

Roque López en la invención del eterno murciano: La consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

RESUMEN

Las imágenes de Roque López han sido consideradas tradicionalmente como meras reediciones de los prototipos salzillescos, carentes de originalidad creativa y emoción expresiva. Salvando tales consideraciones el presente artículo tratará de esbozar las claves interpretativas del conjunto de su obra y, particularmente, las pautas que marcaron sus intervenciones sobre los iconos de siglos anteriores. De este modo, se abordará el lenguaje de un estilo local que se hizo prototípico en las centurias siguientes.

PALABRAS CLAVE: Roque López, imaginería, talla, devoción, cofradía, ilustración.

SUMMARY

Images Roque Lopez have traditionally been regarded as mere reprints of the prototypes salzillescos, lacking in originality and creative expressive emotion. Saving such considerations of this article will attempt to outline the key interpretation by the whole of his work, and particularly the pattern that marked their statements on the icons of previous centuries. This will help address the language of a local style that became the prototype in following centuries.

KEY WORDS: Roque López, religious images, carving, devoutness, brotherhood, illustration.

Roque López fue el más conocido continuador del taller de Salzillo una vez fallecido éste en el año 1783. Su labor específica lejos de la supervisión del maestro se centró en las décadas finales del siglo XVIII y los primeros años del XIX, cuando se convirtió en el principal referente de la escuela murciana de imaginería. A pesar de que tales antecedentes lo convertirían en un personaje de singular interés su labor ha permanecido silenciada, a la sombra de los grandes maestros del Barroco, escaseando los estudios centrados en su obra. La mayor parte de los mismos lo han catalogado como un simple y anacrónico continuador de la estela salzillesca

tratándolo de refilón y, la mayor parte de las veces, influidos por las consideraciones que sobre él vertieron algunos eruditos de la centuria decimonónica como Díaz Cassou. No obstante, fue en 1949 cuando el historiador Sánchez Moreno le dedicó un artículo que habría de convertirse en referencia documental imprescindible a la hora de tratar su trayectoria y en el más serio de los intentos por aportar algo de luz a su figura¹.

Sin embargo, el juicio de valor que emitió el citado estudio acabó determinando el descuido que, hasta la fecha, se ha tenido hacia Roque López dado que señaló como elemento significativo de su obra *la escasa valentía para ir más allá de lo aprendido por una reiteración bien manifiesta, acaso por temor a quedar corto y quien sabe si hasta por un prudente escrúpulo para no comprometer el crédito «industrial» de que ya se gozaba*². Ciertamente, a nadie escapa que gran parte de la producción del discípulo de Salzillo se vertebrará en torno a la reproducción de los tipos iconográficos del maestro, si bien cabría romper una lanza a su favor por cuanto supo imprimirles unos rasgos propios y definitorios lo que, sin duda, lo descartarían de ese grupo de meros copistas que abundaron a lo largo de las centurias siguientes.

Sin entrar en criterios comparativos que desbaratasen la labor creativa de López, lo cierto es que sus piezas parecen carecer de ese halo creador de que las dotara su maestro, de esa intensidad vital y realista que tanto las caracterizaran. El imaginero de la Era Alta, por el contrario, no parece afectado en toda su carrera de pretensión realista alguna, es más, no se amedrenta por predicar en miradas perdidas, facciones extremadas (por no decir imposibles), conversaciones anecdóticas, con un tono de ingenuidad que, en ocasiones, parece reflejo de determinadas porcelanas *rococós* (como en el caso de su conocido *paso* de la Samaritana para la Archicofradía de la Sangre).

Lo que resulta incuestionable es que si figuras como Bussy y Duparc supusieron para Murcia el comienzo de su Siglo de Oro escultórico y Salzillo junto a la fachada de la Catedral su apoteosis, Roque López abanderó su inevitable opúsculo: el cierre de una centuria gloriosa para la ciudad. Es por ello que el presente artículo, más que hacer un estudio exhaustivo de su vida y su obra (objetivos que superarían la limitación de estas páginas), pretende trazar un puente entre algunas obras e intervenciones del artista y el contexto que las rodeó. En este marco es donde se intuye cierta relación de López con sus condicionantes sociales (que no eran ya los de la época de Salzillo) y, por lo tanto, donde es presumible encontrar cierta originalidad y hasta personalidad en sus piezas.

Roque López no supone una continuación de la obra de Salzillo porque los derroteros que supo intuir el genial artista Barroco apreciaban la llegada de unas corrientes revitalizadoras de lo clásico, de la compostura, del equilibrio, ... Por mucho que una de sus piezas más elegantes y refinadas como el Resucitado de Lorca muestre ciertas dosis de clasicismo ha de considerarse como un episodio aislado y sin continuidad en obras posteriores. Por ello, no parece razonable tratarlo como continuador pues no prosiguió una evolución sino que proyectó su carrera hacia planteamientos bien distintos. Si algo hay de la estela de Salzillo, al margen de la

1 SÁNCHEZ MORENO, J., «Estudio sobre la escultura de Roque López» en *Murgetana*, Murcia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, págs. 51-61.

2 *Ibidem*.

admiración lógica que mostraría hacia las obras de su maestro, no cabría interpretarlo en clave de consecución artística: es razonable pensar que Roque López hubo de participar más discretamente de las inquietudes intelectuales de su maestro y del academicismo que había de llegar a través de los postulados de la escuela de la Sociedad Económica. No en vano, el escultor contemporáneo Pedro Juan Guissart llegó a mantener un pleito con el imaginero murciano al que consideraba poco apto para este tipo de trabajos al no permanecer en la órbita de la monárquica Academia de Bellas Artes³.

La más razonable interacción de López en los movimientos artísticos que le fueron contemporáneos cabría destacarla por su participación de ciertos gustos tardo-barrocos, de cierta exquisitez, como los que destacan en su bella imagen de Santa Cecilia de la cofradía de músicos del Monasterio del Corpus Christi (Las Agustinas). Además, la reducción de los cánones de las imágenes si cabe adscribirse razonablemente a los planteamientos academicistas toda vez que se imponen una serie de imágenes de tamaño menor al natural que se alejan, ciertamente, de la dinámica escultórica de los siglos precedentes. Más allá, y conforme se complique la situación político-económica en España, y en general en todo el conjunto europeo, el artista abandonará parte de estos postulados para centrarse en un estilo de cierta complejidad semiótica: en efecto, las líneas maestras que va a proponer López hasta su muerte en 1811 no responden a lo que, a priori, cabría denominar como respuesta artística de su tiempo y si a una interpretación personal de las complejidades sociales que le rodeaban.

En efecto, los desgarros y los expresionismos de las facciones de sus imágenes van a tener como trasfondo un difícil contexto histórico con la acuciante llegada de hambrunas, epidemias y guerras. En este sentido, y como retrocediendo un siglo en busca de parámetros semejantes, las piezas de López se van a poner en relación con el ascetismo artístico del primer barroco hispano toda vez que halla en él una atmósfera recesiva semejante. No en vano, y como ha señalado Ramallo, cabe poner en estrecha relación algunas de las piezas del artista con algunos autores del Barroco andaluz y, concretamente, con la figura de Pedro de Mena. En efecto, la imagen del Beato Andrés Ibernón efectuada con motivo de su beatificación (1791) para la Catedral de Murcia revela cierto estudio de la imaginería del XVII: el efecto de gravedad, solemnidad y quietud contrasta, ciertamente, con las apoteosis ingravidas del maestro y, todavía más, con algunas propuestas de López en sus primeros años de independencia al frente del taller⁴. Evidentemente, mientras el San Lázaro de Alhama (desaparecido) muestra la deuda formal con el último barroco aprehendido de Salzillo, el beato franciscano ofrece una nueva e interesante lectura que aleja al imaginero de los criterios miméticos con los que ha sido valorado tradicionalmente. Probablemente, la fuente estética utilizada derivaría del estudio de la interesante serie de imágenes granadinas de la parroquia murciana de San Nicolás (muy cercana al taller de López) entre las que destacaban obras documentadas del citado Mena y del propio Alonso Cano.

3 MELENDRERAS GIMENO, J.L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, Ayuntamiento, 1996, pág. 18.

4 RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo escultor. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pág. 237.

Esta búsqueda de fuentes dispares revelan cierto interés de adaptar los tipos por cuanto estas imágenes, elaboradas en tiempos de carestía, reflejaban bien las inquietudes del momento. Así, la estética del XVII caracterizada por la fuerte crisis económica y las continuas epidemias se iba a convertir en referente. Esto aleja la obra de Roque López de cualquier apetencia clasicista: los rostros agitados buscan ardentemente el consuelo redentor, mostrando en sus carnes el rigor de las condiciones de vida y con ojos anhelantes que se convierten en el mejor reflejo de la búsqueda de misericordia divina. Dos de sus últimas imágenes como el San Pedro de Alcántara procedente del convento murciano de los Diegos y el San Pascual Bailón de Jumilla participan abiertamente de estos planteamientos. De todos modos, ligar esta reacción estética únicamente a su figura resultaría poco más que ridículo por cuanto otros autores coetáneos, como el valenciano Blas Molner, se movieron en unos parámetros muy similares⁵.

López es, igualmente, una figura bisagra entre dos formas de comprender la escultura: por un lado, la imagen sagrada tridentina destinada a la «conversión» de los fieles y, por otro, el nuevo concepto de lo artístico que acabará desvirtuando el relevante contenido religioso del icono. Frente a esta crisis de conceptos y valores tradicionales el imaginero se postuló como defensor del argumento devocional, dedicándose en buena parte de su carrera a «actualizar» y restaurar imágenes de culto antiguas para adaptarlas a la sociedad contemporánea. No en vano, la concepción del icono sagrado como un elemento «vivo», y en constante actualización, llevó a la paulatina alteración de determinadas piezas antiguas para adaptarlas a los nuevos patrones estilísticos. Ya no valía la consecución de un determinado ajuar para variar esa apariencia «arcaica»; las actuaciones de López sobre la imaginería anterior a Salzillo no cabe valorarse dentro de los parámetros contemporáneos de la restauración y conservación del patrimonio escultórico. No se trataba de limpiar y mantener para la posteridad sino de otorgar a la imagen una apariencia actualizada ya que, debido a su naturaleza divina, contaba con un carácter trascendente y, hasta cierto punto, eterno.

Así, el discípulo de Salzillo va a ganarse su fama de «santero» a costa de alterar y renovar imágenes renacentistas y tardo-medievales aportándoles rasgos más asequibles a la mentalidad dieciochesca murciana. Otras más modernas, como las de Bussy, se verían sometidas igualmente a intervenciones policromas de cuyos resultados aún se puede dar cuenta al haber sobrevivido a repintes y modificaciones posteriores. Esta faceta de re-consagrador de imágenes del pasado determina el juicio que, a partir de ahora, se empleará para tratar de comprender la mentalidad religiosa y devota que acompañó, aún en los albores de la Edad Contemporánea, a la imaginería salida de la gubia de Roque López. No en vano, la mentalidad ilustrada que, en cierta medida, abría los caminos hacia el clasicismo estilístico rehuía de este tipo de imágenes ligadas a la superstición y a la idolatría. López, por el contrario, no participó de este empeño muy al contrario de lo que hicieron otra serie de artistas que, como el mismo Goya, le fueron contemporáneos.

5 Como se puede comprobar en una de sus obras más conocidas, la Virgen de las Angustias de la cofradía Servita de Lucena: esta imagen, tallada en 1799, muestra de manera análoga a las piezas más esmeradas de López «una profunda pena y un sentimiento de abnegado sufrimiento» que se traducen en una alteración consciente de su fisonomía. Ver DOBADO FERNÁNDEZ, J. y otros, *La Pasión de Córdoba*, Tomo V, Sevilla, Tartessos, 2000, pág. 268.

Así que, frente a la ironía y la sátira que despertaba en los medios ilustrados la temática de la imagen devocional de vestir, López se convirtió en un cultivador prolífico, unas veces materializando versiones de las iconografías más arraigadas entre el pueblo (entre las que destacaría, por ejemplo, la serie de nazarenos y dolorosas), otras entregando su pericia a la hora de aportar un nuevo atractivo a las arcaicas facciones de las imágenes devocionales. No caben, pues, en esta mentalidad nociones contemporáneas de lo artístico, ni consideraciones peyorativas a la hora de intervenir una imagen del pasado: tales construcciones intelectuales del XIX no formaron parte de su vida artística. Así, muestra Roque López en sus piezas un concepto del artista supeditado principalmente a la devoción, que constituye el auténtico motor de su obra⁶. No tallaba ni policromaba sus obras con la intención de que fueran admiradas por su virtuosismo o novedad en gabinetes o salones de la aristocracia. Las imágenes del murciano son sagradas y, como tales, piden un espacio y una mentalidad sacra para su contemplación: precisan del calor de la cera y de la piedad para alcanzar su sentido.

Es en esos parámetros en donde se mueve la total producción de un imaginero cuya predilección por formas artísticamente caducas e iconografías reiteradas no ocultan su estrecha relación con la época que las alumbró.

TRANSFORMISMOS ICÓNICOS E ILUSTRACIÓN

Como ya se ha escrito, Roque López dedicó parte de su labor artística a la renovación y restauración de imágenes de culto y devoción de épocas anteriores. Este hecho, viene a completar una tendencia generalizada a lo largo del siglo XVIII; en efecto, son varias las devociones seculares de Murcia que fueron sometidas a lo largo de ese siglo a una serie de innovaciones destinadas a renovar su fisonomía. No debe resultar extraño que una ciudad que estaba viviendo inmersa en una seria reestructuración urbanística viviera un proceso semejante para adecuar los iconos sacros a los nuevos planteamientos estéticos. Este suceso, lejos de la anecdótica importancia que le han concedido los estudiosos del tema, precisa de un análisis pormenorizado para desentrañar las connotaciones ideológicas y sociales que le dieron cuerpo y razón de ser. No en vano, lejos de constituir un aspecto intrascendente para el estudio de la estatuaría religiosa local constituye una fractura extrema con los parámetros estéticos de la devoción secular; así lo evidencian la cantidad y prestigio de las piezas intervenidas.

En el caso particular de Roque López, obviamente, las restauraciones no se ajustan a los patrones contemporáneos. Lejos de esto, las imágenes serán sometidas a diferentes procesos para adecuar su apariencia: mientras en el caso de las tallas de la Cofradía de la Sangre una nueva policromía fue suficiente para adecuar el lenguaje al gusto dieciochesco (por mucho que haya sido discutida una intervención mayor sobre la imagen de la Soledad de Nicolás de Bussy), las imágenes letíficas de la Virgen sufrieron una total metamorfosis en su fisonomía. Llama pro-

6 Actualizando, en este sentido, el carácter de «consagrador» o «demiurgo» que gozaban los imagineros a lo largo de toda la Edad Moderna: baste recordar la leyenda popular en la que el propio Gregorio Fernández conversaba con una de las imágenes de Cristo que acababa de salir de sus manos, poniendo de relieve la consideración «sobrenatural» de muchas de estas obras. En este sentido cabría afirmar con FREEDBERG, D. que «*la consagración de una imagen le da vida, le hace funcionar o, cuando menos, efectúa un cambio en su modo de funcionamiento*». Ver *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 108.

fundamente la atención que actuaciones tan complejas y sofisticadas se llevaran a cabo sobre devociones tan arraigadas en la ciudad que, en algunos casos, contaban en torno suyo con un tejido social de cierta relevancia.

Esta consideración imprime al proceso un interés considerable al constituirse en reflejo singular de cambios ideológicos relevantes: el peso histórico de las leyendas de las que tales iconos eran depositarias o el carácter aristocrático de las instituciones que las detentaban no constituyeron impedimento alguno para imponer tales repristinaciones. Además, el elitismo de los clérigos y cofrades que regían los destinos de tales iconos propiciarían una primera consideración: la renovación estética fue auspiciada desde los sectores predominantes. En efecto, tal condicionante replantearía el mecenazgo de tales encargos no planteados desde los estratos sociales más populares sino desde las clases adineradas e intelectualmente instruidas.

Es significativo, además, que estas intervenciones tardías de Roque López sobre las imágenes de más «rancio abolengo» se ejecuten como reflujos del mecenazgo artístico de los gremios a lo largo del XVIII. En esto la jerarquía urbana actuaría desde una postura más conservadora y toda vez que sus iconos habían quedado obsoletos al contrastarse con las efigies de Salzillo y otros eficientes imagineros del momento: no en vano, las cofradías gremiales, a estas alturas del siglo, ya poseían un nuevo y artístico santoral que era mostrado en ocasiones tan relevantes como la procesión del Corpus Christi. Es por ello que cuando López intervino sobre estas imágenes lo hará para adecuarlas al nuevo gusto estético preciosista y suntuoso del barroco tardío murciano. Por lo tanto, ya no era suficiente rodear a los iconos marianos con suntuosos ajuares para adaptarlas a la época, se imponían intervenciones de mayor trascendencia. Todo ello hacer pensar en cierta devaluación de la estatuaría medieval; no en vano, el «Pensil del Ave María» manifestaba ya en 1730 una cierta indiferencia hacia ciertas imágenes que habían contado con cierta relevancia anteriormente. Así, dentro del orden de preferencias señaladas por José Villalva y Córcoles no aparecían muy destacadas aquellas que como la Purísima Concepción de San Francisco o la Virgen del Rosario de Santo Domingo (Fig. 1) habían contado con gran predicamento. De este modo, imágenes de nuevo cuño como la de las Lágrimas, los Dolores y Santos Pasos o la Mariposa ocupaban un lugar de privilegio dentro de la relación de imágenes marianas de la ciudad. Incluso, mientras otras como la de los Remedios de la Merced, Socorro de los Jesuitas o las anteriormente descritas contaban con un apartado dedicado especialmente a ellas, las demás quedaban reducidas a un breve y anecdótico comentario.

Parece así contrastado el escaso apego emocional que las imágenes de culto heredadas de la traza y factura «goticista» debían despertar entre los fieles por mucho que a lo largo de la centuria hubieran continuado participando en las grandes rogativas y festejos de Murcia. No en vano, el patrimonio artístico tardo-medieval de la ciudad había sufrido una profunda transformación que había abarcado desde el trazado viario hasta el interior de los templos. Así, la impronta medieval de iconos y edificios va a dejar paso a una atmósfera saturada de barroquismo dieciochesco en la que incluso el atuendo de las efigies se verá influenciado por los costosos exornos y ricos ajuares de la época, como reflejo fidedigno de las prestigiosas instituciones religiosas a las que representaban⁷.

7 PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, págs. 203-210.



Fig. 1. Nuestra Señora del Rosario. Capilla del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Murcia.

La carencia de documentos que versen sobre estas primeras restauraciones impide hablar con certeza del comienzo de las mismas pero está bastante claro que imágenes como la Virgen de Gracia y Buen Suceso (San Juan de Dios) o la de la Arrixaca fueron adaptadas a los gustos tardo-barrocos en fechas relativamente tempranas. Así, la incorporación de ojos de cristal, aditamentos postizos como pestañas y la incorporación de vestimentas de tipo regio ya habían marcado los derroteros que habrían de seguir las restantes.

Aún en los años de mayor esplendor de la gubia de Sazillo, la Archicofradía de la Inmaculada Concepción (una de las más antiguas y distinguidas de la ciudad) decidió renovar la efigie de su titular. Sánchez Moreno data esta intervención entre los años 1766-72 constituyendo una obra de excelente calidad que entra de lleno dentro de la valoración artística⁸ del icono que habría de legitimarse a partir de las décadas siguientes. En este caso se desterró completamente a la secular titular de la cofradía, de la que se ignoran mayores datos, no sufriendo como en otros casos las consabidas intervenciones. Tal vez, y dada su dilatada historia los cofrades prefirieran retirarla del culto o mantenerla en algún apartado claustral del templo franciscano.

En otros casos, como fueron los de las tallas de la Virgen de la Arrixaca o la de Nuestra Señora la Real de Gracia y Buen Suceso sus propietarios decidieron renovar y adaptar los primitivos iconos hasta conferirles un aspecto «moderno». En todos ellos se aprecia con meridiana claridad que la apariencia que adquieren las imágenes resulta renovada integralmente del mismo modo que los primitivos templos medievales dieron paso a las nuevas nave barrocas. Singular testimonio de tales metamorfosis se encuentra aún en las fachadas de sus respectivas sedes eclesiásticas en las que se muestra con su apariencia remozada las seculares devociones de la ciudad. En ambos casos el origen de las mismas responde a la historia de la reconquista cristiana y, más concretamente, a las labores de repoblación de la ciudad: mientras la Arrixaca se ligó a la llegada del Infante Alfonso a la ciudad, la Virgen de Gracia se ubicó en el interior del denominado Alcazar Viejo, sede regia en Murcia. Por lo tanto, la apariencia medieval de ambas efigies, en las que los rasgos arcaicos, el frontalismo y la rigidez formarían parte de sus señas de identidad, se alteró hasta llegar a la apariencia naturalista de una gran dama cortesana del XVIII (visión idealizada y jerárquica de la Virgen a partir de la incorporación del lenguaje estético palaciego a los iconos).

Esta adecuación barroca de todos los elementos y símbolos de la ciudad no resulta, por lo tanto, un acontecimiento meramente artístico sino que constituye toda una transformación colectiva: a lo largo del XVIII se había llevado esta concepción de «cristianismo renovado» a todas las parcelas de la vida ciudadana merced a las amplias reformas intelectuales y teológicas obradas por el Obispo Luis. En efecto, los cimientos de esta religiosidad remozada se reflejaron en la reconstruida urbe cristiana que mudó su fisonomía medieval borrando progresivamente todo testimonio de la herencia islámica. En este sentido, puede conjeturarse la importancia de la ciudad como centro espiritual del Reino consagrado al servicio de la militante y renovada Diócesis de Cartagena: entre las consecuencias plásticas de este nuevo papel de «civitas Dei»

8 SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983, pág. 132.

el devenir artístico quedó marcado por estas nuevas y específicas connotaciones religiosas⁹. No en vano, ya Belluga trató de identificar a Murcia como ciudad señalada por la Virgen para combatir los envites del protestantismo materializados en la aspiración austriaca a ceñir la corona hispana¹⁰. Esta idea contrarreformista, ya aplicada previamente a la ciudad de Toledo, contó con la novedad de desarrollarse en un campo especialmente abonado a partir del último tercio de la centuria por las medidas racionalistas e ilustradas. Pese a ello, se mostró triunfante la iconografía mariana ligándose a los vaivenes de las modas y del vestuario cuestión que lograría desquiciar al propio prelado y, posteriormente, al ánimo de los ilustrados. Estos últimos, además, señalarán esta apropiación (inapropiada) de los elementos profanos por parte de las imágenes sacras como un residuo deleznable de la superstición y la milagrería.

La implantación de medidas ilustradas en el marco levantino no consumarán, por el contrario, la total integración de las nociones tradicionales del icono en la sociedad murciana. La nueva religiosidad regalista y racionalizada no dará al traste con las prácticas de integración icónica en el medio. Por el contrario, los años finales de siglo, y su prolongación hasta la invasión francesa, supusieron una continuación de tales tendencias hasta el punto de que el propio Roque López se consagrará como un especialista en la materia. Los vestigios de la «vieja» religiosidad contrarreformista contraria, en no pocos casos, a la pretendida iglesia nacional borbónica se manifestarán elocuentemente en aquellas imágenes de origen incierto, misterioso y sobrenatural que liquidarán cualquier intento de catequetizar y controlar las prácticas devocionales.

Por ello, no resulta extraño que Roque López comentase, al encargarse de la restauración de la Virgen de la Fuensanta, que la obra procedía, nada menos, *del tiempo de los Godos*¹¹ con los resortes de paganismo que esta afirmación debía tener en su tiempo. No en vano, entre los ambientes ilustrados circulaba bien definida aquella controversia que desde el primer barroco venía campando por la península y que señalaba el origen *pagan*o de muchos de los actos rituales que la iglesia tradicional y sus cofradías tributaban a las imágenes. Este era el caso de las corridas de toros que en honor de muchas imágenes se realizaban en todas las ciudades de la península y que ciertos eclesiásticos habían señalado como deudoras de aquellos sacrificios animales que en la antigüedad se ofrecían a las distintas divinidades¹².

Uno de estos casos señalados era el de la Virgen del Rosario (Fig. 2), titular de su Archicofradía, que el discípulo de Salzillo va a tener ocasión de reformar y que había presidido en la Plaza del Mercado a lo largo de su dilatada existencia numerosos actos de esta naturaleza cuya vigencia y propiedad se ponía ahora en entredicho. Hasta tal punto eran relevantes las mismas que la Archicofradía había hecho construir adosadas a su suntuosa capilla una serie de miradores desde los que poder contemplarlas privilegiadamente y poder, mediante su arrendamien-

9 Sobre este respecto ver el interesante capítulo «Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista» en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 123-150.

10 VILAR, J.B., *El cardenal Luis Belluga*, Granada, Editorial Comares, 2001, págs. 89-92.

11 FUENTES Y PONTE, F.J., *España mariana. Provincia de Murcia (Parte Quinta)*, Lérida, F. Carruéz, 1884, pág. 64.

12 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de...* (ob. cit.), pág. 34.



Fig. 2 Detalle de la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Capilla del Rosario.
Iglesia de Santo Domingo. Murcia.

to, sacar un interesante provecho económico. Esta estrecha dependencia de lo pagano y lo sagrado iba a irritar profundamente a los ilustrados propiciando una abierta crítica que, en sus últimas consecuencias, iba a propiciar la prohibición de algunos de estos ritos¹³.

A pesar de que las insistencias gubernamentales van a tener algunos frutos, en lo que al panorama icónico se refiere, la pervivencia de las «habilidades» barrocas para alterar realidades va a pervivir. Este condimento de irrealidad y apariencia, convertido en auténtico lenguaje plástico, se prestará *mutatis mutandis* al pleno servicio de la ortodoxia católica convirtiendo la realidad más hostil en símbolo favorable a los designios divinos. Basta repasar el revestimiento simbólico sufrido por el antiguo minarete de la mezquita mayor de Sevilla hasta convertirse en faro del catolicismo para comprobar la capacidad subversiva del arte (aunque fuera renacentista) y, en este caso, la facilidad de adaptar elementos de otras culturas para consumo propio. La imaginería religiosa también era un campo abonado al respecto: los conocidos exvotos de las culturas íberas reconvertidos en imágenes de la Virgen son un ejemplo bastante significativo al respecto. En medio de toda la labor pedagógica desarrollada por los ilustrados va a resultar poco más que una intolerable perversión, una irreverencia y una falta de auténtica convicción cristiana, la costumbre de adaptar sincrónicamente las imágenes a la vida cotidiana.

Y todo ello resulta mucho más relevante por cuanto los cánones clasicistas estaban haciendo su aparición en el panorama artístico murciano. La lógica hubiera impuesto una progresiva eliminación tanto de elementos medievales como de mutaciones barrocas pero, nuevamente, el calado social de la tipología de vestir se va a acabar imponiendo. El papel de Roque López se encuentra, aquí, a medio camino entre los usos tradicionales de siglos anteriores y el nuevo lenguaje artístico. Diversos autores han puesto de manifiesto como, a pesar de haber convivido en el propio taller de Salzillo con las incipientes formas del neoclasicismo, decidió continuar con el formalismo barroco y, si acaso, con un lenguaje plenamente rococó¹⁴. Decididamente, el imaginero de la Era Alta tomó la determinación de no insistir en la línea evolutiva y perpetuar la tradición, iniciando en este sentido un manierismo salzillesco que culminaría a lo largo del siglo XIX y, sobre todo, durante el XX. Esta postura marcadamente conservadora llama la atención con forme se vayan desencadenando los acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar tras la invasión napoleónica. Paradójicamente, alguna de las tallas reformadas en este periodo se convertirían en símbolo de la lucha patria contra el invasor francés: es el caso de la Virgen de la Fuensanta, honrada por una brigada murciana destinada a auxiliar a la ciudad de Zaragoza durante su célebre sitio¹⁵. En este sentido, la imagen y el símbolo se suman en su concepto creativo perpetuando lo que se iba a convertir en un *leit motiv* autóctono: el eterno barroco.

13 Este es el caso de las procesiones de empalados y disciplinantes que, más por los excesos populares que por su naturaleza sangrienta, iban a ser erradicados de la mayor parte de las ciudades españolas a partir de la expresa prohibición del rey Carlos III con la Real Cédula de 20 de febrero de 1777.

14 «...*El ideal que animaba a los tratadistas de resucitar las formas de la antigüedad clásica, deja de entrar en el recinto salzillesco, y hasta en el del discípulo, que trabaja en los años de plena dictadura «sanfernandista»...*». Ver SÁNCHEZ MORENO, J., «Estudio sobre la escultura... (ob. cit.), pág. 51.

15 FUENTES Y PONTE, F.J., *España Mariana...* (ob. cit.), págs. 64 y 65.

ARQUETIPOS Y ARCAICISMOS

Las imágenes de vestir tampoco han sido suficientemente valoradas por la historiografía tradicional; incluso, su presencia en las exposiciones monográficas que, al respecto de la Historia de la Diócesis y del Centenario de Salzillo, se han realizado recientemente ha sido más que anecdótica. No en vano, en la mayor parte de los manuales que sobre imaginería del Barroco se han publicado se pasa muy de puntillas por el tema. Algunas tallas de vestir incluidas por Sánchez Moreno en su primera catalogación sobre Salzillo de 1945 no han vuelto a ser objeto de ningún estudio ni revisión. La consideración estereotipada heredada de la Ilustración española decantó esta animadversión que, en sus puntos principales, ha tildado a estos iconos de populares y modestos¹⁶. Lejos de tales argumentos la reciente historiografía semiótica ha puesto de relieve, por un lado, el innegable atractivo que tales simulacros tuvieron tanto para la élite como para el pueblo llano y, por otro, los sofisticados recursos de los que se hubieron de rodear. Todo ello pone de relieve la preponderancia de estas imágenes que, en los *pasos* de Salzillo por ejemplo, se reservaban para las efigies de los figurantes principales: Cristo y su madre.

Al margen de esta disputa sólo unas cuantas realizaciones del maestro barroco han sido consideradas como obras de cierto empeño: esto ha sido consecuencia, primero, de estar rigurosamente documentadas y, después, de estar dotadas de un indudable carácter escultórico. En efecto, el Nazareno de la localidad almeriense de Huércal-Overa supone una visión renovada de la tradicional iconografía en la que la imagen de Cristo no debe nada a la obra homónima de la capital murciana (a la que tanto afecto tributó Salzillo) estando incluso anatómicamente tratado bajo el complemento de la túnica textil¹⁷; la Dolorosa de la Cofradía de Jesús, por su lado, suma a su carácter vestidero la novedad del diseño de su atuendo en el que Salzillo buscó dotar al tejido de un carácter dinámico y escultórico, algo inédito hasta la fecha¹⁸.

Sólo Sánchez Moreno se atrevió a incluir atribuciones sobre determinados ejemplares en su catálogo salzillesco sin que, por el momento, hayan podido ser confirmadas o desmentidas. Entre ellas cabría reseñar la efigie de San Blas de la parroquial de Santa Eulalia en la que, a pesar de las intervenciones del XIX y del XX, subyace la arrogancia y el carácter de la impronta del maestro. En obras como ésta, el realismo naturalista del retrato impera por encima de cualquier otra consideración plástica: no ha de extrañar este tratamiento por cuanto buena parte de los *pasos* sumaron entre sus protagonistas figurantes secundarios extraídos del repertorio urbano. A modo de anécdota, baste destacar que aún se considera en su barrio que el rostro

16 Teniendo en el pintor Francisco de Goya uno de los más encendidos defensores de esta consideración como reflejan algunos de sus irónicos aguafuertes como los denominados *Lo que puede un sastre* y *Esta no lo es menos*.

17 De manera análoga a otros iconos relevantes de la estatuaría hispana como el famoso Nazareno de la Pasión ejecutado por Martínez Montañés para su cofradía sevillana o el interesante San Antonio Abad del Museo Nacional de Escultura de Valladolid obra de Benito Silveira que «adecenta» su anatomía desnuda con el complemento de ropas interiores talladas: URREA, J., y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., *La realidad barroca*, Valladolid, Ministerio de Cultura, 2005, pág. 50.

18 Tal como resaltó CUESTA MAÑAS, J., «La escultura de vestir en la obra de Salzillo. Los pasos» en *Nazarenos*, n.º 7, Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2004, pág. 23.

utilizado por Salzillo para el santo setabense no era otro que el del mismo Cardenal Belluga. Esta aportación tan sutil del retrato a la esfera de la imagen de vestir resaltaría, lejos de interesadas valoraciones peyorativas, el deseo de captar el favor popular a través del recurso de la similitud.

Este maridaje tan estrecho de lo popular con el icono sagrado fue utilizado oportunamente, ya en época del artista, para menospreciar a este tipo de icono. Sin embargo, cabrá apelar a la realidad de que éste fue un recurso utilizadísimo a lo largo de toda la Historia del Arte: a modo de ejemplo, baste citar su uso satírico por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina o el de tantísimos bustos romanos.

Volviendo a la figura de Roque López, cabrá buscar, sin embargo, otros matices estéticos para poder encuadrarla: en efecto, las peculiaridades de sus cánones, facciones y anatomías no permiten ver en ellas el más mínimo atisbo de realismo. Todo lo contrario, piezas como la Virgen de la Esperanza de Peñas de San Pedro (que, curiosamente, también vino a sustituir a una talla anterior), la Dolorosa de Alcaraz o la Virgen del Carmen, de la misma localidad, resultan ejemplos lo suficientemente inexpresivos como para valorar muy desdeñadamente parte de la producción de su taller. Sin embargo, no cabe imaginarse tales dotes de mediocridad en un artífice que era capaz de dar sobradas muestras de calidad en otro tipo de encargos. Los rostros profundamente estereotipados de imágenes tan señeras como la Santa Cecilia del monasterio del Corpus Christi de Murcia o el San Lorenzo del convento de Franciscanas de Alcaraz, por citar sólo dos ejemplos, evidencian el deseo de López de conformar un estilo personal. Cabría poner en tela de juicio la validez de dicha preferencia pero, sin duda, constituye una muestra de identidad del artista desde el mismo momento de asumir las riendas del taller (nunca con anterioridad hubiera sido posible ver tales procedimientos en las últimas creaciones salidas del obrador y en las que, sin duda, hubo de intervenir directamente).

Esos rasgos se van a exagerar, más aún, en varias de sus conocidas intervenciones sobre otras imágenes antiguas. La más conocida de todas ellas resulta, sin duda, la de la efigie de la actual patrona de Murcia: la Virgen de la Fuensanta (Fig. 3). Es conocida esta intervención por los documentos catedralicios revelados por Fuentes y Ponte en su conocida «Murcia mariana»¹⁹. En ellos se desvela el grado de participación en lo que, tradicionalmente, se ha venido considerado una simple «restauración». A la luz de los documentos no cabe sino manifestar, y en testimonio del propio López, que la misma no supuso sino un retallado completo de la imagen. Obviamente, al tratarse de una imagen que en esos momentos (1802) estaba en trámites de arrebatar el patronazgo a la medieval talla de la Arrixaca, la versión del propio escultor no resultaría muy popular al sobreponerse el protagonismo de lo misterioso o sobrenatural sobre la auténtica fisonomía del icono sacro. Así, estima que toda *la parte superior de la Imagen, esto es, la cabeza y cuerpo hasta la cintura es de una madera teosa distinta de las demás partes, madera durísima lo que le complicó mucho (el) trabajo (de) ahondar los huecos de los ojos, boca, nariz y orejas*²⁰. Con todo ello, cabe concluir que la mascarilla actual de la patrona de Murcia es obra, prácticamente entera, perteneciente a la gubia de Roque López.

19 No ha sido posible tener acceso directo a los documentos del citado archivo por encontrarse cerrado a la investigación.

20 FUENTES Y PONTE, F.J., *España mariana. Provincia de Murcia*, Lérida, F. Carrués, 1884, págs. 63 y 64.



Fig. 3 Nuestra Señora de la Fuensanta. Santuario. Algezares (Murcia).



Fig. 4. Santa Teresa. Iglesia del antiguo convento de carmelitas. Lietor (Albacete).

Esta reforma conllevaría, igualmente, que el mismo autor sería quien le incorporaría a la Fuensanta los ojos de cristal, un recurso muy del gusto barroco, y quien le aportaría una nueva policromía dada la magnitud de la intervención²¹. Está claro que López debió imprimir a la efigie su carácter actual y que, por lo tanto, la utilización de facciones estereotipadas responde a su intención estética para con este tipo de imágenes sagradas. En efecto, en estas obras muestra una creciente intención por «sublimar» y concretar una serie de aspectos faciales que resultarán sumamente reconocibles para los fieles. Lo que extraña, ciertamente, es que en lugar de recurrir a procedimientos de índole naturalista de los que ya gozaban otras imágenes gloriosas de la Virgen el artista prefiriese un lenguaje arcaico. Así, frente al admirable rostro sumamente fiel al natural que goza una imagen tardo-barroca como la de la Candelaria (tradicionalmente relacionada con Salzillo) la Fuensanta viene a recoger cierta esencia vetusta. Innegablemente cabe el pretexto de justificar así la levedad de la intervención al pervivir el influjo medieval de la talla. Siendo esto muy probable, algunas imágenes salidas *ex novo* de la mano de López con más de una década de antelación (1788) no dejan de añadir un aire de incertidumbre al asunto: en efecto, el canon aplicado sobre el rostro de la Fuensanta había sido ensayado previamente. La efigie de Santa Teresa (Fig. 4) venerada en el antiguo convento carmelita de Lietor²² asimila, con cierto grado de ingenuidad y encanto, las cejas arqueadas, la nariz afilada y la boca pequeña cerrada que años más tarde alumbrará la Fuensanta.

21 Y dando por hecho que el propio Roque López admite haber dado con tres capas pertenecientes a tres actuaciones distintas efectuadas con anterioridad. *Ibidem*, pág. 64.

22 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS G., *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1985, pág. 111.

Resulta, sin embargo, un acierto de López el haber aplicado este lenguaje al rostro de la imagen de la Fuensanta por cuanto estos rasgos arcaicos emparentaban bien con lo que el pueblo podía buscar en una efigie maternal. No en vano, la utilización de estos arquetipos abandonados suponía no desmerecer, ni despreciar, la antigüedad de la imagen. Igualmente, y a nivel de prestigio, resultaba más válida una talla con evocaciones antiguas pues funcionaría de manera efectiva a la hora de representar su historicidad. En este sentido cabría afirmar con Freedberg que, en efecto, la impresión tosca o rudimentaria es un rasgo esencial de ese tipo de imágenes de devoción que, como las patronas, precisan de una estética propia que las distinga, amén de estar colocadas en un lugar especial (*locus*), en este caso, su santuario de la montaña. No obstante, y aunque está claro que *el misterio de lo antiguo* existe en el subconsciente colectivo, resulta evidente que el lenguaje de lo arcaico vendría en cierta medida a justificar necesariamente la *genealogía de las imágenes*, es decir, su historia mítica y legendaria²³.

Por ello, la intervención de Roque López sobre la Virgen de la Fuensanta se convierte en un referente clave para entender un proceso complejo destinado a la permanente actualización del icono, bien para restituírle sus propiedades devocionales o, simplemente y como sucederá en otros muchos casos, para actualizarla de acuerdo con los gustos de la sociedad. La huella de López, o del entorno de los sucesores de Salzillo, se encuentra igualmente presente en otra serie de interesantes renovaciones que afectan a los principales referentes devocionales de la ciudad. Algunos de ellos van a reflejar similares componentes expresivos; otros, simplemente, van a suponer la actualización de la añeja devoción a los nuevos patrones del tardo-barroco murciano.

La Virgen del Rosario perteneciente a su Archicofradía, y con su sede privativa aneja a la iglesia del convento de Santo Domingo, va a formar parte del primer grupo. El grado de prestigio e influencia de esta imagen y de su cofradía en el pasado habían sido dignas de figurar en las principales crónicas de la ciudad. Sin embargo, sorprende a finales del XVIII la profunda renovación sufrida por la imagen hasta ser completamente remozada según los patrones de la época. Villalva y Córcoles señalaba anecdóticamente como la primitiva imagen contaba con *un piquete en el rostro* que atestiguaba su antigüedad, al igual que los *dedos menos* y los *diversos colores* de su policromía: a su entender, tales carencias determinaban *en un tiempo devoción y admiración*²⁴. Puede entenderse fácilmente, que una vez transcurrido un siglo tal lectura hubiera variado sustancialmente hasta plantearse su Archicofradía la restauración o la total renovación de la imagen. No en vano, Fuentes y Ponte habla un siglo después de una «transformación» a la que fue sometida la talla para convertirla en una imagen de vestir²⁵ sin que, por el contrario, pueda establecerse aproximadamente la fecha de la misma. A pesar de ello, y dada la actual conformación de la imagen resulta incuestionable que la misma se ejecutó a lo largo del XVIII, dadas las características formales que tiene impresas.

23 FREEDBERG, D. *El poder de...* (ob. cit.), págs. 55, 138 y 139.

24 VILLALVA Y CÓRCOLES, J., «Pensil del Ave María. Historia Sagrada de las imágenes de María Santísima» en *Revista murciana de antropología*, nº 9, Murcia, Universidad, 2002, pág. 102.

25 FUENTES Y PONTE, F.J., *España mariana...*(ob. cit.), pág. 103.

Hablar de Roque López como autor de esta profunda reestructuración del icono resulta arriesgado y cuestionable. No en vano, las semejanzas de la imagen citada con su homónima de la localidad albaceteña de Lietor, documentada pieza de José López (1798)²⁶, lleva a guardar cautela a la hora de plantear dicha hipótesis. A pesar de ello, la imagen plantea más que semejanzas con la imagen de la Virgen de la Fuensanta: la efígie repite miméticamente los arquetipos de la patrona de Murcia planteando levemente su carácter en la ruptura del hieratismo frontal que se altera gracias a un giro en su cuello. A este recurso vitalista se suma el gesto arriesgado del Niño que se vuelve hacia el rostro de la Virgen. Esta gestualidad, usada como fuente de naturalismo, convive con el concepto primitivo de la imagen que, en cierta medida, rememora los albores de la creación artística humana. En efecto, lo anecdótico contrarresta pero no logra eludir la evocación consumada de lo antiguo y más concretamente de aquellas imágenes rígidas y esenciales de la antigüedad clásica. El eco de las *kórai* manifiesta elocuentemente esa relación tan estrecha que ya definió Freedberg entre lo añejo y lo prestigioso. Incluso la leve sonrisa de estas imágenes murcianas recuerdan aquel gesto enigmático y eginético de las toscas estatuas de la transición al clasicismo.

Por ello se ha de poner de relieve cierta sensibilidad de los seguidores de Salzillo hacia aquellas imágenes «milagrosas» de la ciudad hasta el punto de considerar el empleo de arcaísmos como un recurso totalmente válido para dotar al icono de la Virgen de ese halo sobrenatural. De hecho, tales intervenciones han de ser entendidas como una especie de rituales re-consagradores en los que, por encima de la obvia adecuación estética de las mismas, primaría el deseo de hacerlas más vivas y accesibles para el contacto sobrenatural con el pueblo. La filiación salzillesca quedaría resumida en ese carácter naturalista de las imágenes de los «niños» que buscarían evocar la naturalidad deliciosa del tardo-barroco en medio de la presencia hierofánica del icono sagrado²⁷. La utilización de estos artificios en medio de un panorama artístico volcado hacia el clasicismo revela la estima que se mantendría por tales imágenes, máxime, cuando Roque y José López las evoquen en tallas surgidas *ex novo* para presidir altares de iglesias de toda la provincia de Murcia, Albacete o Alicante.

Debe referirse, para cerrar este apartado, la estrecha vinculación que encontrarán algunos de estos iconos con el enrarecido clima social del momento: la búsqueda de lazos indisolubles con el pasado histórico bien podría enlazarse con un paradójico deseo restaurador de la sociedad moderna cuando ésta estaba en vías de desaparición. La vinculación de la Virgen de la Fuensanta, poco después de haber sido repristinada por Roque López, con los sucesos de la Guerra de la Independencia la conducirían a ser proclamada como «general». La vinculación de los iconos con este tipo de trasfondo belicista, que no resultaba nada novedoso por cuanto en Lepanto ya habían sido providenciales protagonistas, habla todavía de la creencia firme en el poder, los recursos milagrosos y la eficacia de las imágenes. Sólo la consideración de la sumisión a la sobrenaturalidad como un recurso muy extendido en la sociedad

26 GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, LUIS G., *Francisco Salzillo y...* (ob. cit.), pág. 177 y 178.

27 Contrastando manifiestamente con el de la Virgen de la Fuensanta que el mismo Roque López relaciona en 1802 con «un célebre maestro» no poniéndolo manifiestamente en relación con Salzillo. FUENTES Y PONTE, F.J., *España Mariana...* (ob. cit.), pág. 64.

permitirá comprender la compleja realidad en la que Roque López efectuó buena parte de sus actividades artísticas.

Una prueba más de la necesidad de restaurar los iconos para reverdecer y ampliar sus recursos lo encontraríamos en otra de las intervenciones que, razonablemente, efectuó el discípulo de Salzillo en estos años. En este caso, la Virgen de los Peligros conocida en Murcia por presidir el paso sobre el Puente Viejo de la ciudad se ha de relacionar con la práctica muy extendida en el Barroco de sacralizar el espacio urbano. Si bien de la Peña Velasco ha estudiado concienzudamente la relación de iconos protectores de dicha obra de ingeniería del XVIII²⁸ la introducción de la devoción a la citada imagen se convierte en el último y definitivo episodio. Una vez más, la devoción a imágenes asociadas al agua (a su necesidad y también a su socorro) culmina una de las manifestaciones devocionales más entrañables para los murcianos. La talla de esta Virgen surgió como respuesta a la necesidad de una réplica de la Virgen de Sopetrán del Convento de Verónicas para presidir un edículo en el puente. Aunque primeramente se veneraba en el edículo del puente un *quadro, o pintura de la referida imagen de Maria Santísima de los Peligros* debió ser con posterioridad a 1798 (cuando cambia la titularidad del edificio a manos privadas)²⁹ cuando se ejecute la imagen en madera.

La atribución a Roque López, u otro artífice heredero de Salzillo, está así plenamente justificada al llevarse a cabo en los años de su independencia artística. En este caso la efigie resultante se basó sólo testimonialmente en la iconografía que le dio vida: al margen del mayor tamaño, hecho lógico al considerar el espacio público que iba a ocupar, los rasgos utilizados responden a similares recursos que los empleados en imágenes sin pasado milagroso. A pesar de que la talla se concibe en base a un patrón y unos rasgos naturales el rostro, lejano a los arcaísmos de la Fuensanta o la Virgen del Rosario, aún respira algo de la atmósfera hierática de las tallas citadas con anterioridad.

Así pues, está bastante claro que la lectura del periodo de transición hacia la Edad Contemporánea nos ofrece un marco idóneo para encuadrar las realizaciones icónicas de Roque López. En el caso murciano habrá que remarcar la pervivencia de nociones tradicionales, incluso pre-salzillescas, que como se ha visto condicionarán el efecto y la respuesta ante las imágenes. Este es el contexto en que adquiere carta de naturaleza la figura de un imaginero que, a pesar de sus limitaciones, supo ofrecer un mensaje adecuado para la respuesta del pueblo al que iba dirigido.

IMÁGENES DE LA PASIÓN³⁰

La relación de Roque López con las cofradías de Semana Santa no se presenta tan estrecha y esencial como la mantenida por su maestro unos años antes. Una vez cerrado el ciclo de la Pasión para la cofradía de los *nazarenos* murcianos los encargos de envergadura se dilata-

28 DE LA PEÑA VELASCO, C., *El Puente Viejo de Murcia*, Murcia, Universidad, 2001, págs. 275-301.

29 *Ibidem.*, págs. 281 y 283.

30 Sobre la fenomenología de la Semana Santa en la Edad Moderna resulta de interés el artículo de MONTOJO MONTOJO, V., «Las cofradías pasionarias de Murcia en la Edad Moderna: aproximación histórica» en *Revista murciana de antropología*, nº 2, Murcia, Universidad, 1995, págs. 229-249.

ron en el tiempo hasta resultar excepcionales. Obviamente, a esta situación hubo de contribuir notablemente la situación de las instituciones cofrades que se vieron marcadas de cerca durante los años finales del XVIII por la estricta política ilustrada. No en vano, los decretos promulgados por Carlos III destinados a combatir y erradicar las penitencias públicas y otras medidas con objetivos fiscales determinarían la escasez de encargos. Naturalmente, esta situación crítica redundaría en una cierta recesión del fenómeno cofradiero que, en general, se hubo de adaptar a las condiciones imperantes en el periodo. A falta de un estudio significativo que evalúe la incidencia de tales decisiones políticas sobre las cofradías locales habrá que plantear unas líneas maestras desde las que acercarse a su problemática³¹.

En estos momentos la idiosincrasia de la ya citada cofradía de Nuestro Padre Jesús fue admitida como paradigma de la religiosidad popular dieciochesca y, en consecuencia, imitada tanto por instituciones semejantes de la ciudad como del resto del Reino. De este modo, el pragmatismo ilustrado se vería reflejado en un cortejo libre de empalados, disciplinantes o encadenados, centrando toda la fuerza del mismo en la sucesión cronológica de las escenas principales de la Pasión. Siendo este discurso narrativo propio de los cortejos tradicionales castellanos, cofradías como las vallisoletanas de la Vera Cruz, la Pasión o las Angustias ya contaban con procesiones similares con un siglo de antelación, se procuró ahora una versión completa y que, prácticamente, resultaba sincrónica al propio desarrollo de los hechos de la Vía Dolorosa.

A pesar de ello, ciertos rasgos de profanidad sobrevivieron a los envites ilustrados, sobre todo aquellos que reverenciaban y otorgaban lustre a las túnicas de los cofrades ya que, de este modo, se mostraba en su integridad la naturaleza aristocrática de la misma: así, los adornos en las túnicas que tanto habían sido criticadas por Belluga a comienzos de la centuria se asumieron con cierta naturalidad.

Junto a esta apuesta expositiva favorable al desarrollo cronológico de la Pasión (que tuvo parangón en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento de Cartagena) convivieron otras instituciones cuya puesta en escena conservó estrictamente los planteamientos del XVII: así, junto al cortejo matinal del Viernes Santo se sucedían otras procesiones en las que el componente simbólico y devocional primaba sobre los fines catequéticos. Las Cofradías de la Sangre y la de los Sederos presentaban entre diversas escenas de la Pasión *pasos* contemplativos, ligados al culto eucarístico, cuya iconografía resultaba sumamente habitual y característica en las centurias anteriores.

Como quiera que la Cofradía de Jesús se convirtió en modelo propagando sus fórmulas narrativas las procesiones se encontraron, cada vez más, supeditadas al nuevo concepto pedagógico del drama sacro. Los pocos encargos de interés que se sucedieron en los años de vida artística de Roque López se destinaron a emular el esplendor del cortejo por excelencia. Dentro de tales adaptaciones la llevada a cabo por la Cofradía de la Sangre fue, quizá, una de las más significativas. López va a ser el protagonista de esta transformación participando tanto en labores de restauración como en la realización de nuevas escenas: en concreto, está documenta-

31 Sirva como referencia legal el estudio de AGUDELO HERRERO, J., «Las hermandades y cofradías sevillanas durante la Ilustración» en *Tabor y Calvario*, nº 27, Sevilla, Rubio Puga, 1998, págs. 14-17.

da en 1787 la actividad del discípulo de Salzillo al servicio de la cofradía como re-policromador de las imágenes de Nicolás de Bussy³².

Finalmente, y para una mayor consecución de la configuración del cortejo se incorporaron dos nuevos *pasos*: siendo el de la Samaritana el pasaje más celebrado a nivel popular, la realización de la nueva Dolorosa (sustituyendo a una anterior Soledad de Bussy) supuso la concreción del ideario y la mentalidad de los comitentes (Figs. 5 y 6). En efecto, la sumisión iconográfica de López a la famosa efigie salzillesca de la Cofradía de Jesús revela el interés despertado por el prototipo de la cofradía de los *nazarenos* a partir de que Salzillo la culminara en 1754.

Cualquier alusión a la pobreza imaginativa de López carece aquí de fundamento ya que la fama del icono había sobrepasado los límites regionales: tal predisposición sólo parece comparable al éxito obtenido a mediados del XVI por Gaspar Becerra al concluir su famosa imagen de la Soledad para la reina Isabel de Valois. La sujeción a un tipo concreto y a un vestuario específico responde naturalmente al deseo de poseer una imagen que participara, si quiera formalmente, del prestigio de la original. Ante este panorama parece impensable que imaginero alguno hubiera tenido opciones de huir de tan significativo modelo y, menos aún, que una cofradía cualquiera hubiera preferido otra versión alternativa teniendo una tipología consagrada a la que atenerse. Por ello, la cantidad de réplicas que tanto Salzillo como sus seguidores hubieron de realizar manifiestan la necesidad de satisfacer una demanda arraigada que asumió súbitamente la tipología de la «dolorosa murciana». De este modo, Roque López sólo se hubo de separar en contadas ocasiones de los planteamientos estéticos del maestro consagrados ya como un auténtico *leit motiv*³³.

A pesar de esta sujeción al prototipo las imágenes de la Dolorosa realizadas por Roque López carecieron de uno de sus rasgos más significativos lo que, quizá, revela un desconocimiento profundo del ideario concreto que el maestro utilizó para la labor de la Cofradía de Jesús. Así, el singular candelero compuesto por una estricta viga central (que permite vestir la talla de acuerdo a su naturaleza itinerante) fue sustituido por la habitual disposición de cuatro listones de la manera en la que aún hoy se conserva. El propio Salzillo en las restantes imágenes de similar iconografía prescindió del citado recurso enfatizando, de este modo, lo que de único e irrepetible tenía el conjunto procesional de la mañana de Viernes Santo.

Junto a estos pasos de la Cofradía de la Sangre, Roque López ejecutó algún grupo completo más para las procesiones de Semana Santa: quizá, uno de los más significativos fuera el destruido del Prendimiento con destino a una cofradía de Tobarra³⁴. A pesar de que su hechura ha sido relacionada con el paso de igual denominación efectuado por Porcel y Salzillo para Cartagena³⁵ conviene destacar algunas peculiaridades que, posiblemente, evidencien una fuente

32 VALCÁRCEL MAVOR, C., *Semana Santa en la región murciana*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1981, pág. 34.

33 Así, curiosamente en 1791 contratará una Virgen del Rosario para la Iglesia de la Trinidad que debía estar preparada para convertirse en Soledad en los días de Semana Santa. SÁNCHEZ MAURANDI, A., «Biografía y Catálogo» en *Murgetana*, Murcia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, pág. 105.

34 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS G., *Francisco Salzillo y la escultura...* (ob. cit.), pág. 153.

35 BELDA NAVARRO, C., y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., «El arte en la pasionaria cartagenera: la retórica de la Pasión» en *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Murcia, Asamblea Regional, 1990, pág. 800.



Fig. 5 Nuestra Señora de los Dolores. Cofradía de la Preciosísima Sangre. Murcia.



Fig. 6 Detalle de Nuestra Señora de los Dolores. Cofradía de la Preciosísima Sangre. Murcia.

distinta: en concreto, el rostro hierático del Cristo (talla de vestir) contrasta con el apasionado giro salzillesco del ejemplar cartagenero, al igual que la circunstancia de ser esta última una imagen con la cabellera totalmente tallada. Este apego por los postizos del ejemplar albaceteño refleja, por el contrario, una influencia de otro paso de igual iconografía pero de distinto autor: en efecto, la retórica del icono cristífero remite al paso del Prendimiento de la Cofradía del gremio de los sederos murcianos, cuya imagen principal (en un estado francamente lamentable) se ha conservado hasta la actualidad. A pesar de que esta imagen tallada por Nicolás de Bussy fue radicalmente transformada y enlizada en los últimos años del siglo XIX hay se puede contrastar que, efectivamente, se trataba de una efigie para ser vestida y con pelo natural. Los documentos gráficos que de él se han conservado muestran una actitud muy semejante al modelo tobarreño lo que, sin duda, evidenciaría que Roque López lo tuvo como referente a la hora de realizarlo. Nada han de extrañar, a estas alturas, los apegos de Roque López hacia esta serie de imágenes del siglo XVII a las que, en no pocas ocasiones, había realizado labores de conservación y recomposición.

Finalmente, han de mencionarse dentro de la labor de Roque López como imaginero la serie de tallas de la iconografía del Nazareno que, en no pocas ocasiones, habrían de acompañar las ya mencionadas de la Dolorosa. En este sentido, y someramente, cabría destacar el carácter teatral de este tipo de imágenes que participarían en aquellas ceremonias de «bendición» y encuentros tan frecuentes en las escenificaciones dramáticas de la Semana Santa de la Edad Moderna. A estas alturas aún era posible, pues, encontrarse con los planteamientos contrarreformistas que se encontraban perfectamente arraigados en la sociedad. Es por ello que este tipo de imágenes serían imprescindibles para ayudar a la mutación que se obraba en tales actos trocando un espacio concreto en una recreación de la Jerusalén mística de acuerdo con los parámetros estéticos del Barroco. Tales alteraciones colectivas conseguían imbuir a los fieles de la esencia misma de la representación haciéndolos partícipes y protagonistas de aquellos acontecimientos: de esta manera, la teatralización de ritos como «la burla» sería ejecutada miméticamente en las principales localidades del Reino a imitación de lo que acontecía en los principales núcleos pasionistas del país³⁶. En esta representación trascendente las imágenes sagradas compartían espacio temporal con los fieles que, igualmente, constituían parte integrante del misterio. Todo este compuesto, en vías de desaparición, constituyó el fermento en el que aún participaron estas tallas salidas del taller de López y que fueron a parar a iglesias de la actual provincia de Albacete (Alatoz o Férez) y de la misma capital murciana (San Miguel). En todos ellos prevalece el eco lejano de la talla de la ermita de Jesús de la ciudad de Murcia, si bien, el componente expresivo es menos sugestivo y más naturalizado (Fig. 7).

36 A este respecto ver SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996, págs. 91-93.



Fig. 7. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia de San Miguel. Murcia.

Así pues, concluye aquí esta visión renovada de la figura del imaginero murciano Roque López en la que, como se ha visto, se ha pretendido dar una visión menos marcada por el peso formal de sus obras y más afectada por su contexto socio-religioso. De este modo, se ha querido plantear un nuevo modo de estudiar sus imágenes desde unos parámetros más abiertos y flexibles de acuerdo con lo que marca la actual teoría de la respuesta: no se trata ya de marcar unos «gustos estéticos» particulares que, se intuye, no fueron tan significativos para la gestación de un conjunto de piezas singulares sino de arrojar un poco de luz sobre la vivencia religiosa que le dio cabida y auténtica vigencia durante un periodo de tiempo escaso pero, en absoluto, despreciable. A partir de su labor se puede considerar consumada la raigambre «de lo barroco» como lenguaje propio de la escuela murciana de imaginería, si bien habrá de ser entendido como una forma no sólo de realizar imágenes religiosas, sino también como un concepto asumido dentro del ideario colectivo al que van dirigidas.

