





Museo
Cristo de
la Sangre

CATÁLOGO MUSEO CRISTO DE LA SANGRE

EDITA:

Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima
Archicofradía de la Preciosísima Sangre
de Nuestro Señor Jesucristo

DIRECTOR:

Pedro Alberto Cruz Sánchez

FOTOGRAFÍAS:

José Luís Ros Caval

TEXTOS:

Enrique Centeno González
Pedro Alberto Cruz Sánchez
José Emilio Rubio Román

TRADUCCIÓN:

Sara Pellicer Mestour
María Mata Verdoy

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN:

Industrias Gráficas LIBECROM, S.A.

CRÉDITOS:

Fuensanta López Rosagro - Restauradora
Imagina Fotografía
Benito Rubio Jiménez - Iluminación Museo Cristo de la Sangre
Proyecto - Antonio Alemán Picatoste. Arquitecto
Empresa constructora - Ática. Fátima Alemán Avilés

DEPÓSITO LEGAL:

MU 705-2000

NOTA:

Este catálogo sustituye y reemplaza al ejemplar número 71 correspondiente al año de 2019 de la revista *Los Coloraos*.

MUSEUM CRISTO DE LA SANGRE AN ALTERNATIVE HISTORY OF PASSIONARY SCULPTURE IN MURCIA

Pedro A. Cruz Sánchez

The Museum Cristo de la Sangre (the Christ of the Blood) is one of the greatest “peripheral” cultural heritages in the city of Murcia. The use of such term as “peripheral” is not casual. On the one hand, it alludes to its location on the other side of the psychological threshold marked by the Segura River. On the other hand, it determines a certain forgetfulness or undermining within the cultural identity built by Murcians over the last century. The first headquarters of the Museum of the Christ of Blood were located in the narrow rooms of the Iglesia del Carmen. The difficulty to access the venue led to its disappearance from the main tourist and cultural tours. The main problem with which this Museum began was that the imagery of which its patrimonial fund consists managed to separate itself from its strict consideration as “processional sculpture”. In other words, beyond the admiration that may have been aroused in the context of the procession that runs through the streets of Murcia during the afternoon of Holy Wednesday, the carvings that the “colorao” Museum is home to were not being seen in accordance with their priceless artistic value. Unlike the hegemonic model of the Salzillo Museum, in which the “artistic value” of the exposed work existed prior to its “processional value” as is shown during the morning of Good Friday, the Museum of the Christ of the Blood had not been able to “build” an autonomous artistic dimension for the images it houses. Hence, in short, adding to its sculptures the legitimacy of their artistic value as well as their processional value can be considered as the great historical debt the Carmelite fraternity has had with its heritage up till now.

The move in 2014 of the Museum to the central Sala del Martillo -located in the Glorieta de España-, as well as its redefinition in the form of the exhibition *Lazos de Sangre* (Blood ties): Three centuries of Art and Devotion in Murcia, meant something more than a simple and plain vindication of a scarcely attended heritage. The purpose of this celebration was to design a different context for image sets embedded in the popular fervour for decades and centuries, and that as a result of its connection with various situations and traditional images, it had not been able to find a space of separate interpretation in which to be analysed with the required rigor and objectivity. To express it in an easily understandable way: this exhibition sought to remove the artistic legacy of the Blood from the *emotional situation* which is experienced each Holy Wednesday, in order to grant it a different interpretation framework in which the objectification of its artistic value became feasible. With the exception of the main piece of the Archconfraternity, the Most Holy

MUSEO CRISTO DE LA SANGRE. UNA HISTORIA ALTERNATIVA DE LA ESCULTURA PASIONARIA EN MURCIA

Pedro A. Cruz Sánchez

El Museo del Cristo de la Sangre constituye uno de los grandes patrimonios culturales “periféricos” de la ciudad de Murcia. El empleo de un término como el de “periférico” no es casual: de un lado, alude a su situación al otro lado del umbral psicológico marcado por el Río Segura; de otro, determina un cierto olvido o minusvaloración por parte de la identidad cultural construida por los murcianos a lo largo del último siglo. La primera sede el Museo del Cristo de la Sangre en las angostas salas de la Iglesia del Carmen, de difícil acceso, motivó su desaparición de los principales circuitos turísticos y culturales, y que, durante años, su valor permaneciera casi desconocido. El problema de raíz con el que partió este Museo es que, en ningún momento, la imaginería que integra su fondo patrimonial consiguió separarse de su estricta consideración como “escultura procesional”. Dicho de otro modo: más allá de la admiración que puedan haber despertado en el contexto del desfile pasionario que recorre las calles de Murcia durante la tarde del Miércoles Santo, las tallas que alberga el Museo “colorao” no consiguieron ser vistas en función de su incalculable valor artístico. A diferencia, por ejemplo, del modelo hegemónico del Museo Salzillo, en el que el “valor artístico” de la obra expuesta preexiste al “valor procesional” del que hace gala durante la mañana del Viernes Santo, el Museo del Cristo de la Sangre no había podido “construir” una *dimensión artística autónoma* para las imágenes a las que ofrece residencia. De ahí que, en suma, ésta se pueda considerar como la gran deuda histórica de la cofradía carmelitana ha tenido hasta el presente para con su patrimonio: añadir al valor procesional de sus esculturas la legitimidad de su valor artístico.

El traslado, en 2014, del Museo del Cristo de la Sangre a la céntrica Sala del Martillo –situada en la Glorieta de España–, así como su redefinición en forma de la exposición *Lazos de Sangre: Tres siglos de Arte y Devoción en Murcia*, supuso algo más que una simple y llana vindicación de un patrimonio escasamente atendido. De lo que se trató con su celebración es de diseñar un *contexto de valoración* diferente para un conjunto imaginero incrustado en el fervor popular desde hace décadas y siglos, y que, a resultas de su vinculación con diversas situaciones e imágenes tradicionales, no había logrado encontrar un espacio de interpretación *aparte*, en el que ser analizado con el rigor y la objetividad requeridos. Por expresarlo de una manera fácilmente comprensible: lo que se buscaba en esta muestra es arrancar el legado artístico de la Sangre de la *situación emocional* vivida cada Miércoles Santo, para otorgarle un marco de interpretación diferente en el que se haga factible la objetivación de su valor artístico. Con la excepción del titular de la

Christ of the Blood, which has transcended the level of popularity of the rest of the statues and has reached an artistic status by itself, the rest of the works exhibited in the Museum of the Christ of the Blood have not enjoyed a fair and committed analysis which would allow them to define their value and position within the history of art in the Region of Murcia. This is the reason why *Lazos de Sangre* was not defined so much as a “sample of the Holy Week” -a sort of subgenre that is often used pejoratively to label certain events that do not reach the artistic interest and that possess an eminently endogamic vocation, as a paradigmatic example of the enhancement of an artistic heritage that has been undervalued or superficially noticed.

Undoubtedly, the context provided by *Lazos de Sangre* motivated a change of mentality around the patrimony of the Archconfraternity of the Blood that paved the way for the construction of a definitive headquarters for the Museum in charge of exhibiting and conserving its heritage. During the four years that this exhibition remained open (2014-2018), work was carried out to adapt the new Museum in the premises of the old Colegio del Carmen - together with the Archpriest Church of the same name. The project is one of the most successful examples of public/private collaboration in cultural matters in the recent history of the Region of Murcia. The City Council of the capital donated unused premises to the Archconfraternity of the Blood which added value through their own funds. The result has been one of the most suggestive, modern and functional art exhibition spaces of the entire regional scene. With these new facilities, the extraordinary heritage of the Archconfraternity can be contemplated in optimal conditions, in which its many singularities will shine in a suitable space capable of bringing out an important and until now ill-known part of Murcia’s artistic heritage.

1. The alternative to Salzillo and its school

As it has just been pointed out, the new Museum of the Christ of the Blood allows us to appreciate the priceless value of a sculptural heritage in a different context from that of the procession. At the time of arranging the museum display, two vectors have guided its organization: 1) that of the stylistic singularity of a heritage that, as a whole, offers an unlike counterweight to the hegemony of Francisco Salzillo and his prolonged and secular school; and 2) the creation of a *polarized narrative* by the two outstanding figures of the sculptural heritage of the Archconfraternity: Nicolás de Bussy and Juan González Moreno. Thus, and in the first place, we can see the coherence of a story that, over more than three centuries, has consolidated an alternative to *Salzillo and his school*, obviously based on the referential and powerful figure of Nicolás de Bussy and whose continuity over time is linked together through the closest examples of Juan Dorado, Juan González Moreno, José Hernández Navarro, Ramón

Archicofradía, el Santísimo Cristo de la Sangre, el cual ha trascendido el nivel de popularización del resto de tallas y alcanzado un estatus artístico por sí solo, el resto de obras que se exponen en el Museo del Cristo de la Sangre no han disfrutado de un análisis justo y comprometido que les permita definir su valor y posición dentro de la historia del arte de la Región de Murcia. Es ésta la razón por la que *Lazos de Sangre* no había de ser definida tanto como una “muestra de Semana Santa” –una suerte de subgénero que, con frecuencia, se emplea peyorativamente para etiquetar determinados eventos que no alcanzan el interés de lo artístico y que poseen una vocación eminentemente endogámica-, cuanto como un ejemplo paradigmático de puesta en valor de un patrimonio artístico hasta el momento minusvalorado o superficialmente advertido.

Indudablemente, el contexto proporcionado por *Lazos de Sangre* motivó un cambio de mentalidad en torno al patrimonio de la Archicofradía de la Sangre que allanó el camino para la construcción de una sede definitiva para el Museo encargado de exponer y conservar su patrimonio. Durante los cuatro años que esta muestra permaneció abierta (2014-2018), se llevaron a cabo las obras de adecuación del nuevo Museo en las dependencias del antiguo Colegio del Carmen –junto a la Iglesia Arciprestal del mismo nombre. El proyecto constituye uno de los ejemplos más exitosos de colaboración público/privada en materia cultural de la historia reciente de la Región de Murcia. El Ayuntamiento de la capital cedió a la Archicofradía de la Sangre unas dependencias sin uso alguno, y ésta las puso en valor a través de sus propios fondos. El resultado ha sido uno de los espacios de exhibición de arte más sugerente, moderno y funcional de todo el panorama autonómico. Con esta nueva infraestructura, el extraordinario patrimonio de la Archicofradía podrá ser contemplado en unas condiciones óptimas, en el que sus muchas singularidades lucirán en un espacio adecuado capaz de hacer emerger una parte importante y hasta el momento mal conocida del patrimonio artístico murciano.

1. La alternativa a Salzillo y su escuela

Como se acaba de indicar, el nuevo Museo del Cristo de la Sangre permite apreciar el incalculable valor de un patrimonio escultórico en un contexto diferente al del desfile procesional. A la hora de confeccionar el discurso museográfico, dos han sido los vectores que han guiado la organización del *display*: 1) el de la singularidad estilística de un patrimonio que, en su conjunto, ofrece un inigualable contrapeso a la hegemonía de Francisco Salzillo y su prolongada y secular escuela; y 2) la creación de una *narrativa polarizada* por las dos figuras señeras del patrimonio escultórico de la Archicofradía: Nicolás de Bussy y Juan González Moreno. Así, y en primer lugar, se advierte la coherencia de un relato que, a lo largo de más de tres siglos, ha consolidado una *alternativa a Salzillo y su escuela*, fundamentada evidentemente en la figura referencial y poderosa

Cuenca and Yuste Navarro. This major axis of expression is complemented by a minor and secondary axis –when compared to the first one-, which is the one that connects the different reflections of Salzillo’s aesthetic in different moments of the Archconfraternity’s: Roque López, Sánchez Lozano y Gregorio Molera.

If we delve into this second line, we will notice the special “decline” that Salzillo’s legacy acquired in the sculptural heritage of the “coloraos”. The key work, in this sense, is *La Samaritana* (the Samaritan - 1799) by Roque López; a composition that in no way limits itself to impersonally continuing the “Salzillo model”, but that leads the perceptible Rococo drift in its last phase to its maximum level. In fact, this work of art represents the most Rococo creation of all the Passionist sculpture from Murcia, as well as an exceptional “courtier point” within the content of the baroque universe of the Spanish southeast. In no other “float” of the multiple processional groups that parade in this geographical area, one can appreciate such a direct and spontaneous influence of the “gallant spirit” that the European late-Baroque articulated. It is understandable that both for its subject matter as for its early dating, in *La Dolorosa* (The Holy Virgin of the Sorrows) which Roque López carried out himself in 1787 for the Archconfraternity, this courtly sensibility was not as developed. Despite being an exact reproduction of the iconographic pattern conceived by Salzillo for the Confraternity of Jesus, this circumstance does not prevent, however, the fact that the gesture of bitter, concentrated grief has been sweetened. What in Salzillo was an expressive reaction that captured the face and the hands of the figure in the peak of bottomless grief, of an infinite desolation that is emphasised in a few physical poses, in the case of Roque López, an *emotional moderation* is manifested as a consequence of the transformation of bitterness into grace. The arms, the eyes, the mouth, the cheekbones no longer react in response to a stroke of pain that overflows all the “emotional precautions” of the soul. Its setting here, far from being spontaneous or existential, is part of a repertoire of “studied” poses. The pain is reduced by its grace; the spiritual turbulence is “tamed” by the “rehearsed” movement of the body. In the incorporations made to the patrimony of the Archconfraternity of the Blood during the 20th century, and more specifically, in the intense and fruitful Post-war period, the presence that this “Salzillo axis” can be qualified as residual. Both Sánchez Lozano and Gregorio Molera limited themselves to restoring pieces that had been destroyed during the Civil War, and that left the sculptural collections of *El Pretorio* (the Pretorian) and *La Negación* (The Denial) depleted. While the paradigm represented by Roque López is that of what could be called a dynamic interpretation of the “Salzillo model,” those of Sánchez Lozano and Molera epitomise the most widespread of the solidification that their school acquired: that

de Nicolás de Bussy, y cuya continuidad en el tiempo está hilvanada a través de los ejemplos más cercanos de Juan Dorado, Juan González Moreno, José Hernández Navarro, Ramón Cuenca y Yuste Navarro. Este eje mayor de expresión se complementa con un eje menor y secundario –si se lo compara con el primero–, que es el que conecta los diferentes reflejos de la estética salzillesca en diferentes momentos del patrimonio de la Archicofradía: Roque López, Sánchez Lozano y Gregorio Molera.

Si se profundiza con algo más de detenimiento en esta segunda línea, se advertirá la “declinación” especial que adquirió el legado de Salzillo en el patrimonio escultórico de los “coloraos”. La obra clave, en este sentido, es la *Samaritana* (1799), de Roque López; una composición que en modo alguno se limita a continuar impersonalmente el “modelo Salzillo”, sino que lleva a su máximo desarrollo la deriva rococó perceptible en su última fase. De hecho, *La Samaritana*, además de suponer la creación más rococó de toda la escultura pasionaria murciana, representa un excepcional “apunte cortesano” dentro del contenido universo barroco del sureste español. En ningún otro “paso” de los múltiples cortejos procesionales que desfilan en esta área geográfica, se aprecia una influencia tan directa y espontánea del “espíritu galante” que vertebró el tardobarroco europeo. Es dable entender que, tanto por la temática trabajada como por la datación más temprana, en *La Dolorosa* que el mismo Roque López realizara en 1787 para la Archicofradía esta sensibilidad cortesana no se encuentre tan desarrollada; circunstancia la cual no evita, sin embargo, el que, pese a tratarse de una reproducción exacta del patrón iconográfico ideado por Salzillo para la Cofradía de Jesús, se aprecie una dulcificación del gesto de dolor amargo, duro y concentrado que distingue a aquélla. Lo que en Salzillo era una reacción expresiva que capturaba el rostro y las manos de la figura en el pico de una pasión insondable, de una desolación infinita que se adensa en unas pocas coordenadas físicas, en el caso de Roque López se manifiesta una *moderación emocional*, consecuencia de la transformación de la amargura en gracia. Los brazos, los ojos, la boca, los pómulos ya no reaccionan en respuesta a un latigazo de dolor que desborda todas las “precauciones emocionales” del alma; su configuración aquí, lejos de ser espontánea, existencial, responde a un repertorio de poses “estudiadas”. El dolor aparece rebajado por la gracia; la turbulencia espiritual es “domesticada” por el movimiento “ensayado” del cuerpo.

La presencia que este “eje salzillesco” posee en las incorporaciones realizadas al patrimonio de la Archicofradía de la Sangre durante el Siglo XX, y más concretamente en el intenso y fructífero periodo de Posguerra, se puede calificar de residual. Tanto Sánchez Lozano como Gregorio Molera se limitaron a restituir piezas que habían sido destruidas durante la Guerra Civil, y que dejaron mermados los conjuntos escultóricos de *El Pretorio* y *La Negación*. Mientras que el paradigma representado por Roque López

of a static interpretation, which operated through an idealized repetition of iconographic standards based on the collective imagination. Keeping in mind this peculiarity, it was not so much to extend the limits of their own model as to codify it by means of perfectly recognizable and stereotyped formulas.

When, in a change of register, the attention is focused on the major and most exclusive axis of those that make up the sculptural patrimony of the Archconfraternity of the Blood, the first and earliest conclusion that is drawn is that in it, there is the other origin, the most disconcerting and unclassifiable, of the South-eastern Passion Sculpture. The three magnificent pieces that remain of the collaboration between Nicolás de Bussy with the Archconfraternity -the “*San Pedro*”(Saint Peter) of *La Negación* (1689), the *Santísimo Christo de la Sangre* (1693), and the “*Ecce Homo*” of *El Pretorio* (1699) - are the vestige of an expressionism that establishes itself as an aesthetic “island” in the context of Spanish imagery. While the Castilian school was fond of a staging of physical *pain* and its consequences on an extremely wounded skin, the drama of the Strasbourg genius was expressed through the intangible and more spiritual side of *suffering*. Despite being commonly used as synonyms, the words “pain” and “suffering” imply different dimensions of the drama: the former is purely physical; the latter is moral and existential. And what de Bussy introduces in the Spanish passion sculpture is precisely the vertiginous depth of the expression, more materialized in the reduced folds of the skin of the face than in a large display of blood.

The extraordinary thing about this “other origin” in which the Archconfraternity founds the incorruptible peculiarity of its patrimony is that it did not have a direct continuity, that, unlike what happened with Salzillo, the “de Bussy model” was not capable of being reduced to a few codes or “common vocabulary” that would guarantee its perpetuation over time. Strangely enough, when, after the Civil War, an artist like González Moreno was used to restore to the procession, two of the essential processional thrones of the traditional Passionist cycle of the Blood -*El Lavatorio* (1952) and *Las Hijas de Jerusalem* (The Daughters of Jerusalem - 1956) - , the results obtained will not only allow us to speak almost of an aesthetic *relaunching* of the Archconfraternity, but, moreover, they will single out this author as another “island”, with no background or later school that could typify his innumerable and great findings. Perhaps, one of the great problems that the Museum of the Blood has had when establishing a strictly artistic context for the interpretation of its sculptural patrimony is that, precisely, the two great pillars on which it rests -Nicolás de Bussy and Juan González Moreno- have lacked a “historical echo” in the form of militant schools that could act as effective disseminators of their aesthetic imprints.

es el propio de lo que se podría tildar como una *interpretación dinámica* del “modelo Salzillo”, los casos de Sánchez Lozano y Molera tipifican la más extendida de las cristalizaciones que adquirió su escuela: la de una *interpretación estática*, que operaba mediante una repetición idealizada de estándares iconográficos sedimentados en el imaginario colectivo. Atendiendo a esta peculiaridad, no se trataba tanto de ampliar los límites del propio modelo cuanto de codificarlo mediante fórmulas perfectamente reconocibles y estereotipadas.

Cuando, en un salto de registro, se centra la atención en el eje mayor y más privativo de los que conforman el patrimonio escultórico de la Archicofradía de la Sangre, la primera y más temprana conclusión que se extrae es que en el mismo se halla el *otro* origen, el más desconcertante e inclasificable, de la escultura pasionaria surestina. Las tres piezas magnas que se conservan de la colaboración de Nicolás de Bussy con la Archicofradía –el “San Pedro” de *La Negación* (1689), el *Santísimo Cristo de la Sangre* (1693), y el “Ecce Homo” de *El Pretorio* (1699)– son el vestigio de un expresionismo que se establece como una “isla” estética en el contexto de la imaginería española. Mientras que la escuela castellana se inclinó por una escenificación del *dolor* físico y sus consecuencias sobre una piel herida por decenas de sitios, el dramatismo del genio estrasburgués se expresó a través del carácter intangible y más espiritual del *sufrimiento*. “Dolor” y “sufrimiento”, pese a su tendencia a igualarse como sinónimos en la praxis cotidiana, implican dimensiones diferentes del drama: el primero es puramente físico; el segundo moral y existencial. Y lo que De Bussy introduce en la escultura pasionaria española es precisamente la hondura vertiginosa de la expresión, materializada más en los pliegues reconcentrados de la piel del rostro que en la tentación de un despliegue sanguinolento.

Lo extraordinario de este “origen otro” en el que la Archicofradía funda la peculiaridad insobornable de su patrimonio es que no tuvo una continuidad directa, que, a diferencia de lo que sucedió con Salzillo, el “modelo De Bussy” no fue susceptible de ser reducido a unos códigos o “vocabulario común” que garantizaran su divulgación en el tiempo. Curiosamente, cuando, después de la Guerra Civil, se recurre a un artista como González Moreno para restituir al desfile procesional dos de los tronos esenciales del tradicional ciclo pasionario de la Sangre –*El Lavatorio* (1952) y *Las Hijas de Jerusalén* (1956)–, los resultados obtenidos no sólo permitirán hablar casi de una *refundación estética de la Archicofradía*, sino que, además, singularizarán a este autor como otra “isla”, sin antecedentes ni escuela posterior que pudiera tipificar sus innumerables y geniales hallazgos. Quizás, uno de los grandes problemas que ha tenido el Museo de la Sangre a la hora de establecer un contexto estrictamente artístico para la interpretación de su patrimonio escultórico es que, precisamente, los dos grandes pilares sobre los que se apoya éste –Nicolás de Bussy

In the case of González Moreno, his unrepeatable teaching has a first explanation that is as basic as it is compelling: at a time when the south-eastern imagery was trapped in the loop of “salzillism” that standardized any attempt of a personal contribution, his work meant a dramatic and unsentimental separation from this tradition, and, what is more important, the *ex nihilo* invention of a series of completely unknown types in the field of processional sculpture. Never has modern, secular aesthetics been introduced in such a “natural” manner, so obvious and logical, in a domain as suspicious of its specificity and reserved as that of imagery. González Moreno achieved in his two great ensembles for the Archconfraternity a brilliant paradoxical concretion, still difficult today to unravel in its smallest details. On the one hand, he consciously vulgarized each of the illuminated types, in order to bring them closer to the “the street sensitivity “; on the other hand, he carried out an *idealization of the everyday* that entails that with which, without any doubt, any spectator could come across in one of their daily walks, it is only an unattainable “generality”.

This “tale of discontinuities” of “island-authors” that, due to their exceptionality and lack of context, fail to reflect in later generations, continues until more recent dates, when, in the first place, José Hernández Navarro, and later Ramón Cuenca, and Yuste Navarro added to the heritage of the Archconfraternity works such as Jesus in the house of Lazarus (1985), The Christ of Sorrows (1986), the Christ of Love in the Conversion of the Good Thief (2011), St. Vincent Ferrer (2011) and the Christ of the Redemption (2017). Hernández Navarro has kept a permanent dialogue with the history of art that has resulted in an anatomical rigor with barely any precedents in the Murcian imagery, and Ramón Cuenca stands out for the reference to an intemperate, vaporous baroque, which breaks with the moderation of the prevailing classicism in this geographical area, whereas Yuste Navarro is revealed as an excellent and original synthesis between the Central European drama of de Bussy and the daily routine of González Moreno. In all three cases, it seems clear the “rebellion” with regard to the canonical model of Salzillo and the intention to generate to a certain extent of dissident paradigms that allow a renewal of this artistic genre, sometimes so immobile and enrolled in old patterns.

2. The aesthetic “double origin” of the Archconfraternity

If the first vector that directs this process of artistic recontextualization of the patrimony of the Blood is the highlighting of all those elements that make of its sculptural collection a narrative alternative to the canonical account represented by Salzillo, the second one to be emphasised is also interesting due to the heterogeneous list of names that have participated in its making as for the length of time it covers (1689 - 2017). This artistic group is articulated as a brief but dense

y Juan González Moreno- han carecido de un “eco histórico” en forma de militantes escuelas, que actuasen como eficaces divulgadoras de sus improntas estéticas.

En el caso de González Moreno, su irrepetible enseñanza posee una explicación primera tan básica como contundente: en un momento en el que la imaginería surestina se hallaba atrapada en el bucle de un “salzillismo” que estandarizaba cualquier intento de aportación personal, su obra supone una ruptura drástica y sin sentimentalismos con esta tradición, y, lo que resulta tanto más importante, la invención *ex nihilo* de una serie de tipos completamente desconocidos en el ámbito de la escultura procesional. Nunca la estética moderna y laica se había introducido de manera tan “natural”, tan evidente y lógica, en un dominio tan receloso de su especificidad y reservado como el de la imaginería. González Moreno consiguió en sus dos grandes conjuntos para la Archicofradía una brillante concreción paradójica, todavía hoy difícil de desentrañar en sus más mínimos detalles; de un lado, vulgarizó conscientemente cada uno de los tipos alumbrados, con el fin de acercarlos a la “sensibilidad de la calle”; pero, de otro, operó una *idealización de lo cotidiano* que conlleva el que, en cualquier caso, lo específico, aquello con lo que, sin ninguna duda, se podría topar cualquier espectador en uno de sus paseos diarios, no sea sino una “generalidad” inalcanzable.

Este “relato de discontinuidades”, de “autores-isla” que, por su excepcionalidad y ausencia de contexto, no consiguen reflejarse en generaciones posteriores, se prolonga hasta fechas más recientes, cuando, en primer lugar, José Hernández Navarro, y, con posterioridad, Ramón Cuenca y Yuste Navarro, suman al patrimonio de la Archicofradía obras como *Jesús en casa de Lázaro* (1985), *El Cristo de las Penas* (1986), *el Cristo del Amor en la Conversión del Buen Ladrón* (2011), *San Vicente Ferrer* (2011) y *el Cristo de la Redención* (2017). Si Hernández Navarro ha mantenido un diálogo permanente con la historia del arte que ha derivado en un rigor anatómico sin apenas antecedentes en la imaginería murciana, y Ramón Cuenca sobresale por la referencia a un barroco intemperante, vaporoso, que rompe con la moderación del clasicismo imperante en esta área geográfica, Yuste Navarro se revela como una excelente y original síntesis entre el dramatismo centroeuropeo de Debussy y la cotidianeidad mediterránea de González Moreno. En los tres casos, parece clara la “rebeldía” con respecto al modelo canónico de Salzillo y la intención de generar paradigmas hasta cierto punto disidentes que permitan una renovación de este género artístico, en ocasiones tan inmovilista y enrocado en viejos patrones.

2. El “doble origen” estético de la Archicofradía

Si el primer vector que dirige este proceso de recontextualización artística del patrimonio de la Sangre es el subrayado de todos aquellos

history of imagery in Murcia. Very few are the Spanish confraternities in which, through the legacy they treasure, one can perceive clearly and pedagogically the stylistic periods and great transformations of the passionate sculpture of their territory. In the case of the “coloraos”, it is precisely the configuration of a preponderant story of resistance to the Salzillo school which has made its heritage so attractive and suggestive when it comes to illustrating the fundamental milestones of this process of change. And the reason is obvious: while the successive phases that have marked the “Salzillo model” have illuminated a story with hardly any alterations and surprises, the parallel discourse - that is, the one made up of all those who did not retreat to the stereotypes closed by those that Salzillism expanded - has shown greater freedom and aesthetic flexibility when formulating their approach. In other words, it is in this alternative story in which the main break and transformations have happened, and in which the south-eastern imagery has been able to give birth to a new language capable of freeing it from the inertia and immobility induced by the monumental reference of Salzillo. And given that the Archconfraternity of the Blood has forged its heritage based on many of the main exceptions to orthodoxy, it is easy to derive that the expository discourse of the new Museum of the Blood appears limited by the two great representatives of this heterodoxy: Nicolás de Bussy and González Moreno. Faced with the strictly chronological character of *Lazos de Sangre*, the exhibition of the heritage of the Archconfraternity in this, its final headquarters, has been done through the defined space and affected by its main “fields of force”. The division into three rooms of the Museum allows the beginning of the tour to be marked by the contributions of Bussy and the end by the splendour of González Moreno. Both constitute the two paradigms of the “aesthetic revolt” represented by the Archconfraternity; the two stylistic horizons that make understandable the presence of names like Dorado, Hernández Navarro, Ramón Cuenca or Yuste Navarro. In the current organization of the collection, the differential factor over the merely chronological one has prevailed. Hence, this bipolarity of the museum discourse is trying to highlight an indisputable fact: that the heritage of the Archconfraternity is determined by the double origin established by Nicolás de Bussy and González Moreno.

elementos que hacen de su colección escultórica una narración alternativa al relato canónico representado por Salzillo, el segundo a destacar no resulta menos interesante: se trata de que, tanto por la lista tan heterogénea de nombres que han participado en su confección como por la extensión de tiempo tan dilatada que abarca (1689 – 2017), este conjunto artístico se articula como una breve pero densa historia de la imaginería en Murcia. Muy pocas son las cofradías españolas en las que, a través del legado que atesoran, se puede percibir tan clara y pedagógicamente los periodos estilísticos y grandes transformaciones de la escultura pasional del territorio en el que se encuentran. En el caso de los “coloraos”, es justamente la configuración de un relato preponderante de resistencia a la escuela de Salzillo lo que ha motivado que su patrimonio resulte tan atractivo y sugerente a la hora de ilustrar los hitos fundamentales de este proceso de cambio. Y la razón es evidente: mientras que las sucesivas fases que han jalonado el “modelo Salzillo” han iluminado una historia sin apenas alteraciones y sorpresas, el discurso paralelo –es decir, el conformado por todos aquellos que no se replegaron a los estereotipos cerrados por los que se expandió el salzillismo- ha evidenciado una mayor libertad y flexibilidad estética a la hora de plantear sus formulaciones. Dicho en otros términos: es en este relato alternativo en el que se han operado las principales fracturas y transformaciones, y en el que la imaginería surestina ha podido alumbrar un nuevo lenguaje capaz de librarla de las inercias y el inmovilismo inducidos por la referencia monumental de Salzillo. Y habida cuenta de que la Archicofradía de la Sangre ha forjado su patrimonio a base de muchas de las principales excepciones a la ortodoxia, es fácil derivar que el discurso expositivo del nuevo Museo de la Sangre aparezca *acotado* por los dos grandes representantes de esta heterodoxia: Nicolás de Bussy y González Moreno. Frente al carácter estrictamente cronológico de *Lazos de Sangre*, la exposición del patrimonio de la Archicofradía en ésta su sede definitiva se realiza a través del espacio definido y *afectado* por sus principales “campos de fuerza”. La división en tres salas del Museo permite que el inicio del recorrido esté marcado por las contribuciones de Bussy y el final por el esplendor de González Moreno. Ambos constituyen los dos paradigmas de la “revuelta estética” representada por la Archicofradía; los dos horizontes estilísticos que hacen comprensible la presencia de nombres como Dorado, Hernández Navarro, Ramón Cuenca o Yuste Navarro. En la actual organización de la colección ha prevalecido el factor diferencial sobre el meramente cronológico. De ahí esta bipolarización del discurso museístico, encargada de subrayar un hecho incontestable: que el patrimonio de la Archicofradía se halla determinado por el *doble origen* establecido por Nicolás de Bussy y González Moreno.





PASILLO CENTRAL



SALA MULTIUSOS



GALERÍA DE LAS COLUMNAS



PATIO





LA HISTORIA DE LA ARCHICOFRADIA A TRAVÉS DE SUS ESCULTORES

José Emilio Rubio Román

Aunque el punto de partida de la historia de la Archicofradía de la Sangre debe situarse en la compañía de disciplinantes constituida a raíz de las predicaciones de San Vicente Ferrer en Murcia durante los días de la Cuaresma y Semana Santa del año 1411, lo cierto es que no hay noticia de que la hermandad penitencial dispusiera de imágenes propias para su procesión hasta los años finales del siglo XVII, y más concretamente hasta el año 1689, fecha en la que se redactan unas constituciones que sustituyen a las de 1625 y que reflejan las profundas transformaciones que se habían operado en el seno de la corporación durante los años transcurridos.

La procesión de Bussy

En las normas citadas se hace referencia a los pasos encargados al escultor Nicolás de Bussy, y del texto se puede deducir que ya estaban entregados dos de ellos, La Negación del Señor San Pedro, que en algunos textos se cita como Prendimiento y Negación, por el Cristo preso que aparece en el paso, y la Virgen de la Soledad, que venía a sustituir a la que hasta entonces prestaba un particular, Francisco Melgarejo.

No es hasta el año 1694 cuando se estrena el denominado Paso Contemplativo de la Preciosísima Sangre, dejando de salir desde ese momento el Cristo de las Penas, un Ecce-Homo muy venerado al que se daba culto en el Convento del Carmen y que era propiedad de los carmelitas, que habían pretendido convertirlo en titular de la cofradía. Finalmente, la hermandad incorpora en 1696 el paso del Pretorio, también de Bussy, cuya presencia en el cortejo penitente podría interpretarse como una suerte de sustitución del Señor de las Penas, que representaba el mismo momento de la Pasión.

Estos encargos al mejor escultor de cuantos trabajaban en el sureste español por aquellos tiempos responden, sin duda, a una voluntad de renovación, no sólo de las estructuras internas de la cofradía, sino de la propia procesión, manifestación pública de fe que se reviste de magnificencia con el barroco y cuya puesta en escena deja atrás la simplicidad y la austeridad de las penitencias públicas primigenias para dejar paso a las artísticas esculturas, a los bordados, a las músicas y, en definitiva, a un arte “más refinado y ornamentado, que adopta formas más dinámicas y efectistas y un gusto por lo sorprendente y anecdótico, por las ilusiones ópticas y los golpes de efecto”, en definición de Beatriz Mayor Ortega.

A este respecto, se ha considerado a Nicolás de Bussy el verdadero introductor de la escultura barroca en Murcia y un referente necesario a la hora de estudiar su desarrollo, al punto de haber afirmado la profesora Sánchez-Rojas Fenoll que debe ser considerado “base esencial de la escuela barroca murciana de escultura”, habida cuenta de que “su personalidad artística ejerció una indudable influencia, aceptada por todos los estudiosos del tema, en los escultores murcianos de su tiempo y, entre ellos, en Nicolás Salzillo, y por esta vía familiar, también en su hijo Francisco”.

Precisamente, las imágenes talladas por Bussy van a desempeñar un papel determinante en el largo pleito entre cofrades y frailes que ocupa buena parte de la primera mitad del siglo XVIII. Cuando los mayordomos de la Sangre se llevan los cuatro pasos a Santa Eulalia y al convento de San Antonio, a raíz de que una riada, en 1701, acabara con el puente que comunicaba el partido de San Benito con la ciudad, los carmelitas reclaman sus derechos, y el mismo escultor declara que las sagradas efigies son propiedad de la cofradía.

La presencia salzillesca

Durante el período en el que florece en Murcia el arte de Francisco Salzillo, la hermandad penitencial mantiene su cortejo inalterable, pero pocos años después del fallecimiento del gran escultor barroco, alentados seguramente por la efervescente devoción hacia la imagen de la Virgen Dolorosa, corporeizada en el icono creado por el maestro murciano, los hermanos de la Sangre deciden cambiar la severa Soledad de Bussy por una réplica del modelo salzillesco, extendido por toda la Diócesis, a cuyos efectos se hace el encargo, en 1787, a Roque López, que asume, a la vez, la restauración del paso de la Negación.

Roque López es aventajado discípulo de Salzillo, sucesor del maestro en su taller y prolongador de su arte a lo largo del último cuarto del siglo XVIII y primeros años del XIX. Sobre su forma de trabajar escribió Sánchez Moreno en su día: “están bien claras la inoriginalidad del discípulo y la maravillosa seguridad de su mano, incapaz de romper con la tradición técnica arraigada en sus ojos y en sus gubias”.

En este sentido, cabe destacar de entre su producción el grupo de Jesús y la Samaritana, creado para la cofradía carmelitana en el año 1799, en el que el artífice murciano sigue las pautas marcadas por Salzillo en el paso realizado 26 años antes para los californios cartageneros, pero imprime a ambos personajes rasgos muy definidos que los separan del original y en los que Roque López acredita algunos de los elementos que definen su hacer, como el concienzudo labrado de los cabellos y los ojos grandes y expresivos.

Las imágenes perdidas

La centuria siguiente resultó sumamente compleja política, social, ideológica y económicamente para España. Uno de los momentos críticos para la historia de las cofradías, sobre todo para las asentadas en conventos, como era el caso de la Preciosísima Sangre, fue la desamortización de los bienes eclesiásticos, decretada por Mendizábal en 1835. Expulsados los carmelitas y clausurado el convento, que pronto sería derruido, quedó la iglesia del Carmen a cargo de uno de los exclaustrados, el padre Costa, que con unos pocos mayordomos, entre los que se contaban el conde de Balazote, el escribano Piñero o el sastre Gabardo, impulsó un nuevo renacer de la hermandad penitente, que trajo consigo el encargo de tres nuevos pasos en el corto espacio de tiempo que va de 1840 a 1848: El Lavatorio, San Juan y las Hijas de Jerusalén, realizados todos ellos por el genovés Santiago Baglietto, afincado en Murcia desde 1813, dos años después del fallecimiento de Roque López. Baglietto adapta su quehacer al gusto de su clientela, y se convierte, sin ser murciano ni haber sido discípulo de ninguno de los artífices locales, en el prolongador del estilo y el gusto salzillesco a lo largo de los cuarenta años que permaneció en Murcia.

En parecidos parámetros se movió Francisco Sánchez Tapia, seguidor de Baglietto, prolongador de la pervivencia de la escuela local de imaginería durante la segunda mitad del siglo XIX y restaurador, junto con sus hijos, de la obra de Salzillo. Sánchez Tapia aportó al patrimonio de la hermandad penitencial el paso del Tribunal de Herodes, obra de 1864 a la que se añadió, en 1879, un sayón realizado por Pedro Franco. El paso fue sustituido en el año 1910.

El renovador Dorado

Los pasos nuevos de la primera década del siglo XX fueron reposiciones de los decimonónicos y manifestación, seguramente, de la escasa aceptación y arraigo con que contaron entre los cofrades. Al abordar la empresa, la cofradía confió en el valenciano Juan Dorado Brisa, que había llegado a Murcia en 1896 con motivo del concurso para la realización del Santo Sepulcro de San Bartolomé, y que, tras el éxito alcanzado, había abierto taller en la ciudad. No era su escuela la murciana, y a diferencia de lo que había sucedido con Baglietto, se esforzó en mantener su propio estilo, apartándose deliberadamente de la senda trazada por Salzillo y mantenida por los sucesivos imagineros durante más de un siglo. Acreditó personalidad y originalidad en sus pasos para la Sangre, y tanto el Lavatorio, de 1904, como el San Juan, estrenado en 1905, fueron demostración de que en Murcia se podía hacer imaginería sin seguir los dictados del escultor barroco. El prematuro fallecimiento de Dorado frustró una prometedora trayectoria e impidió nuevos encargos.

El último paso incorporado a la procesión del Miércoles Santo antes de la Guerra civil fue el de Jesús en casa de Lázaro, en 1910, que vino a suplir al Tribunal de Herodes. En esta oportunidad, el autor de la obra fue Francisco Sánchez Araciel, hijo y discípulo de Sánchez Tapia, por lo que su traza reiteró los modelos aprendidos de la tradición imaginera murciana. El paso, como tantos otros, fue destruido durante la Guerra Civil.

La reconstrucción tras la Guerra Civil

Con los sucesos de 1936, el patrimonio de la Archicofradía de la Sangre quedó seriamente dañado, cuando no completamente destrozado. Expresiva muestra del alcance de la catástrofe es el hecho de que en la procesión de 1940, primera que se celebraba desde 1935, sólo pudieron salir la Samaritana, a cuyas imágenes hubo que reponer brazos y pies, San Juan, la Dolorosa y el Cristo de las Isabelas, talla de Salzillo que se usó en aquella oportunidad para suplir al Cristo de la Sangre, pendiente aún de restauración.

Los cofrades se enfrentaron entonces a la enorme tarea de reparar lo dañado, completar los pasos destruidos parcialmente y reconstruir los desaparecidos por completo, usando mientras tanto de soluciones provisionales, como la utilización de imágenes cedidas para la ocasión. No fue hasta 1945 cuando se pudo volver a disfrutar del grupo del Pretorio, para el que José Sánchez Lozano realizó las piezas de Pilatos y el popular Berrugo, como copia de las perdidas en 1936.

El imaginero, natural de El Pilar de la Horadada, fue el mejor intérprete de los postulados salzillescos a lo largo de la mayor parte del siglo XX, y lo hizo a través de una producción extensa en la que reiteró, de forma eficaz, los modelos iconográficos creados dos siglos atrás. Aunque fue en Salzillo donde encontró su principal fuente de inspiración, supo también restaurar con acierto la emblemática talla del Cristo de la Sangre, que luego le sirvió de referente para otras obras, así como reproducir con acierto las imágenes destruidas de Bussy.

Ese mismo año, Gregorio Molera Torá, natural de Orihuela, pero afincado en Murcia desde su infancia, completó la Negación con una imagen de vestir de Jesús preso, evocadora, aunque no copia, de la original, e inspirada en los tipos creados por Salzillo. Molera fue discípulo de Sánchez Araciel y uno de los relanzadores del arte belenista, lo que le convierte en un nuevo eslabón en la cadena de propagación y pervivencia de lo salzillesco, puesto de manifiesto en la mayoría de sus realizaciones imagineras. No fue así en el caso de los dos romanos que hizo para el Pretorio en 1948, suprimidos en 2011, donde no se basó en la imagen destruida de Bussy ni en los soldados usados por Salzillo en sus pasos.

La revolución de González Moreno

Una nueva etapa se abre en 1948 con el encargo a Juan González Moreno del gran paso del Lavatorio, con el fin de reponer el de Juan Dorado, desaparecido en los primeros días de la Guerra Civil. Rompiendo con la tendencia general de la época, consistente en construir copias de los grupos preexistentes, la directiva apostó por una solución absolutamente innovadora, encomendando el comprometido trabajo a un autor capaz de renovar el lenguaje iconográfico tradicional y de aportar sus propias soluciones artísticas a un panorama imaginero apegado al barroco murciano.

González Moreno, que vivía su etapa de madurez como escultor, triunfó en el empeño de crear en el reducido espacio de un trono procesional, y en torno a una mesa, una escena dinámica, protagonizada por un elevado número de personajes a los que dotó de personalidad propia y en los que desarrolló un fascinante muestrario de gestos, posturas y actitudes, evitando por completo cualquier referencia estilística o compositiva a la Santa Cena de Salzillo.

El éxito alcanzado en 1952 se repitió en 1956 con las Hijas de Jerusalén, paso en el que el escultor de Aljucer volvió a sorprender con la composición y la estructura del grupo de cinco imágenes y con la calidad y la sabiduría artística que plasmó en cada una de ellas. Confirmaba así el renombrado autor su condición de gran renovador de la escena imaginera. Sus obras, como ha escrito Belda Navarro, “hijas de su creatividad e inteligencia, alumbraron el despertar de un nuevo panorama, innovador y revolucionario, incorporado a la reiterada incertidumbre que se había apoderado de la plástica murciana desde el siglo XIX”.

Tras el estreno de las Hijas de Jerusalén, se abrió un amplio paréntesis en la aportación de nuevos pasos a la Semana Santa murciana, que no se cerraría, en el caso de la hermandad encarnada, hasta 1980, con la episódica aparición del Cristo de las Penas, obra de Antonio García Mengual, un autor que se desenvolvió bien en el terreno de la escultura profana y que cubrió un período de transición que desembocó en la aparición de José Antonio Hernández Navarro.

Una nueva etapa de esplendor

Dedicado durante sus primeros años al belenismo, en 1982 realiza su primer paso para la Semana Santa, y a partir de ese momento comienza a centrarse en una abundante producción que pronto le convertirá en el imaginero de referencia de las décadas finales del siglo XX y primeros años del XXI. Muy pronto recibe sus encargos para la Sangre. Primero, en 1985, el conjunto de Jesús en Casa de Lázaro, en el que el escultor

ofrece una interpretación de la escena de Betania distinta a la del paso destruido de Sánchez Araciel, y un año más tarde el Cristo de las Penas, que sustituye al realizado por García Mengual y en el que el artista realiza una fehaciente demostración de su dominio del oficio, su capacidad para componer grupos y sus conocimientos anatómicos.

Aunque en su formación, básicamente autodidacta, está presente el estilo definido por Salzillo, sólo las primeras obras de Hernández Navarro pueden ser identificadas con esas innegables influencias, tan presentes en la imaginería murciana durante más de dos siglos. Muy pronto, como refiere Alpáñez en su biografía del escultor, “comienza a introducir nuevos métodos, más acordes con su concepción de la labor de un escultor”. A la vez, “pone sus ojos en la obra de otros artistas que le estimulan a incorporar nuevas tendencias en su escultura. Al interés por los escultores universales del renacimiento y del barroco, tanto italianos como españoles, en el que Miguel Ángel ocupa un lugar destacado, se añade, con un peso sustancial, el quehacer de escultores renovadores como Capuz, Planes y, especialmente, Juan González Moreno”. De esa forma, el imaginero de Los Ramos va creando un estilo propio, en el que hay una fuerte apuesta por innovar las iconografías junto con una paulatina espiritualización de sus imágenes que se irá acentuando con los años.

Con los pasos de Hernández quedaría cerrada la procesión del Miércoles santo por espacio de un cuarto de siglo, pero la Archicofradía había creado en 1980 la procesión llamada entonces del Retorno y más tarde de la Soledad, para la que el escultor Antonio Campillo Párraga donó una imagen de vestir de la Virgen en 1984, sustituida por otra del mismo autor un año más tarde. Campillo fue discípulo de González Moreno, pero a diferencia de su maestro, apenas produjo imágenes procesionales, y una de las excepciones fue su sencilla y juvenil Soledad para los coloraos, de facciones apenas apuntadas y suave policromía.

Durante apenas una década, a partir de 1992, participó en la procesión de la medianoche del Viernes Santo una María Magdalena, obra de Antonio Labaña Serrano, en la que el autor pone de manifiesto su aprendizaje en el taller de Sánchez Lozano y la reiteración, en los años finales del siglo XX, de las influencias salzillescas.

La conmemoración del VI Centenario

Fue la celebración de los seis siglos transcurridos desde la fundación de la cofradía penitencial, a raíz de las predicaciones de San Vicente Ferrer, lo que propició que los cofrades incorporaran nuevas tallas a la ya extensa y valiosa colección de imaginería que atesoraban, y fue así como en 2011 se estrenó, en la procesión de la Soledad, trasladada ahora a la

tarde del Jueves Santo, el paso del Cristo del Amor en la Conversión del Buen Ladrón, obra de gran aparato, con tres crucificados, en la que Hernández Navarro ofrece una buena muestra de la transformación artística experimentada desde sus primeras aportaciones a la cofradía carmelitana, apostando por imágenes más estilizadas, en las que logra la máxima expresividad con los mínimos recursos. A este grupo, el mismo artífice añadió en 2016 la talla de María de Magdala al pie de la cruz.

Se estrena también, pero en la procesión del Miércoles Santo, la imagen de vestir de San Vicente Ferrer, obra con la que el alicantino Ramón Cuenca inicia sus trabajos para la Semana Santa de Murcia, y en la que ofrece una buena muestra de su capacidad para reproducir las técnicas propias de la escultura tradicional sin caer en la reiteración de los modelos habituales y creando sus propios recursos iconográficos. Por su parte, en el soldado para el Pretorio, el imaginero obtiene una atinada recreación de la imagen original de Bussy, a partir de un concienzudo estudio de la escasa documentación gráfica subsistente y de formas de trabajar propias de los siglos XVII y XVIII.

Como cierre, hasta la fecha, de las aportaciones imagineras a la Archicofradía de la Sangre, el año 2017 trajo consigo dos novedades. De un lado, un Cristo de la Negación realizado por Hernández Navarro para sustituir al de Molera, en el que el reputado autor pone todos sus recursos expresivos al servicio de una poderosa cabeza, capaz de dialogar que el impactante San Pedro de Bussy.

De otra parte, el ingreso en la nómina de escultores de la corporación pasionaria del ciezano Antonio Jesús Yuste Navarro, que realiza para la procesión del Jueves Santo un Nazareno abrazado a la cruz, de talla completa, que responde a la advocación de Jesús de la Redención y que es expresión fehaciente del virtuosismo que adorna al imaginero tanto en su hacer con las gubias como en la aplicación de las policromías.

De Yuste ha destacado Enrique Centeno “el dominio y la plasticidad en la recreación del movimiento, santo y seña del autor desde sus comienzos”, como subrayó en esos comienzos su capacidad para desarrollar el lenguaje escultórico de siempre, “en su versión más depurada, para nuevas aproximaciones, para innovadores planteamientos, para conseguir sorprender y emocionar, una vez más, tantos siglos después, a los fieles que contemplan las procesiones de Semana Santa”.





SALA 2





SALA 3













FICHA TÉCNICA
LA NEGACIÓN

CRISTO DE LA NEGACIÓN:

Autor: José Hernández Navarro

Año 2017

Medidas: 1'80 x 0'54 x 0'48 mts

Peso: 80 kilos

Imagen de vestir

Madera de cedro

SAN PEDRO:

Autor: Nicolas de Bussy

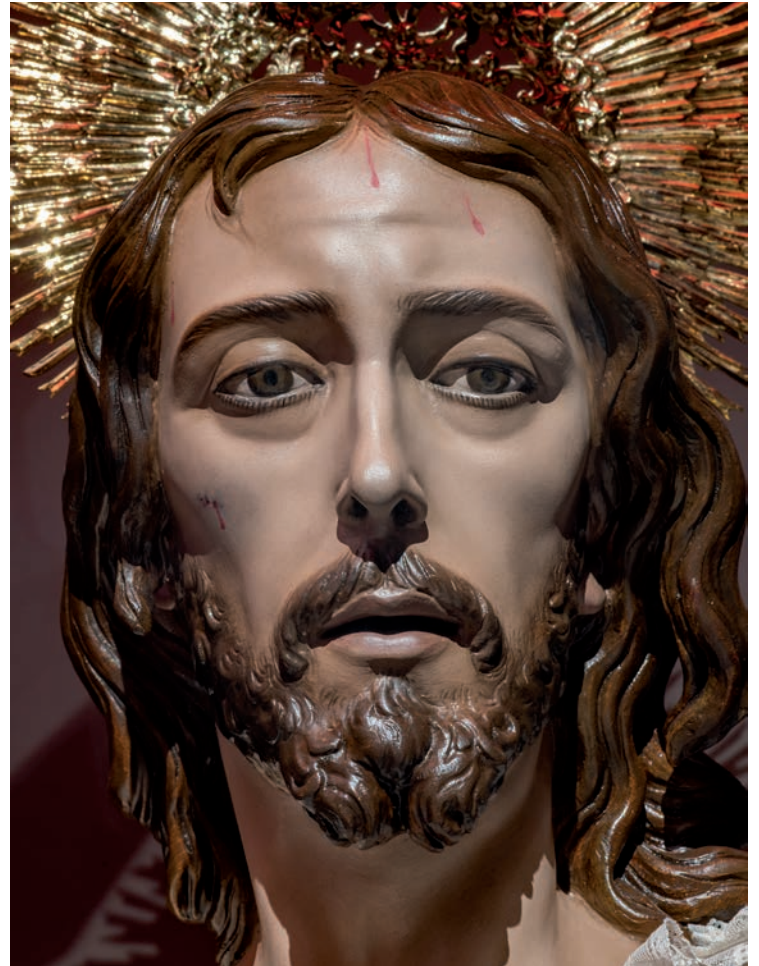
Año 1689

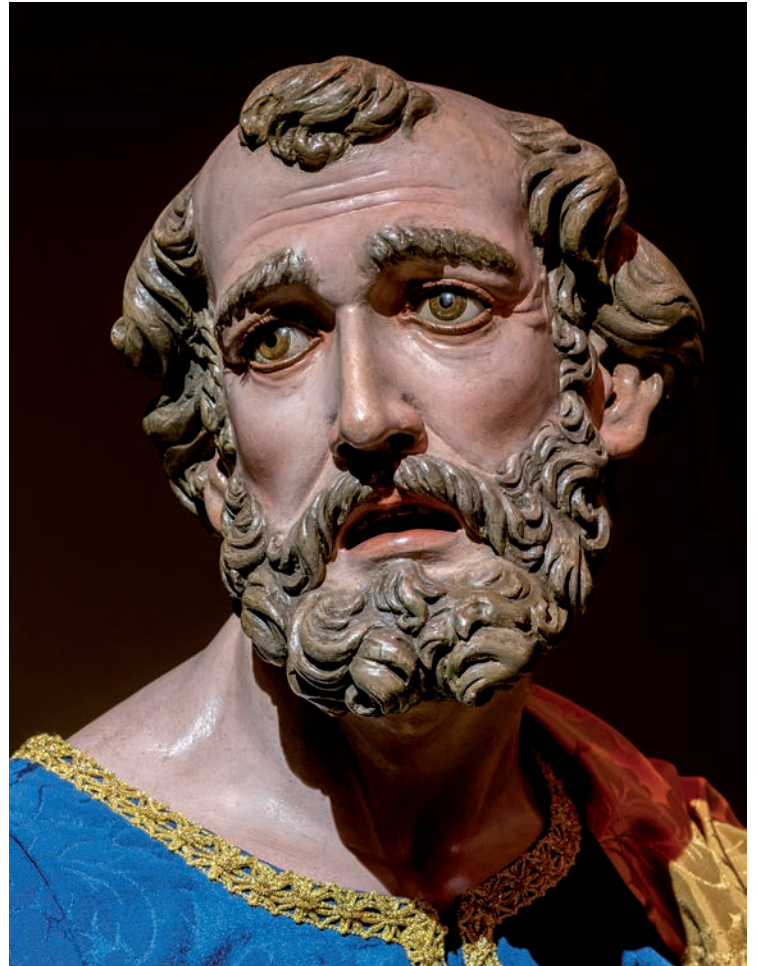
Medidas: 1'16 x 0'88 x 0'67 mts

Peso: 30'90 kilos

Imagen de vestir

Madera de ciprés policromada









FICHA TÉCNICA
EL PRETORIO

ECCE-HOMO

Autor: Nicolás de Bussy

Año 1699

Medidas: 1'40 x 0'41 x 0'36 mts

Peso: 23'30 kilos

Madera de Ciprés policromada

Cabello natural

PILATO

Autor: Jose María Sánchez Lozano

Año 1945

Medidas: 1'51 x 0'65 x 0'47 mts.

Peso: 22'40 kilos

Enlizenado policromado

BERRUGO

Autor: Jose María Sánchez Lozano

Año 1945

Medidas: 1'03 x 1'01 x 0'46 mts.

Peso: 26'80 kilos

Madera de ciprés

SOLDADO ROMANO

Autor: Ramón Cuenca Santos

Año 2011

Medidas: 1'57 x 0'90 x 0'85 mts.

Peso: 26'40 kilos

Madera de pino ruso





BUSTO DE BUSSY Y NIÑO





FICHA TÉCNICA
BUSTO ECCE-HOMO

Autor: **Nicolás de Bussy**
Año: Finales Siglo XVII
Medidas: 0'40 x 0'42 x 0'26 mts
Peso: 4'5 kilos
Barro cocido policromado

FICHA TÉCNICA
ANGEL-NIÑO

Autor: **Nicolás de Bussy Mignán**
Año 1693
Medidas: 53 x 34 x 15 mts
Peso: 3'800 kilos
Madera ciprés policromada

LA SAMARITANA





FICHA TÉCNICA
LA SAMARITANA

Autor: **Roque López Hernández**
Año 1799
Madera de ciprés policromada

CRISTO

Medidas: 1'55 x 0'85 x 0'61 mts
Peso: 47'10 kilos

SAMARITANA

Medidas: 1'73 x 0'61 x 0'46 mts
Peso: 34 kilos





FICHA TÉCNICA
LA DOLOROSA

Autor: Roque López Hernández
Año 1787
Medidas: 1'66 x 0'62 x 0'60 mts
Peso: 23'80 kilos
Imagen de vestir
Madera de ciprés policromada





FICHA TÉCNICA
SAN JUAN

Autor: **Juan Dorado Brisa**

Año 1905

Medidas: 1'74 x 0'66 x 0'81 mts

Peso: 73'20 kilos

Madera policromada y estofada

CRISTO DE LAS PENAS





FICHA TÉCNICA
CRISTO DE LAS PENAS

Autor: **José Hernández Navarro**
Año 1986
Madera de cedro policromada

CRISTO
Medidas: 1'69 x 0'77 x 0'81 mts
Peso: 48'40 kilos

SAYÓN
Medidas: 1'24 x 1'01 x 0'86 mts
Peso: 47'03 kilos

SOLDADO ROMANO
Medidas: 1'79 x 0'75 x 0'58 mts
Peso: 53'70 kilos



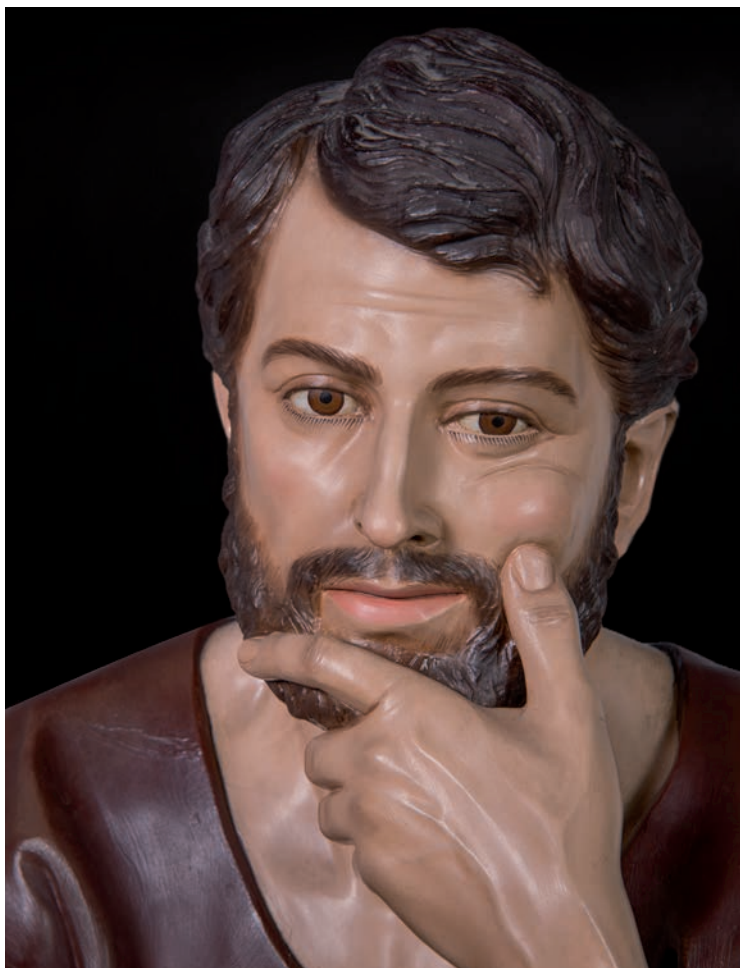


JESÚS EN CASA DE LÁZARO









FICHA TÉCNICA

JESÚS EN CASA DE LÁZARO

Autor: José Hernández Navarro
 Año 1985
 Talla en madera de pino de flandes
 policromada

JESÚS

Medidas: 1'38 x 0'82 x 0'85 mts
 Peso: 68'90 kilos

MARÍA

Medidas: 0'94 x 0'46 x 0'63 mts
 Peso: 36 kilos

MARTA

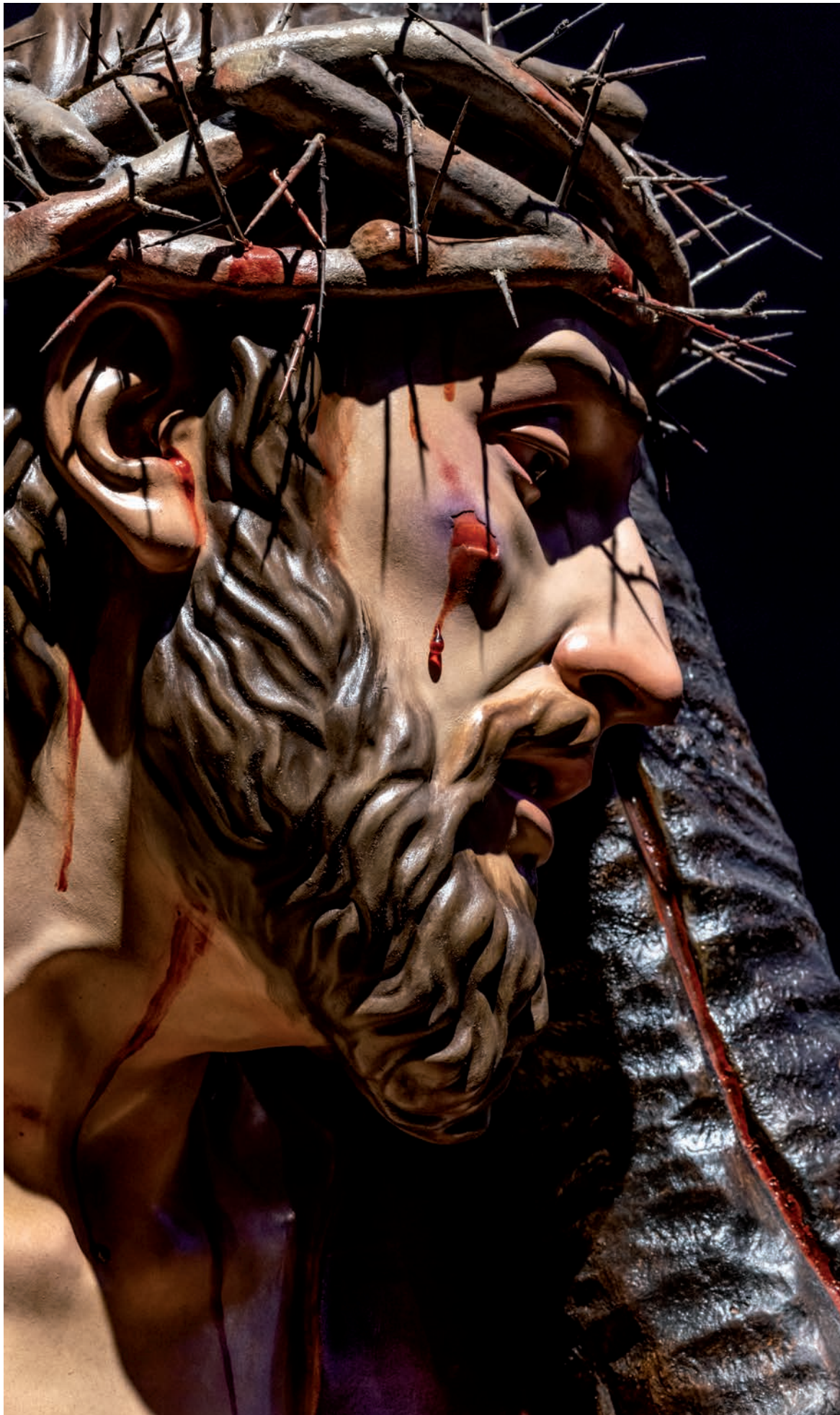
Medidas: 1'67 x 0'55 x 0'61 mts
 Peso: 75'3 kilos

LÁZARO

Medidas: 1'49 x 0'49 x 0'89 mts
 Peso: 64'10 kilos

JESÚS DE LA REDENCIÓN





FICHA TÉCNICA
**JESÚS DE LA
REDENCIÓN**

Autor:
Antonio J.
Yuste Navarro
Año 2017
Medidas:
2'82 x 1 x 1'50 mts
Peso:
100 kilos
Talla en madera de
cedro real

LA CONVERSIÓN DEL BUEN LADRÓN





FICHA TÉCNICA
CRISTO DEL AMOR
EN LA CONVERSIÓN DEL BUEN LADRÓN

Autor: José Hernández Navarro
 Año 2011
 Madera de cedro policromada

CRISTO

Medidas: 2'30 x 1'50 x 0'38 mts
 Peso: 130 kilos

GESTAS

Medidas: 2'10 x 1'45 x 0'45 mts
 Peso: 130 kilos

DIMAS

Medidas: 2'13 x 1'58 x 0'36 mts
 Peso: 130 kilos

MARÍA MAGDALENA

Año 2016
 Medidas: 1'47 x 0'82 x 0'98 mts
 Peso: 70 kilos





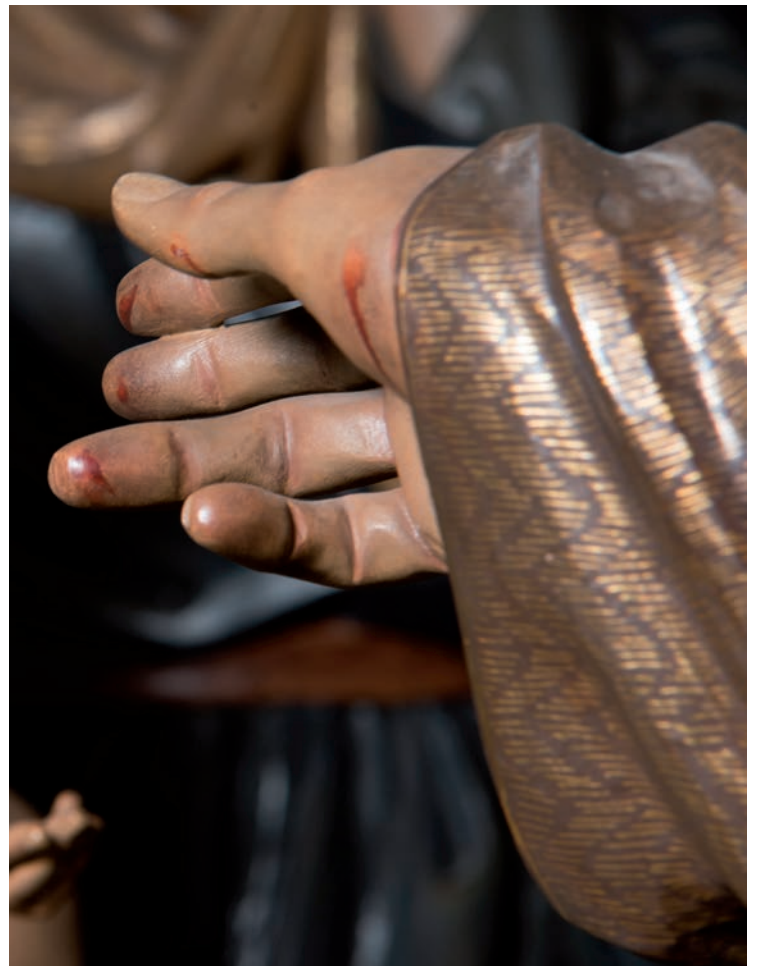
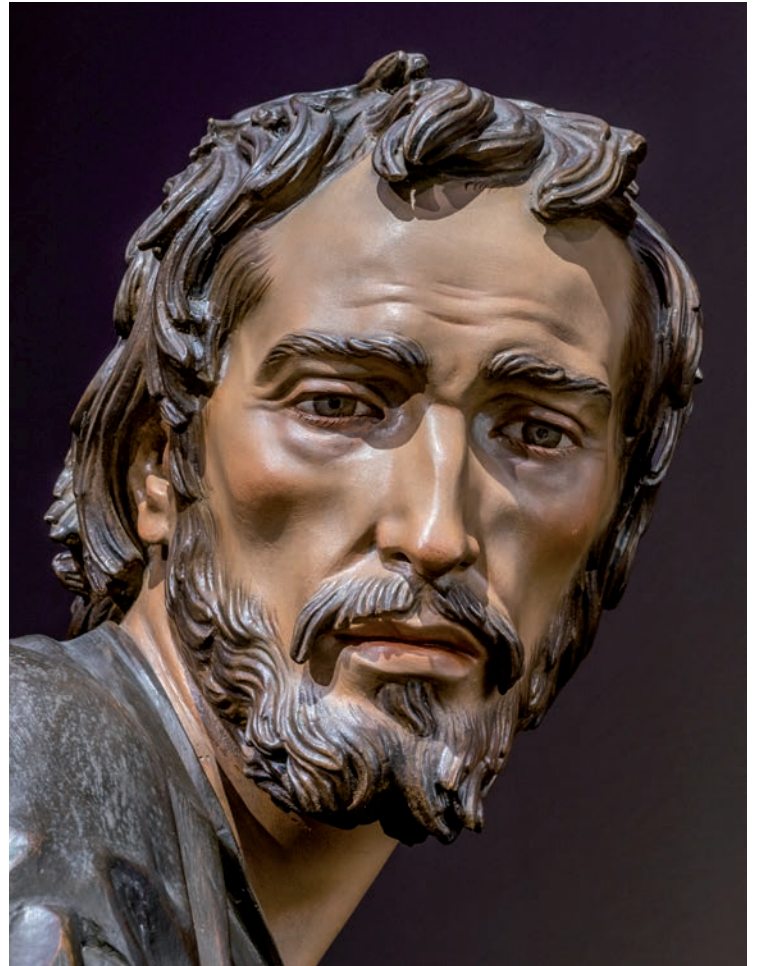
FICHA TÉCNICA
VIRGEN DE LA SOLEDAD

Autor: **Antonio Campillo**
 Año 1985
 Medidas: 1'50 x 50 x 60 mts
 Peso: 29 kilos
 Imagen de vestir
 Madera policromada

LAS HIJAS DE JERUSALÉN









FICHA TÉCNICA
LAS HIJAS DE JERUSALÉN

Autor: **Juan González Moreno**
 Año 1956
 Tallas en madera de pino rojo estofada y policromada

JESÚS
 Medidas: 1'13 x 1'16 x 0'57mts
 Peso: 39'90 kilos

SIMÓN DE CIRENE
 Medidas: 1'59 x 0'84 x 0'44 mts
 Peso: 32'60 kilos

MUJER HEBREA (de pie)
 Medidas: 1'55 x 0'98 x 0'86 mts
 Peso: 37'40 kilos

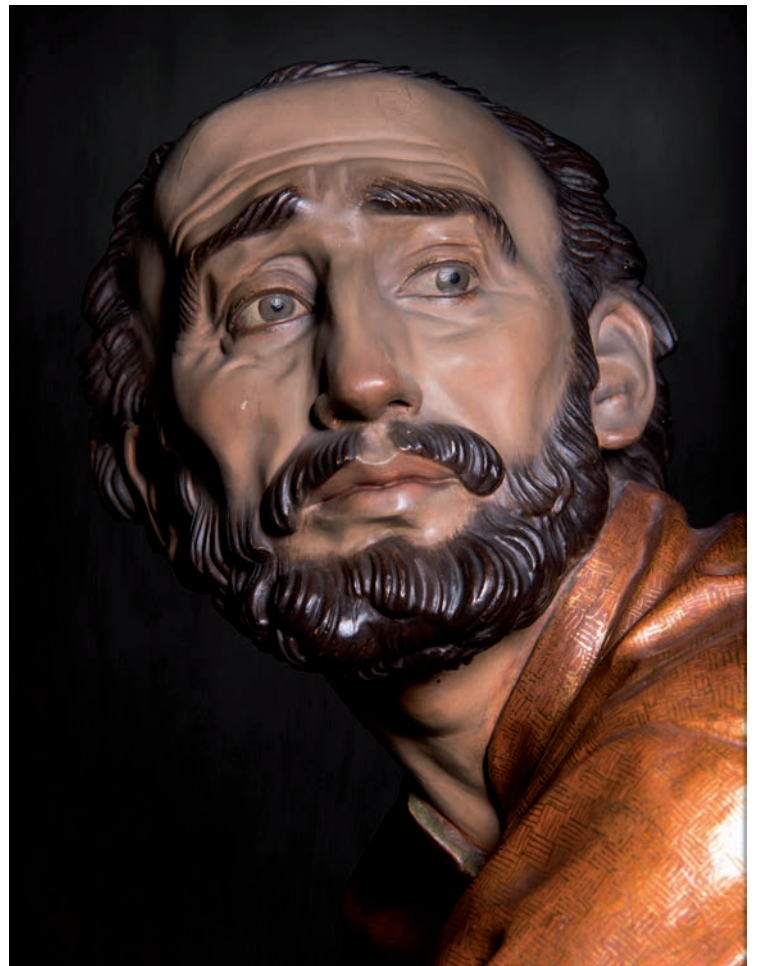
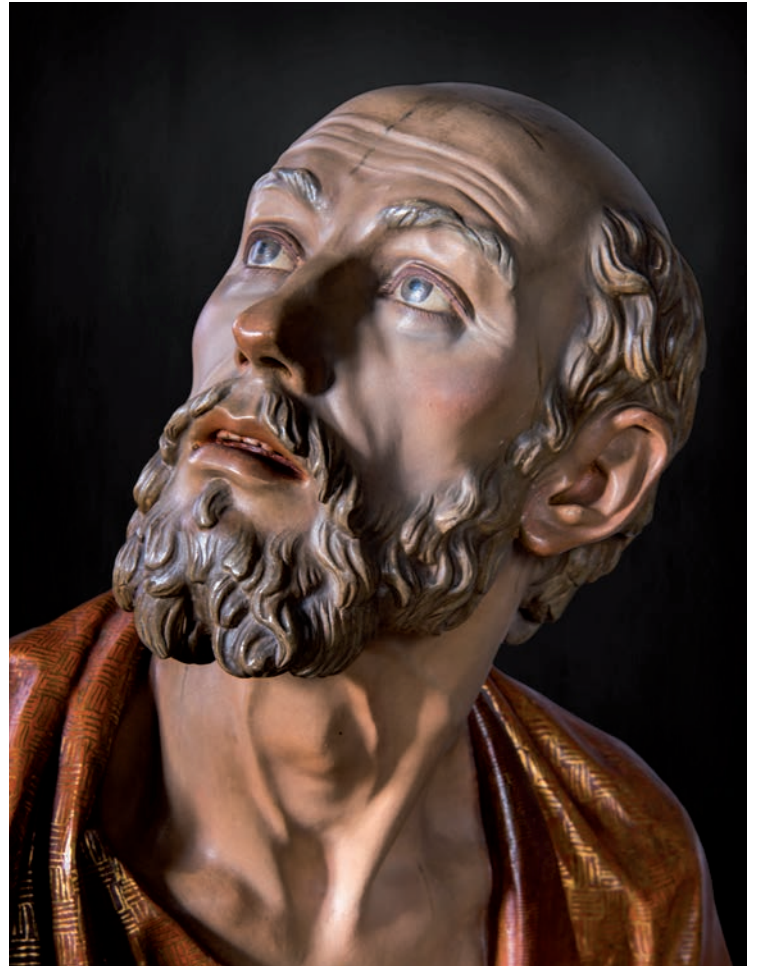
MUJER HEBREA (arrodillada)
 Medidas: 1'22 x 0'72 x 0'98 mts
 Peso: 32'50 kilos

NIÑO
 Medidas: 0'86 x 0'24 x 0'47 mts
 Peso: 12'50 kilos

EL LAVATORIO









FICHA TÉCNICA

EL LAVATORIO

Autor: **Juan González Moreno**
 Año 1952
 Tallas en madera de pino rojo estofada y policromada

JESÚS

Medidas: 1'68 x 0'71 x 0'58 mts
 Peso: 43'20 kilos

SAN PEDRO

Medidas: 1'26 x 0'63 x 0'89 mts
 Peso: 33'30 kilos

SAN JUAN

Medidas: 1'10 x 0'54 x 0'59 mts
 Peso: 38'10 kilos

SANTO TOMÁS

Medidas: 1'15 x 0'49 x 0'70 mts
 Peso: 39'90 kilos

SAN FELIPE

Medidas: 1'15 x 1'09 x 0'72 mts
 Peso: 39'70 kilos

SAN SIMÓN

Medidas: 1'22 x 0'83 x 0'80 mts
 Peso: 38'30 kilos

SAN JUDAS TADEO

Medidas: 1'18 x 0'73 x 0'62 mts
 Peso: 39'10 kilos

SANTIAGO EL MENOR

Medidas: 1'25 x 1'05 x 0'89 mts
 Peso: 40'20 kilos

SAN MATEO

Medidas: 1'34 x 0'43 x 0'84 mts
 Peso: 38 kilos

SANTIAGO EL MAYOR

Medidas: 1'19 x 0'89 x 0'73 mts
 Peso: 45 kilos

SAN ANDRÉS

Medidas: 1'12 x 0'43 x 0'82 mts
 Peso: 42'20 kilos

SAN BARTOLOMÉ

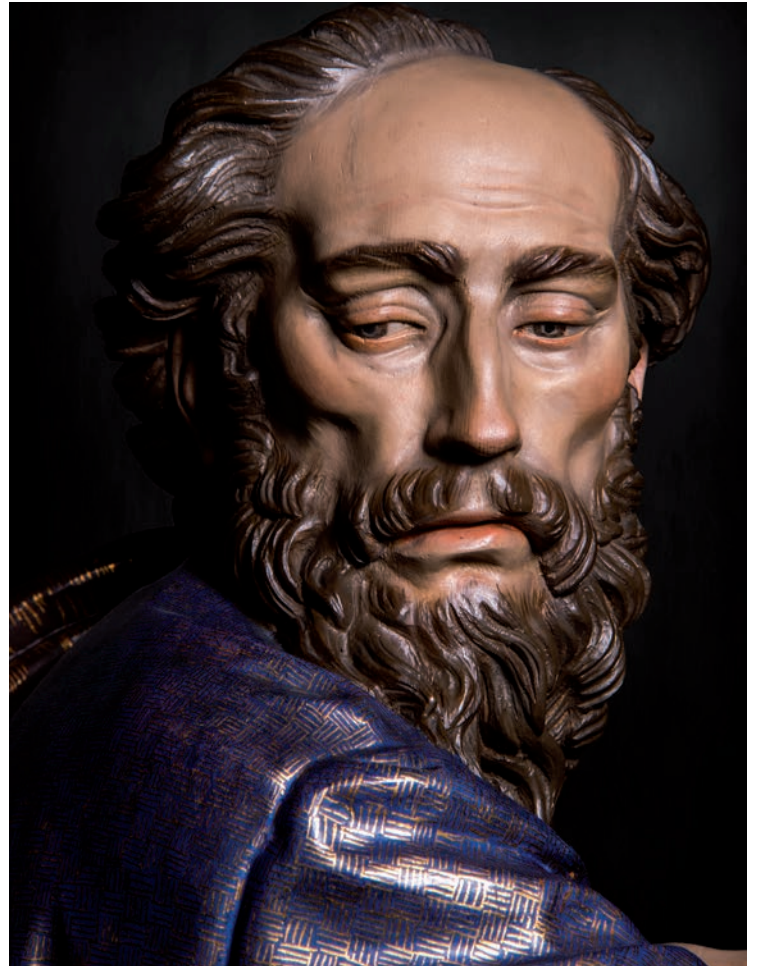
Medidas: 1'58 x 0'98 x 0'42 mts
 Peso: 43 kilos

JUDAS ISCARIOTE

Medidas: 1'18 x 0'80 x 0'91 mts
 Peso: 41'10 kilos







SANTÍSIMO CRISTO DE LA SANGRE





FICHA TÉCNICA
**SANTÍSIMO CRISTO
DE LA SANGRE**

Autor: **Nicolás de Bussy**
Año 1693

CRISTO

Medidas: 1'65 x 0'90 x 0'55 mts
Peso: 35 kilos
Talla de madera
de cedro policromada
Ojos de cristal
Cabello natural

ANGEL-NIÑO

Medidas: 53 x 34 x 15 mts
Peso: 3'4 kilos
Talla de madera
de cedro policromada

CRISTO DE MEDINACELI





FICHA TECNICA
**JESUS DE
MEDINACELI**

Autor:

Gregorio Molera

Año 1944

Medidas:

1'70 x 0'52 x 0'42 mts.

Peso: 37'7 kilos

Imagen de vestir

SAN VICENTE FERRER





FICHA TECNICA

**SAN VICENTE
FERRER**

Autor:

Ramón Cuenca Santo

Año 2011

Medidas:

1'99 x 0'95 x 0'65 mts.

Peso:

50 kilos

Madera de pino ruso

NICOLÁS DE BUSSY (Strasbourg about 1639 - Valencia 1706)

Settled in the South East of Spain since 1662, he became an active artist in Murcia between 1688 and 1703. Besides, Bussy is one of the main introducers of Baroque imagery in Murcia. Therefore, he made different sculptures for the "Archicofradia de la Sangre" such as: "La Negación, La Soledad, La Preciosísima Sangre de Cristo and el Pretorio". Unfortunately, after the Spanish civil war many of them were destroyed and nowadays only remain the "Ecce Homo" of the "Pretorio", the "San Pedro" of "La Negación" and the "Holy Christ of the Blood".

Regarding Nicolás de Bussy's sculptures, which are smaller than the normal ones, are highlighted by their unusual expressiveness and also by their dramatic features. Facing the most theatrical and group conceptions of other authors, theirs sizes work in a better way as individual as "dramatic absolute" that invite for contemplation. Both the "Ecce Homo" and the "San Pedro", which are exposed here, have a particular body structure put in tension by a rotating collar that translates all the emotional intensity of the moment. Few sculptors, as Bussy, get the skin to "speak" so eloquently: thus, wounds and precise facial wrinkles form a "human terrain" of enormous expressivity.

NICOLÁS DE BUSSY (Estrasburgo, hacia 1639 - Valencia 1706)

Afincado en el Levante español desde 1662, y activo en Murcia entre 1688 y 1703, Bussy es uno de los principales introductores de la imaginería barroca en Murcia. Para la Archicofradía de la Sangre realizó los pasos de La Negación, La Soledad, La Preciosísima Sangre de Cristo y el Pretorio. De la destrucción patrimonial que se produjo durante la Guerra Civil sólo sobrevivieron la figura del “Ecce-Homo” del *Pretorio*, el “San Pedro” de *La Negación* y el “Santísimo Cristo de la Sangre”.

Las figuras de Nicolás de Bussy, de tamaño más pequeño que el natural, se singularizan por una expresividad y dramatismo no habituales en la imaginería levantina. Frente a las concepciones más escenográficas y grupales de otros autores, las suyas son tallas que funcionan mejor individualmente, como “absolutos dramáticos” que invitan al recogimiento. Tanto en el “Ecce-Homo” como en el “San Pedro”, aquí expuestos, la estructura corporal es puesta en tensión por medio de un giro de cuello que traduce toda la intensidad emocional del momento. Son pocos los escultores que, como Bussy, consiguen que la piel “hable” de manera tan elocuente: las heridas y las precisas arrugas del rostro conforman una “orografía humana” de enorme expresividad.

ROQUE LÓPEZ (Era Alta 1747 - Murcia 1811)

Roque López was the favourite disciple of Salzillo. He made the sculptures of "La Dolorosa" and "La Samaritana" for the "Archicofradía de La Sangre". In both cases, López followed Salzillo characteristics although; he decided to continue with his rococo and softer period. In fact, "La Samaritana" is, surely, the most faithful and paradigmatic expression of the triumphant courtly style in the XVIII century. It is found throughout the cycle of passion in Murcia. Indeed, it is the Rococo carving par excellence in Murcia's Easter. Regarding the carving of "La Dolorosa", it is possible to find its iconographic reference in its homonym in Salzillo's Dolorosa which Salzillo made for "La Cofradía de Jesús" (Confraternity of Jesus). However, it is easy to appreciate how Roque López readapts this agonic moment to the sensitive and aesthetic register where he feels far more comfortable; thus the pain gesture is slightly soft throughout its more elegant and delicate declination. The drama is expressed by the exquisiteness which makes it milder.

ROQUE LÓPEZ (Era Alta 1747 - Murcia 1811)

Discípulo favorito de Francisco Salzillo, ejecutó para la Archicofradía de La Sangre los pasos de *La Dolorosa* y *La Samaritana*. En ambos casos se observa cómo, dentro de la evolución del lenguaje salzillesco, Roque López decide dar continuidad a su fase más rococó y grácil. De hecho, *La Samaritana* constituye, con toda seguridad, la expresión más fiel y paradigmática del estilo cortesano triunfante en el siglo XVIII que se puede encontrar en todo el ciclo pasional murciano. Es el paso rococó por excelencia de nuestra Semana Santa. Incluso, en el caso de *La Dolorosa*, cuyo referente iconográfico evidente se halla en la célebre obra homónima realizada por Salzillo para la Cofradía de Jesús, se aprecia cómo Roque López realiza una readaptación de este momento agónico al registro estético y sensible en el que más cómodo se sentía: el gesto de dolor es ligeramente suavizado mediante su declinación más elegante y delicada. El dramatismo se expresa con una exquisitez que lo dulcifica.

JUAN DORADO BRISA (Valencia 1874 - Valencia 1907)

After Roque López's contributions in the XVIII century, "La Archicofradía de La Sangre" increased its heritage with the following carvings; "Juan, El Lavatorio and Las Hijas de Jerusalén". These sculptures were shaped by "Santiago Baglietto's" (Génova 1781 - Sevilla 1853). Furthermore, it is also posible to add in this period the image of "Tribunal de Herodes", made by Francisco Sánchez Tapia (Murcia 1831 - Murcia 1902). Maybe, the disappearance or destruction of these sculptures could explain the emptiness for more than a century between Roque López and Juan Dorado. Juan Dorado main contributions were "El Lavatorio" and "El San Juan". Unfortunately, the first one was destroyed during the Spanish Civil War, so "El San Juan" means to be so lucky to survive in the "colorao" heritage. This transitional work between the XIX and the XX centuries, allows us to visualise the different styles in this Confraternity. On the one hand, the inevitable Salzillo's influence becomes more of an iconographic scheme widely popularized rather than a convinced stylistic tribute. On the other hand, Dorado emphasizes the distance to a very ideal imagery in the Levantine culture by shaping the face with bigger plans. The result is a rough beauty, but at the same time elegant and sincere. Thus, it will be the hallmark of the main sculptural heritage built during the twentieth century by the Confraternity.

JUAN DORADO BRISA (Valencia 1874 - Valencia 1907)

Después de las aportaciones dieciochescas de Roque López, la Archicofradía de la Sangre vio incrementado su patrimonio con los pasos de *San Juan*, *El Lavatorio* y *Las Hijas de Jerusalén*, obras los tres de Santiago Baglietto (Génova 1781 – Sevilla 1853); y el del *Tribunal de Herodes*, de Francisco Sánchez Tapia (Murcia 1831 – Murcia 1902). La desaparición o destrucción de todas ellas explicaría el actual vacío de más de un siglo entre Roque López y los dos pasos acometidos por el escultor valenciano Juan Dorado: *El Lavatorio* y el *San Juan*. Destruído el primero durante la Guerra Civil, el *San Juan* constituye una suerte de isla dentro del patrimonio “colorao”. Obra de transición entre los siglos XIX y XX, permite visualizar el cruce de caminos en el que se encontraba la imaginería de la Archicofradía: de un lado, el inevitable influjo salzillesco, convertido más en un esquema iconográfico ampliamente popularizado que en un tributo estilístico convencido; de otro, el distanciamiento con respecto a un idealismo muy instalado en la cultura imaginera levantina, que Dorado enfatiza mediante la construcción de ese rostro a base de grandes planos, epítome de una belleza tosca, pero al mismo tiempo elegante y sincera, que será la seña de identidad del principal patrimonio escultórico incorporado durante el siglo XX por la Archicofradía.

LA POSGUERRA
José Sánchez Lozano
(Pilar de la Horadada 1904 - Pilar de La Horadada 1995)
Gregorio Molera Torá (Orihuela 1892 - Murcia 1970)

José Sanchez Lozano is the most prominent sculptor of Salzillo's school during the XX century. For the "Archicofradia de la Sangre", he restored the statue of his main carving after the important damages suffered during de Spanish Civil War. He made the statue of "Pilates" and "El Berrugo" for "El Pretorio" carving. Both figures declined Salzillo legacy through a picturesque and popular language, as well as easily readable codes, which eventually have become two of the most recognizable style of Sánchez Lozano features.

On his view, Gregorio Molera, has a less degree and more diluted reverberations of Salzillo's approaches than in the previous case. In the "Cristo" executed for the passage of the Denial, it is easy to see the reduction of one of its emblematic aesthetic types. For instance, "El Jesús", which is the star of the passionate cycle of Friday morning, represents an elegant and clear outline that wassafe guarded in the popular imagination of Murcia.

LA POSGUERRA
José Sánchez Lozano
(Pilar de la Horadada 1904 - Pilar de La Horadada 1995)
Gregorio Molera Torá (Orihuela 1892 - Murcia 1970)

José Sánchez Lozano es el representante más destacado de la escuela salzillesca durante el siglo XX. Para la Archicofradía de la Sangre, reconstruyó la imagen de su titular tras los graves daños sufridos durante la Guerra Civil, y realizó las imágenes de “Pilato” y “El Berrugo” para el paso de *El Pretorio*. Ambas figuras declinan el legado de Salzillo a través de un pintoresquismo y un lenguaje popular, de códigos fácilmente legibles, que a la postre se han convertido en dos de los rasgos más identificables del estilo de Sánchez Lozano.

Por su parte, Gregorio Molera, aunque en un grado menor y más diluido que en el anterior caso, evidencia igualmente reverberaciones de los planteamientos de Salzillo. En el “Cristo” ejecutado para el paso de *La Negación*, es fácil advertir la reducción de uno de sus tipos estéticos más emblemáticos -el del Jesús protagonista del ciclo pasional de la mañana del Viernes Santo- a un esquema elegante y claro, salvaguardado en el imaginario popular de los murcianos.

THE TOTAL SCULPTOR
Juan González Moreno (Aljucer 1908 - Murcia 1996)
Antonio Campillo Párraga (Pedriñanes 1925 - Murcia 2009)

Juan Gonzalez Moreno is a total sculptor. And not only for their ability to work with the same success in the fields of secular and religious sculpture, but, above all, by the renewing unprecedented operated in plastic national passion. Throughout, the two sets made for the "Archicofradía Gonzalez Moreno", "El Lavatorio" (1952) and "Las Hijas de Jerusalén" (1956) lays the foundation of a new original and audacious world. Therefore, it was a break with tradition, but, for its special originality, aborts the possibility of an actual school to continue with their lessons in time. In these two masterpieces of modern imagery, González Moreno sets a full range of possibilities of the "idealism of the everyday" absorbing, with an overwhelming sensibility, a multitude of faces and identifiable positions in any scene. Regarding "El Lavatorio", the Murcian's sculptor renewed a powerful way of group representations in the catalogue of the Cycle of Passion. Comparing the more narrative pattern of Salzillo's "La última cena"- which can be analysed as the sum of gestures and reactions of the Apostles that gets over any time-delimited, González Moreno summarizes the experience of the thirteen figures in a single second. Jesus, as if it was an accurate conductor, fired with his right arm extended a plurality of movements and expressions reflecting it through a sensitive "Impressionism". The genius of González Moreno made in a unique and almost priceless second the bodies and souls snatched from the twelve apostles.

One of the few "official" disciples of González Moreno was Antonio Campillo, who performed for the Confraternity and donated in 1985 the sculpture of "Nuestra Señora de la Soledad". In it, Campillo expresses the apotheosis of a purification process in which the "idealism of everyday life" is being softened as a poignant and extended expressive restraint. Thus, the "dramatic austerity" of this figure is one of the artistic heights of this prolific author.

EL ESCULTOR TOTAL

Juan González Moreno (Aljucer 1908 - Murcia 1996)

Antonio Campillo Párraga (Pedriñanes 1925 - Murcia 2009)

Juan González Moreno es un escultor total. Y no sólo por su capacidad para trabajar con igual éxito en los campos de la escultura profana y religiosa, sino, sobre todo, por la renovación sin precedentes que operó en la plástica pasionaria nacional. A través de *El Lavatorio* (1952) y *Las Hijas de Jerusalén* (1956) -los dos conjuntos realizados para la Archicofradía-, González Moreno sienta las bases de un universo de tipos novedoso y audaz, que rompe con la tradición, pero que, por su especial originalidad, aborta la posibilidad de una escuela real que continuara con sus enseñanzas en el tiempo. En estas dos obras maestras de la imaginería moderna, González Moreno fija toda la amplitud de posibilidades de un “idealismo de lo cotidiano” que absorbe, con una sensibilidad desbordante, una multitud de rostros y posturas identificables en cualquier escena del día a día. En *El Lavatorio*, además, el escultor murciano renueva de una manera impactante el catálogo de representaciones grupales del ciclo de la Pasión: frente al modelo más narrativo del Salzillo de *La Última Cena* -la suma de gestos y de reacciones de los apóstoles ofrece un espacio de tiempo que desborda el de cualquier instante delimitado-, González Moreno resume la experiencia de las trece figuras en un solo segundo. Jesús, como si se tratara de un preciso director de orquesta, desencadena con su brazo derecho extendido una pluralidad de movimientos y expresiones que refleja a través de un “impresionismo” conmovedor. La genialidad de González Moreno hizo que, en un único y casi inapreciable segundo, cupieran los cuerpos y las almas arrebatadas de los doce apóstoles.

Uno de los pocos discípulos “oficiales” de González Moreno fue Antonio Campillo, quien realiza para la Archicofradía y dona, en 1985, la talla de vestir de *Nuestra Señora de la Soledad*. En ella, Campillo expresa la apoteosis de un proceso de depuración en el que ese “idealismo de lo cotidiano” de su maestro queda suavizado y reconducido a una contención expresiva conmovedora. La “austeridad dramática” de esta figura constituye una de las cumbres artísticas de este prolijo autor.

RENEWAL OF 80
José Hernández Navarro (Los Ramos 1954)

During the 80's the East imagery recovered the vigour lost along the two previous decades and it make up the position obtained in the historical Spanish context since the XVII century. The main character was Jose Hernandez Navarro, who had done three of the most important artworks: "Los pasos de Jesus en casa de Lazaro", "El Cristo de las Penas" and the most recent one "La conversión del Buen Ladrón" for the "Archicofradía de La Sangre". Hernández Navarro's case is unique: its trajectory draws a gradual but inexorable shift away from "salzillos" postulates to define a language whose principal singularity is a certain "historicism". Besides the anatomist obsession that always accompany Hernández Navarro, his "historicism" answers to a scholar approach of the artistic work, consisting of the study and analysis of the infinite tirelessly opportunities offered by the History of Art. The three carvings owned by the Confraternity allows to establish three moments and very different concerns in its evolution: the "pictorialism" of "Jesús en Casa de Lázaro", which stands in a frontal composition as static tableaux vivant; The dynamism of "El cristo de las Penas", in which the action is an excuse for the study of the musculature of the body; and the maturity of "La conversión del Buen Ladrón", his most complex and ambitious work, in which his body anatomical and dramatic interest reaches its maximum expression in a predominant standstill.

LA RENOVACIÓN DE LOS 80

José Hernández Navarro (Los Ramos 1954)

Durante la década de los 80, la imaginería levantina recobró el vigor perdido durante las dos décadas anteriores y recuperó el papel referencial ostentado en el contexto español desde el siglo XVIII. El principal causante de ello fue José Hernández Navarro, del que la Archicofradía de la Sangre posee tres de sus más acertadas composiciones: los pasos de *Jesús en Casa de Lázaro*, *El Cristo de las Penas* y el más reciente de *La conversión del Buen Ladrón*. El caso de Hernández Navarro es singular: su trayectoria dibuja un paulatino pero inexorable alejamiento de los postulados salzillescos, a fin de definir un lenguaje cuya principal singularidad es cierto *historicismo*. Además de por una obsesión anatomista que siempre lo acompañará, el “historicismo” de Hernández Navarro responde a un planteamiento erudito de la labor artística, consistente en el estudio y análisis sin descanso de las infinitas oportunidades ofrecidas por la Historia del Arte. Los tres pasos de los que dispone la Archicofradía permiten establecer tres momentos o inquietudes muy diferentes dentro de su evolución: el “pictoricismo” de *Jesús en Casa de Lázaro*, en el que sobresale una composición frontal en forma de estático *tableaux vivant*; el dinamismo de *El Cristo de las Penas*, en el que la acción supone una excusa para el estudio de la musculatura del cuerpo; y la madurez de *La conversión del Buen Ladrón*, su obra más compleja y ambiciosa, en la que su interés anatómico y dramático del cuerpo adquiere su máxima expresividad en una situación de predominante reposo.

CURRENT IMAGING
Ramón Cuenca (Elche, 1975)

Ramón Cuenca is the author of the images of "San Vicente Ferrer" and "El Soldado Romano" who marches in the "Pretorio" scene. Ramón Cuenca has been confirmed in recent years as one of the most atypical and suggestive imagery artist of the current proposals. Regarding the "San Vicente Ferrer" carving, which opens the procession of the Holy Wednesday, one can observe the two main elements that make Cuenca one of the great innovators of the imagery language. On the one hand, his claim of excessive baroque, triumphant, whose plasticity outstands and contrasts with classical restraint that characterized the traditional Levantine imagery shape. On the other hand, a certain estrangement effect of truthfulness that makes the distinction with the contemporary hyperrealism.

LA IMAGINERÍA ACTUAL
Ramón Cuenca (Elche, 1975)

Autor de las imágenes de *San Vicente Ferrer* y del soldado romano que desfila en el conjunto de *El Pretorio*, Ramón Cuenca se ha confirmado durante los últimos años como una de las propuestas más atípicas y sugerentes de la imagería actual. Si se atiende al *San Vicente Ferrer* que abre el desfile procesional del Miércoles Santo, se advertirán los dos elementos que convierten a Cuenca en uno de los grandes renovadores del lenguaje imaginero: de una parte, su reivindicación de un barroco excesivo, triunfante, cuya plasticidad apabullante contrasta de manera sobresaliente con la contención clasicista que caracterizó a la tradicional imagería levantina; de otra, un cierto extrañamiento propio del efecto de verosimilitud que distingue a la escultura hiperrealista contemporánea.

CRISTO DE LA REDENCION
Yuste Navarro

In the sculptural genetics of the ciezano sculptor Yuste Navarro, one of the most interesting exponents of the sculptural imaginaria of our time, an immediate and essential relationship can be found with the patrimony of the Archicofradía. Apart from learning from Hernández Navarro in his workshop studio, the core of the vocational profession of Yuste is not only the admiration towards Gonzalez Moreno's work, who seduced him from an early age, but also the compromise he assumed with the suggestive ability in the processional sculpture. Despite the obvious differences in technique and sculptural language, the purpose is still being the one that Bussy showed in his work El Titular. In "The Christ of Redemption", the artist emphasizes the voluntariness of sacrifice through the dialectic between the neat instability of the body, brought down by martyrdom, and the mission of holding on to the cross as a mission of salvation. Highlighting a careful planning of the work, carved entirely in wood, Yuste takes advantage of the heavy tunic to provide the woodcarving a clearance of the anatomy of the Christ, in which there are also evidences of the holes in the tissue, as an example of the realism that characterize it, but it is also brought into manifestation the fact of being entirely a human as well as God. The devotional magnetism of the work is sublimated in the head, defined with traits that are characterized by a certain mystic emotion as magnetic as coherent with the aim of perpetuate this splendid sculpture between the fragile and the wondrous of his figure.

CRISTO DE LA REDENCION

Yuste Navarro

En la genética escultórica del ciezano Yuste Navarro, una de las voces más interesantes de la imaginería de nuestro tiempo, puede encontrarse un parentesco inmediato y esencial con el patrimonio de la Archicofradía. Además de aprender el oficio en el taller de Hernández Navarro, en la raíz de la vocación profesional de Yuste está la admiración por la obra de González Moreno, que lo sedujo desde tempranísima edad, y la convicción con la que asumió el compromiso del oficio imaginero con la capacidad sugestiva de la escultura procesional. Con obvias diferencias en la técnica y en el lenguaje, el propósito sigue siendo el que de forma diáfana reflejaba Bussy en la cédula que dejó en el interior del Titular. En el *Cristo de la Redención*, el artista subraya la voluntariedad del sacrificio mediante la dialéctica entre la nítida inestabilidad del cuerpo, abatido por el martirio, y la decisión con la que se abraza a la Cruz para culminar su misión salvífica. Evidenciando una esmerada planificación de la obra, tallada íntegramente en madera, Yuste aprovecha lo pesado de la túnica para disponer holguras que permiten la aparición de la anatomía desde profundas oquedades en los rotos del tejido, insistiendo en la realidad carnal de Cristo, enteramente Hombre al tiempo que enteramente Dios. Lo afilado del magnetismo devocional de la obra se sublima en la cabeza, orografiada con la profundidad de volúmenes que caracteriza al autor para definir unos rasgos que formulan un discurso de profunda emoción mística, tan eficaz en su magnetismo como coherente, en fin, con la obra toda; perpetuando así esta espléndida escultura justo en el quicio entre lo frágil y lo portentoso.



EX-LIBRIS

Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo

Se terminó la redacción de este catálogo
el día 17 de marzo del año de Nuestro Señor de
dos mil diecinueve, festividad de San Patricio,
Patrón de la ciudad de Murcia.



Archicofradía de la
Preciosísima Sangre de
Nuestro Señor Jesucristo

www.coloraos.com

