas iglesias (en los últimos años cambió la iglesia de recepción del traslado desde las Agustinas a las Capuchinas y posteriormente hasta San Esteban) y que dejó de celebrarse con el estallido de la Guerra Civil en 1936.

33 A.H.P.M., Protocolo 4732. año 1803, folio 173.

Se ha conservado hasta la actualidad, si bien fue restaurado y ampliado tras la Guerra Civil por el tallista Antonio Carrión Valverde, correspondiendo la parte original a la peana sobre la que se asienta la imagen y su base. Se diferencia claramente de la ampliación por estar profusamente tallado mientras que la tarima sobre la que se asentó permaneció prácticamente lisa. Dos superficies integran el primitivo trono, una tarima inferior tallada con motivos vegetales en todo su perímetro, con querubines en las esquinas que sirven de nexo entre las cuatro caras de la estructura y que recuerdan los modelos de talla utilizados por Salzillo y mencionados con anterioridad. Rematan este conjunto cuatro bases también tallados en los que originalmente se disponían los ramos de flores metálicas que le ofrecían las Madres Agustinas durante su estancia cuaresmal en el convento³⁴. Por encima de esta tarima se dispone otra con una magnífica peana octogonal con profusa talla totalmente calada sobre la que se dispone la venerada imagen de Jesús Nazareno. Cada una de las caras o frentes de que dispone están conformados con el mismo modelo; una ráfaga circular en torno a la que se disponen motivos vegetales y en cuyo interior se van alternando los diversos emblemas de la Pasión, excepto en el frontal o cara principal del paso, que figura el anagrama de Cristo.

La factura de este trono fue tomada de modelo cuando, una vez pasadas las penurias propiciadas por la Desamortización de Mendizábal, las cofradías decidieron ir renovando sus anticuados conjuntos de tarimas procesionales. No es de extrañar que un erudito como Díaz Cassou que no apreciaba calidad artística alguna en la imagen del Nazareno alabara sin embargo la factura del trono³⁵. Sin duda fue una importante aportación que marcó el futuro de esta tipología en la ciudad de Murcia.

2. LA SEMANA SANTA BURGUESA; COMPOSICIÓN Y ESTÉTICA DE LOS TRONOS MURCIANOS:

La desamortización emprendida por orden de Mendizábal durante el bienio 1836-1837 afectó fundamentalmente a los bienes de las órdenes religiosas y sus templos, en los cuales radicaban gran parte de las cofradías. Este acontecimiento determinó la desaparición de muchas de ellas, principalmente las que no gozaban de especial salud financiera, y dejó fierteinente inerminadas al resto. Las cofradías pasionarias no fueron una excepción dentro de este hecho fatídico, viéndose desangeladas sin sus protectores eclesiásticos y sobre todo sin sus bienes³⁶.

Tardó la celebración pública de la Semana Santa en recuperarse del tal envite a pesar de que ya en los años 40 del XIX se perciben ciertos intentos por hacer resurgir algunas cofradías³⁷. No obstante la cambiante situación política del país tampoco favoreció en nada la reparación necesaria. No fue hasta la llegada del reinado de Isabel II, y del sistema «canovista», más tarde

34 P. Díaz Cassou, *Pasionaria Murciana*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (reimpresión), pág. 13.

35 *Ibidem*.

36 En ocasiones las cofradías debieron acudir con sus documentos reclamando que sus bienes no fueran confundidos con los de las órdenes, ya que incluso la propiedad de capillas, retablos y demás enseres de este entorno eran de su pertenencia. En los casos en que no hubo manera de justificar la pertenencia sobre los mismos las cofradías resultaron también expropiadas.

37 P. Díaz Cassou, *Pasionaria...*, ob. cit. pág. 131-132.

cuando se consolidó la estabilidad social del país y se percibió entonces de manera definitiva un nuevo auge en las cofradías pasionarias. A este renacer, o mejor dicho renovación, asistió como protagonista destacada la clase burguesa, que se convirtió en promotora de la labor de enriquecimiento de las celebraciones populares pasionarias. A falta de un estudio que justifique este interés desmedido por promocionar las procesiones de Semana Santa, a parte del reconocimiento que la *calle* proporcionó a las costosas renovaciones que se efectuaron año tras año, se parece intuir la idea de intento de *reconciliación* de la burguesía con la Iglesia. No en vano esta *burguesía agraria moderada, liberal, conservadora, isabelina* que regia en estos momentos el poder local había sido la principal promotora y beneficiada de la expropiación clerical de 1836³⁸.

Causas aparte, lo cierto es que para enriquecer las imágenes de las centurias pasadas comenzaron a efectuarse costosos encargos cuyos gastos recayeron en exclusiva en los burgueses, que, como se puede comprobar en la *Pasionaria Murciana* de Díaz Cassou, se hicieron cargo de los gastos de cainarería de los pasos³⁹. Como se puede constatar es un cambio radical en la concepción de la Semana Santa; se pasa de una celebración barroca asentada sobre un modelo tradicional de índole gremial, una fiesta urbana propia de los grupos que monopolizan el poder de la ciudad, a una representación del gusto y de la riqueza de la nueva mesocracia burguesa, los nuevos «mecenás» de las cofradías. Lo cierto es que es un fenómeno común en toda España, ciudades como Sevilla⁴⁰, Málaga⁴¹, Zamora, Cartagena⁴², etc..., que gozaron de cierto desarrollo sufren un cambio similar de la ciudad del Segura. De hecho, durante este prolífico periodo se incorporarán nuevos pasos a las procesiones tradicionales⁴³ e incluso se eregirán nuevas cofradías como la del Cristo del Perdón en 1896 o la del Resucitado en 1911. Este periodo «dorado» se mantendrá, con algunos altibajos, hasta que la II República concluya de manera sonada los ((felices años veinte)) y todo el ambiente de la Restauración Borbónica.

Toda la puesta en escena de las cofradías en la calle se beneficia de esta apuesta burguesa. Uno de los apartados donde inejor se puede calibrar este proceso es en el campo de los bordados. Es cierto que en las procesiones de Murcia nunca contaron con una especial relevancia los trabajos de este tipo, pero se comenzaron a incorporar con relativa frecuencia trabajos de

38 M.A. Matcos Rodríguez y R.M. Capel Ruíz, «En tomo a la Rcal Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesional» en *Actos del tercer encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora. Instituto de Eshidios Zainoranos «Florian de Ocampo» (C.S.I.C.), 1995, págs. 418-419.

39 Nombres ilustres quedaron ligados a los títulos de los pasos de Semana Santa por medio de su promoción como cainareros de los inisinos. Entre los muchos destacamos a Enrique Fuster, Conde de Roche, que fue camarero de la Vcroiica. la familia Ruiz Fuiics a cargo de la Dolorosa de *los coluraos*, Mariano Vergara y Pérez de Aranda de la Oracióii cii el Huerto, la familia Ayuso la Soledad del Santo Entierro, Isidoro de la Cierva y su mujer Maria Teresa Malo de Molina de la Dolorosa de Salzillo, etc...

40 Eii Sevilla el fciiomcno es conocido por los historiadores como «revolución romántica de la Semana Santa») y está liderado por la figura emblemática del diseñador y bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda, configurador del actual modelo de los palios scvillaiios, las túnicas de los iiazarciios, vstimentas de los soldados romanos de la Macarena, etc...

41 J.A. Sánchez López, *El trono procesional en Málaga: Arquitectura y Simbolismo*, Málaga, Agrupación de Cofradías de Sciiiana Santa de Málaga y Excenio. Ayuntamiento de Málaga (Árca de Turismo), 1996, pág. 15.

42 J.F. López Martínez, *Configuración estética de los procesiones Cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX*, Cartagena. Rcal c ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos), 1995.

43 Eii 1878 se incorporará el paso del «Ángel pasionario» a la Cofradía Servita, en 1910 el paso de «Jesús cii Casa de Lázaro» para la cofradía de la Sangre, etc...

notable calidad y algunos sobresalientes incluso. Los *obradores locales como el dirigido por las mujeres de la familia Fontes en la pedanía murciana de Jabalí Viejo* o el del convento de Santa Ana, tuvieron un papel importante en la confección de los bordados de oro al realce de algunas túnicas de imágenes como la de Nuestro Padre Jesús Nazareno conocida como la de *las esposas* de 1874⁴⁴, la del Cristo de la Oración en el Huerto, la de San Pedro y el Cristo del paso de la Negación o las de las imágenes del paso de la Samaritana, junto con estandartes como el del Cristo de la Sangre de 1891⁴⁵, el del Cristo del Perdón 1897, etc..., todo ello de los últimos años del XIX como se puede comprobar. Pero también se acudió a talleres de otras localidades para enriquecer el patrimonio textil de las cofradías murcianas, llegando a la ciudad interesantes piezas como el manto de la Soledad del Santo Entierro de los talleres barceloneses de Francisco Serra de 1891⁴⁶, el estandarte de la misma cofradía traído de la ciudad francesa de Lyon en 1905⁴⁷ y sobre todo el manto de la Dolorosa de Jesús de 1927 que fue realizado en Sevilla por encargo de Isidoro de la Cierva al bordador Eduardo Rodríguez⁴⁸. También se realizan obras de platería para enriquecer las imágenes tomando modelos barrocos. Los artífices más representativo son Luis Senac que realiza entre otras obras las cantoneras de plata del paso de la Cruz de la Concordia del Santo Sepulcro (1856) o la Corona del Cristo de la Oración del Huerto de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y Marcos Gil Manresa que realiza la corona de la Virgen de las Angustias de la Cofradía Servita⁴⁹.

También es el momento de la aparición de las bandas de música en las procesiones como acompañamiento de los pasos en detrimento de los tradicionales coros y «cuartetinos instrumentales») que desaparecieron prácticamente de los desfiles. De esta manera aparecerán «marchas fúnebres» de filiación operística y costumbrista⁵⁰ dedicadas a las propias cofradías por músicos locales como Emilio Ramírez o foráneos como el madrileño Manuel Quiçlant⁵¹. Igualmente destacar el *Miserere a toda orquesta* realizado por el músico local Mirete en 1886 como colofón para la procesión del Santo Entierro⁵² o el *Stabat Mater* que realizó el maestro Fernández Caballero para ser interpretado el Domingo de Ramos tras la procesión de los Servitas⁵³.

Todas estas novedades supusieron una nueva concepción de la procesión en la calle como espectáculo. Los protagonistas del rito seguían siendo las mismas imágenes de los siglos

44 M. Pérez Sáñchez, *La Magnificencia del Culto...*, ob. cit, Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio y Obispado de Cartagena, 1997, pág. 210.

45 Diario *El Independiente* de Murcia, 26 de Marzo de 1891; «estreno, en la procesión del miércoles, de un estandarte que ha costado 4500 reales».

46 M. Pérez Sánchez, *La Magnificencia del Culto...* ob. cit, pág. 210.

47 Diario *El Liberal* de Murcia, 23 de Marzo de 1904.

48 Diario *Tiempo* de Murcia, Miércoles 13 de Abril de 1927; «la primera noticia de la confección del manto, y de su extraordinario mérito, lo tuvimos por nuestro colega «El Liberal» que tomándolo de otro periódico del mismo nombre y de la misma empresa, publicó un artículo encomiástico. para los que han tenido ese rasgo de esplendor y de buen gusto para los talleres en donde se ha realizado la obra...»)

49 Sobre este particular ver J.A. Fernández Sánchez, «El arte de la platería... op. cit., págs. 203 y 208.

50 E. J. Balbuena Arriola, «La Estrella Sublime» LXXV Aniversario de su composición, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 494, Sevilla, Abril de 2000, págs. 174-175.

51 Ambas marchas estrenadas en 1911 y dedicadas a la procesión del Resucitado y la de Quiçlant titulada «El Cristo del Perdón».

52 *Diario de Murcia*, Domingo 25 de Abril de 1886.

53 *Ibidem*, Martes 25 de Marzo de 1902.

anteriores pero la concepción del mismo cambió radicalmente, incluso el decorado urbano se transformó y empezó a renovarse con la arquitectura de Pedro Cerdán, Justo Millán o José Antonio Rodríguez⁵⁴. Esta nueva percepción motivó también el cambio de las discretas tarimas por los nuevos tronos más acordes con el nuevo y enriquecido escenario. Aunque ya en 1870 el conde de Roche había realizado un primer esfuerzo por modernizar las andas procesionales, al incorporarle a la imagen de la Verónica de la que era camarero un pequeño trono en forma de peana neobarroca⁵⁵, no fue hasta mediada la década de los ochenta cuando se inició realmente el cambio. Se intuía ya por algunos comentarios en la prensa local la necesidad de dicha metamorfosis, quizás influenciados por las renovaciones que se estaban realizando en la cercana ciudad de Cartagena por medio de Carlos Mancha y de Francisco Requena⁵⁶.

Concretamente en el año 1886 la Cofradía de la Preciosísima Sangre, que quizás constituya uno de los ejemplos más evidentes en Murcia de cofradía burguesa decimonónica, comienza la renovación de las antiguas tarimas de madera por los nuevos tronos tallados y dorados. Precisamente dicho año se incorporó también a la procesión los efímeros *armaos* cuyo diseño fue efectuado por el historiador Fuentes y Ponte, un hecho que se puede vincular por supuesto al gusto romántico de la élite. Se trata de los pasos de la Sainaritana y de San Juan⁵⁷, y el artífice fue el tallista Antonio López Chacón. El primero de ellos fue sufragado por su camarera la señora de Agustín Hernández del Águila, Dolores Álvarez Terreros, con diseño del propio Chacón⁵⁸. Díaz Cassou que fue testigo de la transformación nos habla del nuevo trono, con su juicio propio de la mentalidad historicista del XIX, alabando la sustitución del *brocalito octógono de madera pintada y con incrustaciones de espejillos y otras monerías* por otro rústico de obra más tolerable. Es reseñable la incorporación profusa de tulipas o *bombas* de cristal para proteger del viento la iluminación de cera. El autor de la *Pasionaria Murciana* dice «bombas más de ciento para alumbrado del paso») lo que indica el interés por la iluminación de los pasos. Las procesiones nocturnas, duramente reprendidas por los ministros de Carlos III⁵⁹, desaparecieron prácticamente, trasladando su salida *los coloraos* a las primeras horas de la tarde del Miércoles Santo. Sin embargo, las procesiones a finales del XIX recuperaron progresivamente su carácter nocturno, por lo que el interés por iluminar las imágenes con gran cantidad de cera será una de las prioridades de los nuevos tronos. Así, los pasos se verán acompañados en todo su perímetro por grandes candelabros también tallados y dorados que eliminarán de manera efectiva las imágenes agregándoles una escenografía teatral muy del gusto romántico. Lo mismo acontece con el paso de San Juan con la salvedad de que la imagen del evangelista irá realizada sobre una peana por lo que ganará en altura creando un modelo piramidal en la cual la cúspide es el apóstol. El modelo puede estar influido por los pasos que para la Virgen del Primer Dolor y

54 Estos dos últimos arquitectos participarán directamente en la composición de varios tronos de la Semana Santa por lo que también se incorporarán a las nuevas andas motivos ornamentales arquitectónicos de tipo modernista y regionalista. A este respecto señalar P. Díaz Cassou, *Pasionaria...*, op. cit., págs. 189 y 190.

55 P. Díaz Cassou, *Pasionaria Murciana*, ob. cit., pág. 189-190.

56 D. Ortiz Martínez. «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.

57 El de la Samaritana fue sustituido en 1914 por otro nuevo mientras que el de San Juan fue destruido durante la Guerra Civil española en 1936.

58 *Diario de Murcia*, Jueves 22 de Abril de 1886.

59 J.L. Garrido Bustamante, *Madrugada de Pánico*, Sevilla, Castillejo, 2000, págs. 49-52.

San Juan de la Cofradía California de Cartagena realizaron Francisco Requena con diseño del arquitecto Carlos Mancha en el año 1879⁶⁰, y cuya espectacularidad sin duda trascendería los límites de la ciudad portuaria. Sin embargo, Chacón incorporó un elemento propio de su condición de tallista, los *penachos* totalmente tallados y calados en los cuatro frontales del trono y que irían rematados por la cruz de la orden militar de San Juan de Jerusalem sobre la que se asentaría su *tetramorfo* representativo, el águila de Patmos. Además los candelabros cobraron un protagonismo diferente a los cartageneros al estar tallados en madera mientras que los de Cartagena eran de forja y quedaban lisos pues eran recubiertos totalmente de flor durante el desfile, cosa que no sucedía en Murcia.

La Semana Santa de 1892 contó con dos notables aportaciones en lo relativo a los tronos procesionales. La cofradía de la Sangre volvió a estrenar trono, esta vez para su Dolorosa. El artista que realizó la obra fue José Jiménez Arróniz costeando parte de su gasto la familia Ruíz Funes mientras que el resto del importe lo sufragó la propia cofradía. La prensa local la describe días antes de la procesión de la siguiente manera: *El trono es una obra artística, bien ideada y mejor realizada... La base sobre que descansa la imagen representa una diadema sostenida por cuatro gallardos brazos que figuran ligeras águilas cuyo cuerpo apoyan en sendas y robustas manos de león, todo delicadamente tallado y con detalles primorosos, estilo Renacimiento*. Realmente no se entiende bien este último calificativo relativo al estilo de la talla, pues ésta puede relacionarse más bien con el *neobarroco* imperante en las decoraciones de interiores de la época que con cualquier otro estilo. El trono sigue el modelo del realizado seis años antes para la imagen de San Juan de la misma cofradía; alta peana central rodeada por cuatro grandes candelabros en las esquinas y otros cuatro menores en los frontales, cerrándose el conjunto con los característicos penachos en los frontales nuevamente calados. La singularidad reside en el alto número de tulipas que se agrupan en los candelabros, hasta 99⁶¹, lo que hace gozar a la obra de ese carácter simbólico de *luz entre las tinieblas* que ha atribuido el profesor Elías Hernández Albaladejo al trono de estilo cartagenero⁶². Este carácter lo compartió sin duda con el otro trono efectuado en ese año 1892, la *Cama* o Santo Sepulcro de la Cofradía del Santo Entierro que fue realizada por el ya anteriormente mencionado Antonio López Chacón. La Concordia que organizaba esta procesión en la tarde del Viernes Santo estaba constituida entre otros por los comerciantes del centro de la ciudad que eran los que realmente la sustentaban. Es por ello, que también se benefició de la bonanza económica de la época lo que queda de sobra justificado por el hecho de que este nuevo trono será cambiado por otro de mayor coste tan solo cuatro años después. Estas nuevas andas vinieron a sustituir a una urna funeraria comprada a la Iglesia Arciprestal del Carmen en 1884 que procesionaba sobre un carro. La distribución de la nueva obra fue una urna funeraria dorada en la que se disponía la imagen yacente de Cristo rodeada de candelabros tanto en el perímetro exterior como en la parte superior de la misma.

Un año después el mismo López Chacón ejecuta un trono para el paso de la Oración del Huerto costeado por el camarero del mismo Mariano Vergara y Pérez de Aranda quien pagó por ello la cantidad de 2.000 pesetas. Se encuadra dentro de las renovaciones que el citado camarero

60 D. Ortiz Martínez, «El trono de estilo cartagenero...», ob. cit., pág. 13.

61 *Diario de Murcia*, Martes 12 de Abril de 1892.

62 E. Hernández Albaladejo. *Pregón de la Semana Santa de Cartagena 2001*, Cartagena. Excino. Ayuntamiento de Cartagena y Caja de Ahorros del Mediterráneo. 2001, pág. 20.

estaba llevando a cabo en el paso y en el que se incluyó una túnica bordada en oro al realce, corona de plata, espada de San Pedro, cáliz cincelado, etc..., que le llevaban consumido en 1897 un total de 12.975 pesetas". Lo más interesante del trono eran los perfiles vegetales que encuadraban las caras laterales del paso donde se disponía una decoración reticulada que se constituyó en distintivo de las andas procesionales murcianas. El modelo de las andas e incluso el tipo de decoración pudieron basarse en la canastilla procesional que realizó en 1865 el tallista Juan Rossy⁶⁴ para la portentosa imagen sevillana del Jesús de la Pasión del célebre Martínez Montañés. El trono no resultó afectado en la guerra civil a pesar de lo cual fue reformado por Antonio Carrión Valverde en 1948 respetando «las bandas exteriores de antigua talla dorada»⁶⁵.

Parece ser del mismo autor el trono que en el año 1894 se ejecutó para el paso de la Caída y que comparte característicos motivos ornamentales con el anteriormente descrito. Este mismo año el tallista Francisco Valdés ejecuta un trono para la imagen de San Juan perteneciente a la Concordia del Santo Sepulcro siguiendo la tipología habitual que se venía realizando para las imágenes individuales desde 1886. Lo costearon sus camareros la señora Manuela Bosque y su marido Jerónimo Poveda". También en 1894 se realizó una de las obras señeras dentro de este episodio de tronos decimonónicos, el de la Virgen de las Angustias de la Cofradía de los Servitas. Su ejecución fue encomendada al tallista Juan Martínez Cantabella y al dorador José María Chacón. Fue costeado por las camareras de la imagen Antonia Borja y Dolores Nogueira Díaz. Se trató de realzar las imágenes sobre una superficie colmada de tallas neobarrocas, iluminándolas candelabros con la disposición habitual que sumaban 96 tulipas⁶⁶. La labor de Cantabella para la cofradía *servita* no quedó aquí pues también realizó en 1900 un altar para presidir la capilla de Nuestra Señora de las Angustias en la iglesia de San Bartolomé, también costeado por la camarera de la imagen.

3. EL SANTO SEPULCRO DE DORADO Y SU INFLUENCIA:

Sin duda, el hito dentro de la construcción de tronos decimonónicos en Murcia lo constituye el paso que el escultor valenciano Juan Dorado Brisa construyó en 1896 para la cofradía del Santo Entierro. Ya se advirtió cuando se trató el trono de la *Cama* o Santo Sepulcro realizado en 1892 por Antonio López Chacón de su carácter efímero en la Semana Santa murciana. Díaz Cassou en su *Pasionaria Murciana* nos advierte ya de *que gustaría más si no pareciera que va a deshacerse de uno a otro momento: tales son sus chasquidos y balanceos, almoverla*, por lo que no parece extraño que esta fuera la causa de su pronta sustitución. Pero la Concordia quiso ir más lejos y promover una obra más costosa y de mayor mérito artístico para lo cual convocó un concurso del que resultó vencedor el joven imaginero por encima de otros ya consagrados como Sánchez Araciél, lo que parece ser el origen de la enemistad que este último le profesó al valenciano. Sin duda la cofradía quiso huir de los convencionalismos salzillescos y arries-

63 P. Díaz Cassou. *Pasionaria ...*, pág. 168.

64 J. Martínez Alcalde, «El antiguo paso de Nuestro Padre Jesús de la Pasión» en *Boletín de las cofradías de Sevilla* n° 482, Abril de 1999. pág. 90-91.

65 Diario *La Verdad*, Domingo 21 de Marzo de 1948.

66 P. Díaz Cassou, *Pasionaria ...*, ob. cit. pág. 204.

67 *Ibidem*, pág. 107-108.

garse en una einpresa que diera prestigio y renombre por si sola a la procesión de la tarde de Viernes Santo. La obra de Dorado, en efecto, distaba de la concepción inurciana ya que venía de una zona donde la escultura, a pesar de contar con una notable tradición, estaba apostando por las nuevas tendencias y un espíritu inás abierto a la innovación como era el caso de Mariano Benlliure o José Capuz. No obstante Dorado no era ninguna figura de prestigio dentro de la imaginería valenciana, sino un joven prometedor al que todavía le hacia falta demostrar su valía, y sin duda el Sepulcro era una obra de envergadura. A pesar de todo ello la cofradía decidió apostar por el imaginero.

El proyecto fue presentado por Dorado a la Concordia del Santo Sepulcro el 22 de Junio de 1895⁶⁸, en él se mostraba una concepción de Santo Sepulcro inuy distinta a la que el influjo roinántico había establecido como norma para este paso procesional en otros lugares. Es decir, la urna o *cama* no estaba concebida de acuerdo con los patrones neogóticos que imperaban en la mayor parte de las localidades españolas. Es el caso de los que se realizaron en Sevilla por Juan Rossy en 1880 con diseño de Canto Torralbo⁶⁹, Málaga o Zamora, en donde se hace inás que evidente la relación entre enterramiento, cementerio y gótico propiciada por la literatura roinántica anglosajona del momento⁷⁰. Aunque el punto de partida de Dorado es sin duda también la decoración de sepulcros, lo original de la coinposición reside en la incorporación como elemento fundamental de la figura de los ángeles envolviendo la imagen de Cristo. La atmósfera irreal, sobrenatural, viene dada por la posición de los mencionados seres alados, pero especialmente dos, el que en la parte superior de la urna sostiene los atributos de la Pasión y el que entra volando desde el exterior hacia la imagen del Redentor. Sin duda es una arriesgada composición, pero su resultado aportó a Dorado un prestigio en la ciudad del que no hubiera gozado por la pobreza de la talla y la policroinía de las imágenes⁷¹. No cabe duda, el mérito de la obra estaba en la proeza de la composición más que en la factura.

El tema angelical, por otro lado, no era extraño dentro de los sepulcros de cementerios, más bien todo lo contrario, y además son comunes estas representaciones de naturaleza sobrenatural destinadas a impactar en la retina del espectador como sucede en el sepulcro realizado por Benlliure en 1897 para el tenor Gayarre en el Roncal (Navarra)⁷². La simbología del *angel* en relación con los sepulcros, pero particularmente también con el Santo Sepulcro⁷³ del imaginero valenciano es alta. *Son seres puramente espirituales, o espíritus dotados de un cuerpo etereo, aéreo*, pero también son *guardianes*, custodios, *protectores de los elegidos*. La presencia de los ángeles es la presencia inequívoca de Dios, pero Rilke consideraba que el angel simboliza

68 A.C.S.S.M. (Archivo de la Cofradía del Santo Sepulcro de Murcia), *acta de la Junto Directiva celebrada el tres de Julio de 1895*.

69 M.J. Gómez Lara y J. Jiménez Barrientos, *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Tabacalra y Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992, pág. 301.

70 Hasta tal punto que Roda Peña considera que «no cabe mejor manera de expresar plásticamente el espíritu fúncbre en estos sepulcros». Ver J. Roda Peña, «El paso procesional...», obr. cit., pág. 82.

71 A.E. Pérez Sánchez, *Tierras de España: Murcia*, Madrid, Noguer, 1976, pág. 311.

72 E. Hernández Albaladejo y C. Ferrándiz Araujo, *La Pasión Cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*, Cartagena. Asociación Proccesionista del Año de la Ciudad de Cartagena, 1998, pág. 12.

73 L. Reau, iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento Torno 1, volumen 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, págs. 544 y 545.

la criatura en la cual aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible⁷⁴, o lo que es lo mismo, en el Sepulcro de Murcia representó el momento inmediato a la Resurrección de Cristo, la elevación del cuerpo y alma de Cristo. Más allá pretende ir Carlos Rellero en la relación entre los ángeles y la burguesía decimonónica, señalando la ambigüedad de los ángeles como signo inequívoco de la santidad y mostrando que el ideal angélico del XIX de naturaleza aun más asexuada que los de los siglos precedentes muestra 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*⁷⁵. Toda esta concepción romántica, tan relacionada con la pintura *prerrafaelita*, es compartida por el arte de Dorado a la que añade unas coinposiciones arriesgadas y aparatosas de ángeles, herederos del mejor arte barroco valenciano de Esteve Bonet, recordando sin duda las magníficas composiciones celestiales que custodian a la Virgen de los Desamparados o al célebre virrey y patriarca San Juan de Ribera en sus respectivos templos valencianos. Sin duda, Dorado realizó una obra que resumía, aún en su torpeza de incipiente escultor, todo el espíritu del romanticismo del XIX, un prodigio visual que adquiriría carta de naturaleza obviamente durante el desfile procesional, a la luz de más de un centenar de velas que se repartían por todo el trono buscando una presencia celestial. A esta concepción ayudaba el caligráfico trazo de las grandes alas de los ángeles que podrían recordar la de los seres grabados por Doré en sus obras mitológicas, dantescas o bíblicas y que tanta difusión tuvieron en su época.

El paso llegó a Murcia con retraso, a pesar de que el autor manifestó que estaría ya expuesto el Domingo de Ramos. La obra llegó entrados los días de Semana Santa, acompañada por el mismo artífice dispuesto a componerla para la procesión de la tarde de Viernes Santo. La peana sobre la que se asentaba el conjunto angelical y los candelabros también acumulaba decoración, que llainó poderosamente la atención y fue definida como *estilo egipcio*. Se trató de la representación en los frontales del trono del simbólico *disco solar* egipcio de influencia arabea y fenicia⁷⁶ que representa la presencia omnipotente de la divinidad y su universalidad. En las esquinas de la obra, y sirviendo de base para los candelabros de las esquinas se situaron cuatro cabezas persas toinadas sin variantes de un famoso capitel de Persépolis⁷⁷, un ser barbado y tocado con una tiara de carácter también funerario. Concluyendo la decoración un friso calado de plantas *ptolemaicas* de clara filiación egipcia. Todo este afán por mostrar lo egipcio parece ser una nueva evidencia del siglo XIX y su afán por la arqueología, puesto de relieve desde las primeras andanzas de Napoleón por Egipto, evidenciaron para los europeos la importancia de los restos conservados. Además la connotación funeraria del arte egipcio desencadenada por el interés despertado por las pirámides influirá en que se adopte cualquier símbolo de esta cultura con este sentido independientemente de que lo tenga o no.

Estos motivos ornamentales llamaron la atención de un tallista local, José Huertas, que lo convirtió en una de las señas de identidad de sus tronos. Así la aparición del *disco solar* que ya había utilizado Dorado se repetirá en 1912 en el trono de la Aparición de Jesús a sus

74 J. Chevalier y A. Cliccrbrant. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Hcrdcr, 1986.

75 C. Reyero. *Apariencia e Identidad Masculina de la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, pág. 208.

76 H. Frankfort, *Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid, Alianza Forma, 1993, págs. 310-311.

77 *Ibidem*, pág. 395.

discípulos, en 1913 en el del titular de la corporación, Jesús Resucitado e incluso se le puede atribuir por las mismas fechas el del Pretorio, en el que aparecen desde leones alados conformando junto con *grifos* el pretil del balcón de Pilatos. Pero la admiración causada por el trono de Dorado sobrepasó el interés local, realizándose diversas réplicas como la efectuada para la cercana población de Algezares⁷⁸ o la que se efectuó para la localidad albaceteña de Hellín en 1924 realizada por el murciano Miguel Martínez Fernández⁷⁹ siguiendo igualmente el modelo establecido por el escultor valenciano en 1896.

La construcción de tronos tradicionales no se vio alterada por las nuevas tendencias y siguió su camino paralelo ofreciendo obras de meritorio interés. De hecho, 1899 fue el año de in mayor actividad, realizándose un total de cinco tronos nuevos y reformándose otro realizado en 1896 para el titular de la nueva cofradía del Cristo del Perdón. Esta obra que fue realizada por el tallista Juan Antonio Blesa con diseño del arquitecto José Antonio Rodríguez⁸⁰, que años más tarde sería presidente de la misma. Fue el primer paso de la Semana Santa de Murcia que incorporó iluminación eléctrica para las imágenes del paso. La reforma efectuada, quizás también bajo la dirección de Rodríguez, fue la incorporación de nuevos candelabros realizados por José Huertas. Los tronos que desfilaron por primera vez durante la Semana Santa de 1899 fueron el de San Juan de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno realizado por Tomás Leante, el de Jesús ante Caifás de la Cofradía del Cristo del Perdón del tallista Manuel Pérez, el de la Negación, las Hijas de Jerusalem que junto al del titular, el Cristo de la Sangre, fueron realizados para la popular procesión de Miércoles Santo. Este último es la obra que más pueda interesar de todas las mencionadas. Fue realizado por José Martínez bajo el diseño y la dirección del presidente de la propia cofradía, que a su vez era camarero del Cristo, Joaquín García García⁸¹. El trono constaba en apariencia del mismo esquema del realizado en 1892 para la imagen de la Dolorosa de la cofradía, sin embargo contaba con algunos elementos nuevos que ya existían con anterioridad en el trono cartagenero. Así los candelabros menores de los frontales, que sobresalían sobre unos pequeños penachos dorados, estaban trabajados en forja mientras los mayores habían sido ejecutados en talla. Se incorporaban sobre unas bases de madera doradas, unas ciiriosas *cestas* de forja, destinadas a albergar durante la procesión el adorno de unos *bouquets* florales. Otra de las incorporaciones era la doble peana sobre la que se situaba la imagen de la que no existen antecedentes en Murcia, aunque sí en Cartagena. Sin embargo, esto no parece ser un capricho del diseño, sino una necesidad que implicaba el grupo escultórico, pues se destinaría la peana inferior a recibir el peso de la Cruz de Cristo.

4. EPÍLOGO:

Tras las destrucciones sufridas durante la Guerra Civil española las preocupaciones de las cofradías se encaminaron a cubrir el vacío producido tanto en la imaginería como en las andas

78 Obra de Francisco Sánchez Araci. Ver J.J. Franco Manzano, *Arte y tradición en la Hucrta de Murcia*, Murcia, Ayuntamiento, 2001, pág. 306.

79 A. Moreno García, «Aproximación histórico-artística de la Semana Santa de Hellín» en *Actas III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, págs. 436-437.

80 P. Díaz Cassou, *Pasionaria ...*, ob. cit, pág. 273.

81 *Ibidem*, pág. 262.

procesionales. De esta manera tallistas como Pujante, Gómez Sandoval o Carrión Valverde y escultores como González Moreno centraron sus esfuerzos en reproducir modestamente los tronos destruidos, pues la precariedad económica no permitía mayores alardes. Por ello la tipología de las nuevas obras siguieron el ideal estético de las anteriores; abigarramiento de tulipas en los candelabros que se distribuyen por todo el perímetro del paso, altas peanas para las imágenes individuales, reticulado en los frontales de las andas siguiendo el modelo de López Chacón, etc... sin embargo las profiisiones de talla en los penachos frontales y molduras se perdió. En este panorama la única aportación fue la realizada por Antonio Carrión Valverde quien incorporó por primera vez a los tronos de la Semana Santa de Murcia escenas en relieve en los laterales con escenas de la Pasión de Cristo.

Con la llegada de la democracia se supera la crisis cofrade sufrida como consecuencia de las inalas interpretaciones de las conclusiones del Concilio Vaticano II. Las décadas de los 80 y los 90 suponen una vuelta a la actividad en las cofradías acometiéndose gran cantidad de proyectos destinados en su mayoría a nuevos pasos incorporados a las procesiones de Semana Santa. Los talleres de tallistas que más actividad han tenido durante este periodo, que se prolonga hasta la actualidad, son los de los Hermanos Lorente y el de Manuel Cascales. Han influido en los nuevos tronos la incorporación de la luz eléctrica, en retroceso en los últimos años, y el aumento considerable del número de estantes por paso producido por el interés despertado en los últimos tiempos por las cofradías pasionarias. Como resultado de estos dos acontecimientos se ha marginado uno de los aspectos característicos de los tronos decimonónicos, el abigarramiento de tulipas en los candelabros, cuyo número ha menguado, reduciéndose a las esquinas de los pasos. De hecho, en modernas intervenciones, tronos de Carrión Valverde que conservaban esta estética han sido desprovistos de parte de sus candelabros, fundamentalmente los laterales y frontales⁸². La segunda consecuencia ha sido el aumento considerable de las varas de los pasos para acoger un mayor número de estantes, lo cual no ha repercutido excesivamente en la configuración de los tronos.

Las aportaciones de los hermanos Lorente han sido desiguales; frente a obras de indudable calidad de composición como el trono de la Soledad de la Cofradía del Santo Sepulcro de 1978, el Encuentro Camino del Calvario de la Cofradía del Amparo de 1996 o el de la Ascensión de la Cofradía del Resucitado de 2000 encontramos otras en que prima el interés por la altura y la desomaintentación. Manuel Cascales ha realizado andas de inconfundible autoría, haciendo suyo el reticulado tradicional, si bien ha descuidado la talla de los candelabros, que se pierden en la longitud del trono. Su última aportación ha sido la reinterpretación de la talla calada en los tronos de San Juan (1996) y la Virgen Gloriosa (1997) de la Cofradía del Resucitado. Otros tallistas que han contribuido a la nómina de tronos de la Semana Santa Murciana han sido Eduardo Ortuño Izquierdo, o los hermanos Noguera Pastor.

82 Este tipo de actuaciones, que en absoluto son restauraciones sino remodelaciones dada la falta de respeto por la concepción original de la obra, se contraponen a la tendencia abierta en Sevilla por el prolífico tallista Manuel Guzmán Bejarano, quien en su interés por acentuar los efectos de la luz de cera sobre las imágenes, ha retomado la perdida costumbre murciana de rodcar el perímetro de los pasos con candelabros tallados. Ver F. J. Sánchez de los Reyes. «In Memoriam: Manuel Guzmán Bejarano» en Boletín de las Cofradías de Sevilla, nº 1 528, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías. 2003. págs. 59 y 60.

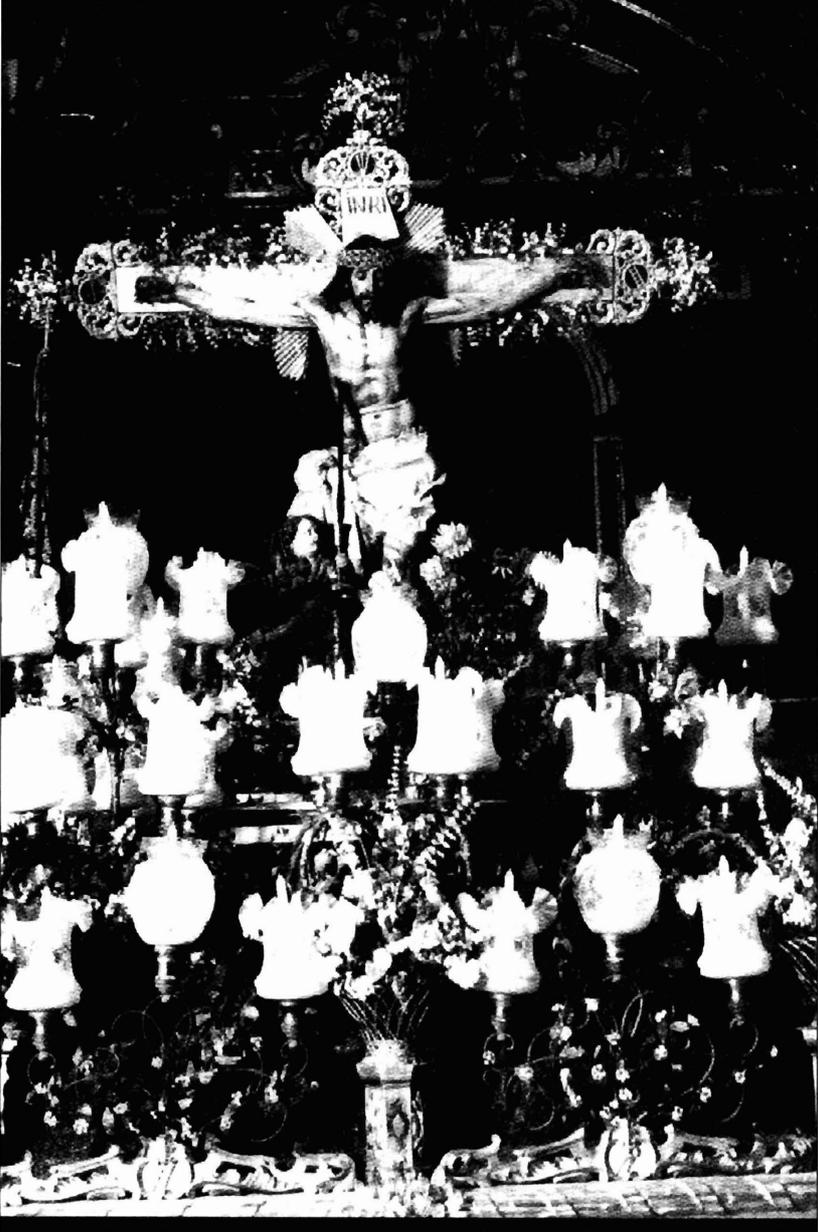


Lámina 1. Trono del Cristo de la Sangre.



Lámina 2. Trono del Santo Sepulcro.



Lámina e. Trono de la Dolorosa de la Cofradía de la Sangre.