

Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación del patrimonio escultórico para la Cofradía California de Cartagena

Antonio Zambudio Moreno

Profesor tutor e investigador del Centro Asociado
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
de la ciudad de Cartagena
azambudio@hotmail.com

RESUMEN

Tras la destrucción patrimonial acaecida durante la Guerra Civil de 1936-1939 en la ciudad de Cartagena, el arte religioso y muy especialmente la escultura sacra, se ve tremendamente afectado. Las expresiones artísticas que las entidades pasionarias sacaban a la calle en los días de Semana Santa, desaparecen casi en su totalidad, debiendo iniciar un proceso de reconstrucción muy costoso a fin de paliar las pérdidas sufridas. La Cofradía California encarga la renovación de su patrimonio escultórico, que venía a sustituir la riqueza de las obras de Salzillo, al artista valenciano Mariano Benlliure Gil. Todo este proceso es el que se estudia en este artículo, teniendo presentes las distintas fuentes bibliográficas sobre dicha temática en cuestión, así como la documentación encontrada al respecto en el archivo de la propia Cofradía para un efectivo análisis de la causa y la inserción de un lenguaje artístico que respondía a los postulados proclamados por la sociedad de la época.

Palabras clave: Mariano Benlliure / Cofradía California / José de la Figuera y Calín/ escultura religiosa / nacionalcatolicismo.

ABSTRACT

After the patrimonial destruction that took place during the Civil War of 1936-1939 in the city of Cartagena, religious art and especially sacred sculpture, is greatly affected. The artistic expressions that the Passionist entities took to the streets on the days of Holy Week, disappear almost in their entirety, having to start a tremendously costly reconstruction process in order to alleviate the losses suffered. The Cofradía California commissioned the renovation of its sculptural patrimony heritage, which came to replace the wealth of the works of Salzillo, to the Valencian artist Mariano Benlliure Gil. All this process is the one studied in this article, keeping in mind the different bibliographical sources on this topic, as well as the documentation found in the archive of the Brotherhood itself for an effective analysis of the cause and the insertion of an artistic language that responded to the postulates proclaimed by the society of that time.

Keywords: Mariano Benlliure / Cofradía California / José de la Figuera y Calín / religious sculpture / nacionalcatolicismo.

La ciudad de Cartagena posee una gran tradición en lo concerniente a los desfiles procesionales de Semana Santa. Estas expresiones no se circunscriben al ámbito religioso-popular, ya que son manifestaciones de gran aparato escénico en el que tienen cabida distintas artes, entre las que ocupa un lugar preponderante la escultura, en este caso en madera policromada, género autóctono de ámbito hispano inserto en la tradición estética del país desde antiguo.

La Semana Santa cuenta actualmente con cuatro entidades pasionarias: la Cofradía del Cristo del Socorro, fundada primitivamente el 4 de febrero de 1691; la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo Marrajos, de la primera mitad del siglo XVII; la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, cuya génesis data del año 1943, y la Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas, vulgo Californios, fundada en el año 1747. Esta última, con sede en la iglesia de Santa María de Gracia, lugar donde conserva en propiedad una capilla para el culto de su titular, era poseedora, antes del inicio de la Guerra Civil de 1936-1939, de un patrimonio escultórico cuyo artífice principal era el artista

murciano Francisco Salzillo Alcaraz, que entre las décadas de 1750 y 1760 realizó un repertorio de imágenes que conformaban uno de los patrimonios artísticos más ricos de la Región de Murcia, exponiéndose cada Miércoles Santo en la “magna procesión” en honor al Cristo del Prendimiento.

I. LA DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL DEL 25 DE JULIO DE 1936 EN CARTAGENA

Con el advenimiento de la República el 14 de abril de 1931, las relaciones con la Iglesia Católica se tornan muy tensas. De hecho, los primeros decretos del gobierno provisional en materia religiosa desarrollaban un componente laicista y supusieron, de facto, la derogación del Concordato de 1851 que sistematizaba las relaciones Iglesia-Estado. Se produce un enconado enfrentamiento entre las dos instituciones en el que se vislumbra cómo ambas habían encontrado una plataforma desde la que difundir sus ideas y creencias, una prensa dispuesta a poner en la palestra los conflictos de índole social y político en clave clerical y anticlerical¹.

Los problemas políticos y las diferencias sociales y económicas que arrastraba el país, fueron el caldo de cultivo para la violencia puesta de manifiesto con estallidos de fanatismo, como los acaecidos en mayo de 1931 en varias ciudades españolas, con Madrid y Málaga como puntas de lanza en lo que respecta a la quema de conventos, iglesias y casas de religión. En el caso de Cartagena no se llega, en esos cinco años que transcurren hasta el inicio de la Guerra Civil, a esos niveles, si bien, existen acontecimientos desarrollados en las procesiones de los años 32, 33 y 34 que preludiaban lo que sucedió en la infausta jornada del 25 de julio de 1936².

Llegado este día, tras la rebelión militar del 18 de julio, grupos incontrolados asalta-

¹ PÉREZ LEDESMA, M. *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

² DEL BAÑO ZAPATA, M.R. “Una conmemoración olvidada: el 75 aniversario de la destrucción del patrimonio californio”, en *El Flagelo*, 22 (2012) 38-41.

ron los templos cartageneros, aunque la ola destructiva, al parecer, comenzó por la mañana en las zonas rurales, lo que facilitó poder salvar algunas piezas artísticas de valor, iniciándose sobre las cuatro de la tarde el saqueo en la urbe³. Según el cronista oficial de Cartagena Federico Casal, entre las iglesias de Santa María de Gracia, Nuestra Señora del Carmen, Sagrado Corazón de Jesús, Parroquia Castrense de Santo Domingo y Catedral Vieja, había ciento cuarenta y tres esculturas, de las cuales se destruyeron ciento treinta y dos. También perecieron numerosas obras pictóricas, enseres litúrgicos y documentos de archivo⁴. Sólo la basílica de la Caridad, sede de la patrona de Cartagena, sobrevivió por entero gracias a la intervención de Miguel Céspedes Pérez, militante socialista que ocupaba el cargo de 4º Teniente de Alcalde⁵.

Al día siguiente, el Comité Provincial del Frente Popular publicaba una nota en la cual se instaba a no cometer ningún tipo de desmán ni atropello⁶, pero el mal ya se había producido. La Cofradía California resultó muy dañada, pues prácticamente todo su patrimonio artístico había desaparecido y su sede arrasada, incluyendo vestuarios y archivos. Además, muchos de sus mayordomos fueron asesinados durante la Guerra Civil, hasta un total de cincuenta y tres, cuyo funeral fue celebrado con gran pom-

pa, una vez acabada la contienda, el día 10 de junio de 1939 en la Iglesia castrense de Santo Domingo⁷.

A pesar de ello, el grueso de mayordomos que habían sobrevivido, con el Hermano Mayor Juan Moreno a la cabeza, acordó realizar todas las gestiones y esfuerzos posibles para restituir el patrimonio⁸. De hecho, se publicaron solicitudes a través de los medios de comunicación para que cualquier objeto perteneciente a la Cofradía y que estuviera en manos particulares le fuera devuelto⁹. Fue tal el énfasis puesto en normalizar la situación, que en apenas ocho años se había renovado casi la práctica totalidad de la escenografía escultórica destruida de la Magna Procesión de Miércoles Santo (Samaritana, Cena, Oración, Ósculo, Prendimiento, San Pedro, San Juan y Virgen del Primer Dolor), excepto la imagen de Santiago.

Dada la pretensión de los miembros de la Cofradía por recuperar lo perdido, a fin de paliar los efectos negativos que la destrucción había originado en el imaginario popular, se contactó con varios artistas, concretando tallas que poco tiempo después fueron sustituidas ante su falta de entidad plástica. Fue el caso de la imagen del titular, concertada con el imaginero ciezo Manuel Carrillo Marco el 13 de octubre de 1939¹⁰ y que poco tiempo después, el 11

3 MARTÍNEZ LEAL, J. *República y Guerra Civil en Cartagena*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

4 CASAL MARTÍNEZ, F. Artículo conmemorativo publicado en el Diario "El Noticiero" sobre las destrucciones del 25 de julio de 1936. Cartagena, 24 de julio de 1940, pp. 1-2.

5 ORTIZ MARTÍNEZ, D. "La destrucción del patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil", en *Cartagena Histórica*, 9 (2004) 49-56.

6 Nota de prensa del Comité Provincial del Frente Popular publicada en el Diario Republicano "La Tierra". Cartagena, 26 de julio de 1936, p. 2.

7 Según figura en el Acta del Cabildo de Mesa celebrado el día 14 de mayo de 1939 (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). Archivo de la Cofradía California, de ahora en adelante ACC

8 Según figura en el Acta del Cabildo de Mesa celebrado el día 20 de julio de 1939 (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

9 Diario "Cartagena Nueva", Cartagena, 28 de julio de 1939, p. 1.

10 13 de octubre de 1940, contrato suscrito en Cieza entre D. Juan Moreno Rebollo, Hermano Mayor de la Cofradía y D. Juan Carrillo Marco, escultor. Éste último se compromete a ejecutar las obras del grupo llamado del Prendimiento, dos sayones y un Cristo: "sayones de talla completa y Cristo de devanadera, tallada la cabeza y manos, brazos movibles y pies para vestir, con una altura de 1'70, debiendo imitarse lo más posible a la fotografía (del grupo de Salzillo)". A.C.C.

de marzo de 1940, llegó a Cartagena¹¹, saliendo en procesión el Miércoles Santo día 20 de dicho mes en curso, aunque dos años después fue sustituida por la talla actual de Mariano Benlliure.

Precisamente, el encargo establecido con Carrillo respondía a una de las dos corrientes imperantes dentro de la Cofradía, es decir, la de restituir las imágenes ateniéndose lo más fielmente posible a los modelos salzillescos o, por el contrario, proceder conforme a la postura defendida por un grupo de cofrades que abogaban por una renovación estética que respondiera a nuevos postulados estilísticos, pues consideraban la imposibilidad de evocar fielmente las imágenes de Francisco Salzillo y era conveniente crear unas tallas de renovada plástica.

Respondiendo a ambas posturas, se puede constatar que hay dos artistas que configuraron la temática pasionaria de los pasos dentro de la Cofradía California recién acabada la Guerra Civil: uno, José Sánchez Lozano, continuador de la plástica dieciochesca de Francisco Salzillo, con la extraordinaria imagen de San Pedro como obra de partida¹² y por otra parte, Mariano Benlliure Gil, artista de prestigio, de avanzada edad, pero que conservaba toda su ascendencia en los círculos escultóricos a nivel nacional.

A este respecto, el 25 de marzo de 1941 se produce un acontecimiento que marca el devenir de la relación entre Benlliure y la Cofradía California: la visita que realiza el artista a Cartagena para la entrega y bendición del Cristo de la Fe (Fig.1), realizado

por encargo de la denominada “Comisión pro-imágenes en los frentes de combate”, donada por esta institución y colocada en la Capilla de la Marina Mercante de la iglesia del Carmen, en honor de los “marinos caídos en la cruzada”¹³. Imagen que, en línea con otros crucificados del autor, vigoriza el clasicismo, ajustando la esencia barroca con las excelencias del modelado y la potencia de su anatomía inscrita en los postulados del realismo, una talla que recuerda a la obra pictórica del Cristo Crucificado de Velázquez del Museo del Prado¹⁴.

Los medios de comunicación se hicieron eco de la visita del escultor, que pudo contemplar las obras de José Capuz Mamano para la Cofradía Marraja, expresando su admiración por las imágenes de la Piedad y el Cristo Yacente. A su vez, también manifestó su asombro ante los Cuatro Santos de Cartagena, obra de Francisco Salzillo, especialmente por la imagen de Santa Florentina¹⁵, de rica policromía y estofado. En esos días fue cuando el Hermano Mayor Californio en ese momento, José de la Figuera y Calín, Marqués de Fuente el Sol, entró en contacto directo con Benlliure que incluso fue nombrado Mayordomo Honorario de la Cofradía¹⁶.

2. MARIANO BENLLIURE GIL, EL PRESTIGIO ARTÍSTICO AL SERVICIO DE UNA COFRADÍA PASIONARIA

El patrocinio del artista valenciano por parte de José de la Figuera, manifestaba un propósito de gran ambición. Existe una

¹¹ Noticia publicada en “Hoja Oficial de Cartagena”, Cartagena, 12 de marzo de 1940.

¹² ZAMBUDIO MORENO, A. “José Sánchez Lozano, hacedor y restaurador de nuestra Semana Santa”, en MUSEO SALZILLO (ed.): *Sánchez Lozano, bocetos. Colección Rosique Moya*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2019, pp. 28-33.

¹³ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”, Cartagena, 25 de marzo de 1941, p. 1.

¹⁴ BELDA NAVARRO, C. & HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: “El arte en la pasionaria cartagenera” en ASAMBLEA REGIONAL DE MURCIA (ed.): *Las cofradías pasionarias de Cartagena, Tomo 2, Capítulo IV*. Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1991, pp. 814-822.

¹⁵ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”, Cartagena, 26 de marzo de 1941, p. 1.

¹⁶ Noticia publicada en el diario “El Noticiero”. Cartagena, 27 de marzo de 1941, p. 1.

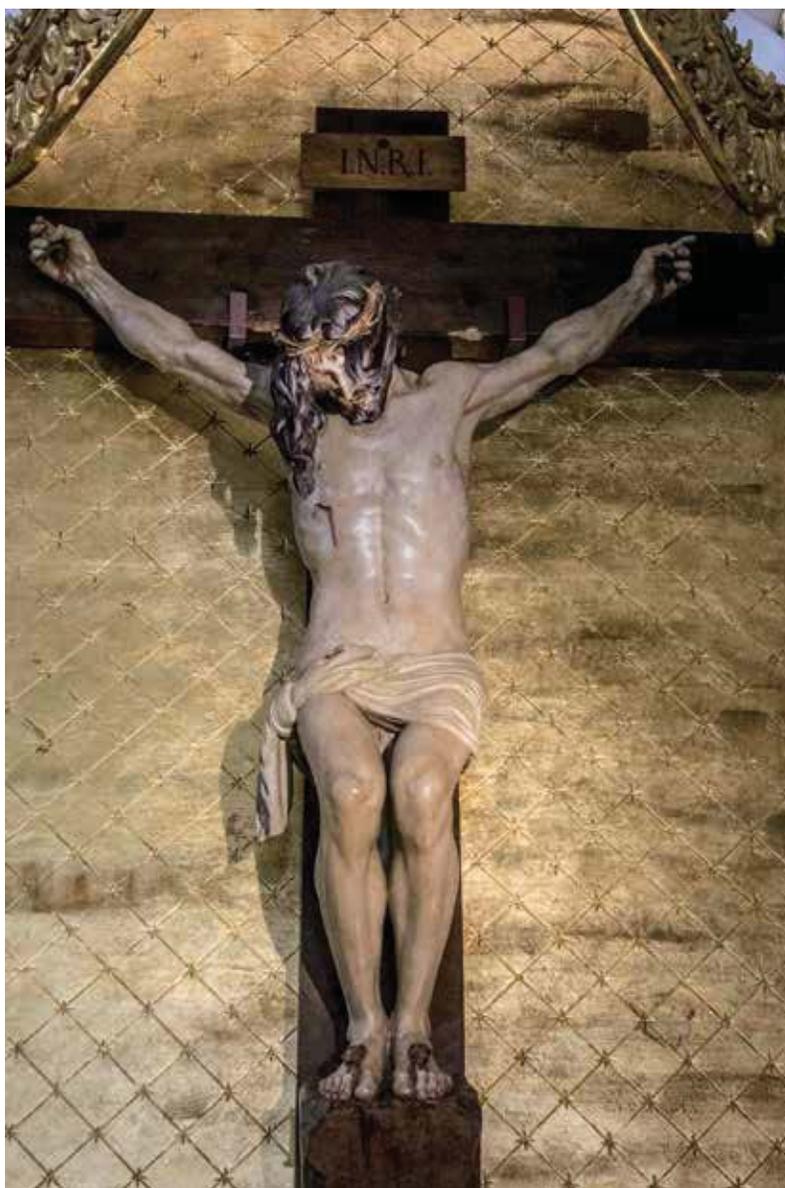


Fig. 1.- *Cristo de la Fe*. (Fotografía: José Diego García Mercader).

gran rivalidad en la ciudad entre marrajos y californios, y una vez que los primeros habían contado, ya desde 1925, con la obra del acreditado escultor valenciano José Capuz Mamano, la Cofradía California, para sustituir las imágenes de Salzillo tan arraigadas en el ánimo colectivo, debía poner la reconstrucción de sus tallas en manos de un escultor célebre. Y ese no fue otro que Mariano Benlliure Gil.

En el año 1941, el artista tenía casi 80 años. Como contrapartida, poseía un gran taller en el que trabajaban escultores como Mariano Rubio y Juan García Talens, que realizaban los modelos a escala y las tallas a partir de los bocetos originales elaborados por el maestro, cuestión que es argumentada por distintos especialistas para aseverar que su producción imaginera resulta dispar en lo que respecta a efectos cualitativos,

debiendo adjudicarse esta irregularidad a la participación del propio taller¹⁷. De hecho, según la historiadora Lucrecia Enseñat Benlliure, biznieta del artista, se pone de relieve esta circunstancia cuando Leopoldina Benlliure Tuero y Mercedes Álvarez, hija y nuera de Benlliure, suscriben un contrato con García Talens, una vez muerto el maestro, para la realización del Cristo Yacente para la localidad de Crevillente (Alicante)¹⁸, demostrando la recreación en madera de los modelos en escayola.

Sin embargo, este tipo de circunstancias no eran exclusivas en Benlliure, pues se dan con frecuencia en muchos talleres de grandes artífices. De hecho, el artista valenciano conservaba una gran vitalidad y un enorme peso a nivel artístico en toda España, cuestión que irritaba a algunos de los escultores de esa época más jóvenes que él. Fue el caso de José Ortells López, que había estado negociando con la Cofradía California de agosto a octubre de 1939, a fin de realizar el grupo del Prendimiento¹⁹. Enojado y resentido, el imaginero castellonense hablaba en términos despectivos sobre el arte religioso de Mariano Benlliure²⁰. Pero con estas manifestaciones, analizando la obra reciente de este último, es obvio que Ortells sólo ponía de relieve su impotencia.

En verdad, Benlliure no era un autor que se hubiera expresado en demasía en el campo de la imaginería antes de la Guerra Civil,

de hecho, anteriormente sus obras para las procesiones de semana santa eran cuatro: “el Descendido” (1878) para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora, “Redención” (1931) para la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de la misma ciudad, “Jesús Nazareno del Paso” (1935) para la Cofradía del Paso y Esperanza de Málaga y “El Cristo de la Expiración (1940) para la Archicofradía de la Expiración de esa urbe andaluza, encargado unos años antes.

Respecto a la producción escultórica general antes del 36, es innegable que desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el XX, la escultura religiosa en España caminaba por senderos de decadencia, era un género que ya no despertaba el interés de los grandes artistas, motivando un panorama confuso. Tan sólo la “castiza” y tradicional imaginería de Ramón Álvarez Moretón para Zamora, algunas obras de Aniceto Marinas para el centro peninsular y la irrupción del propio Mariano Benlliure a los 16 años con “El Descendido”, fueron algunos rayos de luz en un paraje sombrío.

La imaginería se movía entre un neobarroquismo poco original y un eclecticismo dulzón, de hecho, existe una banalización plástica en la escultura religiosa con la irrupción de talleres de imágenes seriadas en Barcelona, Madrid y Valencia, en un desarrollo estético colindante con lo “kitsch”. Diríase que lo relamido se refuerza con lo

¹⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España” en Universidad de Málaga (ed.): *Mariano Benlliure regresa a Málaga*. Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp.227-246.

¹⁸ “...la ejecución total en madera policromada de la imagen de Cristo yacente (...) con destino a las Cofradías de Crevillent, original de D. Mariano Benlliure, en el precio de doce mil pesetas”, firmado con fecha 9 de febrero de 1948, tres meses después de la muerte del escultor y liquidado el 16 de marzo de 1949, después de que “en nuestra presencia y bajo nuestra responsabilidad, Don José Tallaví actual secretario de mi hermano y mío y que lo fue de nuestro padre Mariano Benlliure y Gil, autor de la obra Cristo yacente, coloca por nuestra orden la copia de la firma en la misma, tal como en vida lo realizaba también por su mandato”. En Archivo Fundación Mariano Benlliure.

¹⁹ Desde el 31 de agosto de 1939 hasta el 14 de octubre del mismo año, José Ortells López y la Cofradía California se habían comunicado por carta hasta en nueve ocasiones, negociando las condiciones de la posible contratación del paso del Prendimiento, según consta en el A.C.C.

²⁰ “Vive de lo que fue empleando en los antiguos modelos, para crear obras de arte a los ochenta y chocheando...”. Comunicación dirigida a la Cofradía de la Expiración de Málaga, fechada el 28 de mayo de 1941. Archivo de la Archicofradía de la Expiración, Málaga.

pretencioso y cursi. Por ello, esculturas tan vanguardistas como el “Cristo de la Humillación”, obra de Antonio Garrigós y Clemente Cantos para la Cofradía del Perdón de Murcia, son objeto de rechazo por parte de un público educado en la banalidad que las creaciones de ámbito religioso mostraban en esa etapa²¹.

Hay que esperar a los encargos de la Cofradía Marraja de Cartagena a José Capuz Mamano, con las imágenes de la Piedad y Cristo Yacente, para vislumbrar una verdadera entidad plástica. Si bien, la quintaesencia en esta ciudad en cuanto a nuevos planteamientos escultóricos dentro de lo religioso se da en 1930, cuando el mismo Capuz elabora para esta institución pasionaria el grupo de El Descendimiento, expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y merecedor de críticas muy positivas²². Aunque el protagonismo, en cuanto a planteamiento moderno que olvidaba los convencionalismos, lo comparte con el propio Benlliure en su ya citada obra “Redención”.

En esta última, el escultor valenciano crea un tipo cristológico de índole personal, que convierte en seña de identidad a través de los encargos posteriores, dentro de un recorrido cuya máxima es no romper con la plástica figurativa de raigambre clásica. Con esta obra y su quehacer para la ciudad de Málaga, Benlliure se convierte en portavoz de la modernidad dentro del tradicionalismo del arte sacro, elaborando modelos en los que pretende mostrar una especie de nobleza de índole sobrenatural, lograda a través de una sosegada emoción gestual de conformación fisonómica levemente expresionista.

Es la eclosión de un estilo bajo un esquema que eleva las proporciones angulosas y estilizadas, mostrando siempre una expresión casi contemplativa. El Nazareno del Paso para la ciudad de Málaga, con su carácter judaizante, representa la consolidación de lo referido, todo ello inserto en una dialéctica repleta de modernidad, tal y como expresa en el Cristo de la Expiración, obra con gran movimiento ascensional, ingrávido, cuya imagen se ubica más en el plano de lo espiritual, no en el terrenal martirio que iconográficamente representa. Por ello, ambas tallas suplieron, en la conciencia del pueblo malacitano, a las destruidas durante los disturbios de la Guerra Civil.

Como hemos referido, llegado el año 1941, la Cofradía California puso todo su empeño en materializar los deseos de su Hermano Mayor, que promulgaba la renovación patrimonial por medio de Benlliure. Y la elección, como demuestra la aceptación del público y la crítica, fue acertada. Es cierto que este artífice siempre había sido visto por una parte de la historiografía del arte como un escultor burgués y conservador, servidor de la alta sociedad. Ahora bien, su estilo, minucioso en el detalle y preciosista, se adaptaba al carácter de la obra salzillesca que debía sustituir, aun mostrando otra configuración formal.

Tal vez, el aire mediterráneo de su plástica escultórica y su afinidad con la expresión grandilocuente propia de las manifestaciones del nacionalcatolicismo social de la Dictadura, le hacían el escultor adecuado para los fines expresados, sin olvidar la admiración que sentía por el propio Francisco Salzillo Alcaraz²³. Así comenzó una relación

²¹ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, A. *El escultor Antonio Garrigós*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

²² “José Capuz, el más admirable de nuestros escultores actuales, ha hecho una nueva obra de arte digna de él, un Descendimiento para las procesiones de Semana Santa en Cartagena, sublime de patetismo y arte y muy elogiable”. En revista ilustrada de información general “La Esfera”, 4 de abril de 1930, p. 9.

²³ BELDA NAVARRO, C; HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: *ob. cit.*, pp. 814-822.

no excesivamente larga en el tiempo, dada la edad de Benlliure, pero sí muy fructífera y determinante en la configuración estética de la Magna Procesión California de Miércoles Santo.

En el mes de mayo de 1941, tras las conversaciones mantenidas entre el artista valenciano y D. José de la Figuera y Calín, la Cofradía posee información fidedigna, por medio de dos fotografías del boceto en barro, de cómo iba a ser la apariencia del nuevo Cristo del Prendimiento²⁴ (Fig. 2). Ya en enero de 1942, la escultura estaba finalizada tal y como comunicó por carta el propio Mariano Benlliure²⁵, remitiendo, un mes después, una fotografía de la obra a fin de paliar el nerviosismo de los cofrades, teniendo presente la premura de tiempo existente, pues debía desfilar en la Semana Santa de ese mismo año.

A su llegada a Cartagena, el 17 de marzo de 1942, la imagen fue bendecida en la Iglesia de Santo Domingo por encontrarse en obras la Capilla California en Santa María de Gracia, oficiándose después un Miserere y exponiéndose posteriormente en la sala capitular de la sede social de la Cofradía²⁶. La imagen se enmarca bajo las pautas expresivas que Benlliure desarrolló en sus imágenes del Salvador, si bien, el titular californio es tal vez más blando en el modelado, aunque poseedor del mismo carácter contemplativo y resignado.

La escultura, siendo de vestir, fue tallada completamente, y marcó tendencia en el ánimo del propio artista al repetir el mode-

lo cuando realiza, en el año 1944, el Divino Cautivo para el Colegio San José de Calasanz de Madrid. El titular californio, ideado para salir en el trono acompañado por dos sayones en acto de hacerlo preso, posee una anatomía precisa y, ante todo, el artista logra conectar con la sociedad piadosa y devota de la etapa de posguerra.

Lo trascendente en una imagen procesional es que tenga aceptación por los espectadores, pues a ellos va destinada con un fin específico enmarcado en el plano catequético. Y en verdad, la talla de Benlliure alcanzó el beneplácito de crítica y público, tal y como reflejan algunos comentarios y artículos aparecidos en la prensa local²⁷, teniendo presente que las cabezas de los dos sayones fueron talladas por el propio escultor valenciano, manteniendo los cuerpos realizados por Carrillo Marco en 1940.

Llegado el año 1944, José de la Figuera y Calín, en su propósito de recuperar el esplendor del Miércoles Santo, plantea a los mayordomos de la Cofradía su deseo de resituir otra de las míticas escenas de Francisco Salzillo perdidas en la Guerra Civil: el Ósculo o Beso de Judas (Fig.3), del que sólo se había salvado la figura del sayón Malco. Para ello, solicita la ayuda económica del resto de agrupaciones, conformándose una comisión para el estudio del proyecto enfocada a encargar las imágenes a Mariano Benlliure²⁸.

Durante ese año no se produjeron avances, posiblemente por la carga de trabajo que tenía el taller del artista, lo que motiva

²⁴ ORTIZ MARTÍNEZ, D. *Las imágenes de la semana santa cartagenera*. Cartagena, Diario el Faro, 2005, p. 54.

²⁵ De ello se hace eco el diario "El Noticiero". Cartagena, 16 de enero de 1942, p. 1.

²⁶ Noticia desarrollada en el diario "El Noticiero". Cartagena, 18 de marzo de 1942, p. 4.

²⁷ "El Cristo titular, obra del eximio Benlliure, es escultura prodigiosa en que no se sabe qué admirar más, si la serena expresión de divinidad que posee o la perfecta representación anatómica de un cuerpo injuriado que presenta el momento que ha llegado, y en muda invocación se ofrece al Padre Eterno para su pronta inmolación". Plazas, J.L. *Miércoles Santo Cartagenero*. Diario "El Noticiero", 30 de marzo de 1942, p. 11.

²⁸ Según figura en el Acta del Cabildo de Pleno de Mesa celebrado el día 12 de abril de 1944. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.



Fig. 2.- Cristo del Prendimiento. (Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 3.- Detalle del Grupo del Ósculo. (Fotografía: José Diego García Mercader).

que el Hermano Mayor se dirija al mismo mediante carta fechada el 20 de febrero de 1945. De esta forma se reanudan las conversaciones y, ya en abril, se traslada a los mayordomos la confirmación definitiva de la hechura del grupo escultórico²⁹, desarrollándose una fluida comunicación entre Benlliure y José de la Figuera y Calín. De hecho, el propio escultor visitó Cartagena para presenciar la procesión de Miércoles Santo de ese año.

La culminación del encargo tiene lugar el día 28 de febrero de 1946 cuando las tallas llegan a Cartagena en tren procedentes de

Madrid, quedando expuesto el conjunto en los locales que la Cofradía California poseía en la Calle Mayor³⁰. La obra gustó, aunque no terminó de convencer el posicionamiento de las manos de la figura de Cristo, caídas hacia abajo, con lo cual, al año siguiente se realizaron las oportunas modificaciones en el taller del artista.

Mariano Benlliure continúa la visión frontal del desaparecido conjunto salzillesco, si bien, en su deseo de aportar su propio sello, aparta a Judas de la figura del Redentor; ya no se encuentra besándolo, y Jesús, en lugar de mirar de forma esquiva al trai-

²⁹ Según figura en el Acta del Cabildo de Pleno de Mesa celebrado el día 4 de abril de 1945. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

³⁰ Noticia desarrollada en el diario "El Noticiero". Cartagena, 1 de marzo de 1946, p. 1.

dor, atisba la imagen de Pedro, mostrando un gesto de desaprobación cuando contempla a este último descargar su espada contra Malco. Es una escena en la cual el sentido dramático es el protagonista, olvidando la plasmación de la dualidad belleza-fealdad, lealtad-traición, tal y como había llevado a efecto Salzillo tanto en el grupo de Cartagena como en el de Murcia.

Contemporáneo al grupo del Ósculo es la efigie de San Juan (Fig.4), tal vez la mejor imagen de las elaboradas por Benlliure para la Cofradía California y de las más destacadas de su producción tras el final de la Guerra Civil. La talla, de vestir, fue definitivamente encargada al escultor valenciano tras recibir el Hermano Mayor el beneplácito del Cabildo de Mesa celebrado el 2 de junio de 1945³¹, llegando a Cartagena en el mismo tren que el conjunto del Ósculo.

La cabeza es plenamente italianizante, evocando los años que el artista pasó en Italia, país al que llegó en 1881 y cuyo taller mantuvo casi 20 años. La huella que dejaron en Benlliure artífices de gran calado clásico renacentista como Donatello o Jacopo della Quercia, se manifiesta en el desarrollo plástico de la fisonomía de San Juan. Su configuración se aleja de los postulados un tanto dulzones y amanerados de representar al santo como un imberbe adolescente. Estamos ante una figura más varonil, de actitud decidida, a lo que contribuye el hecho de reducir el volumen de su pelo y elaborar unas firmes manos, mediante las cuales, con la diestra, señala el camino que sigue su maestro y, con la siniestra, sujeta la palma como árbol del paraíso.

Otra imagen a restituir era la Virgen del Primer Dolor (Fig.5). La primigenia, también tallada por Francisco Salzillo, despertaba gran fervor ya no sólo dentro de la Cofradía, sino en toda la ciudad, tratándose de un icono devocional. Para el artista que se atreviera a hacer la obra, ello suponía un reto de inmenso calado, exponiéndose a las inevitables comparaciones con la escultura desaparecida. Tras la salida en 1940 de una imagen de María Magdalena reconvertida en Virgen María, o el desfilarse de una Dolorosa realizada por José Sánchez Lozano que era propiedad del Marqués de Fuente el Sol, a finales de 1942 la Cofradía decide acometer la talla definitiva.

En principio parece imponerse la tesis continuista y hacer el encargo al propio Sánchez Lozano, con el que se llega a un acuerdo, teniendo en cuenta su conocimiento de la primitiva imagen, de la que había sido un gran entusiasta según sus propios comentarios. Pero la opinión del Hermano Mayor, que había llevado a cabo gestiones en Madrid con Enrique Pérez Comendador, se impone a la corriente más tradicionalista y se acuerda la realización de la imagen por parte de este último artista.

El 4 de abril de 1943 la talla llega a Cartagena, pero la pieza no gusta, y en 1945, José de la Figuera y Calín propone la realización de la misma a Mariano Benlliure³². En ese momento, el escultor y su taller trabajaban en la realización del grupo de las Tres Marías y San Juan para la Semana Santa de Crevillent, obra que, en principio, allá por 1932, iba a ser destinada a la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Zamora para

31 "Da cuenta el Sr. Hermano Mayor de sus gestiones realizadas con el escultor D. Mariano Benlliure de Madrid para llegar a un acuerdo en la construcción del grupo escultórico del Ósculo, dando lectura a las condiciones y demás detalles de las imágenes. Y en cuanto al precio, a pesar de que el valor de dicho grupo e incluida la cabeza de San Juan (espera conseguir también pies y manos) es de cien mil pesetas, la Cofradía sólo pagará de ellas 63.500 pesetas, pues el resto no debe preocupar a nuestra Cofradía". Acta del Cabildo de Mesa celebrado el 2 de junio de 1945. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.

32 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Los Californios y su Virgen del Primer Dolor, libro del cincuentenario (1929-1979)*. Cartagena, Agrupación de la Santísima Virgen, Cofradía California, 1979, pp. 48-49.



Fig. 4.- *San Juan*.
(Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 5.- *Virgen del Primer Dolor*.
(Fotografía: José Diego García Mercader).

desfilan tras Redención, pero las circunstancias sociales hicieron inviable la plasmación del proyecto³³.

Y de esta escena procesional se entresacó el modelo de la imagen para Cartagena, que llegaría a la ciudad el día 11 de abril de 1946. A pesar de las loas recibidas en la prensa local antes de su venida³⁴, la resolución de la boca no gustó a los cofrades, con lo cual, sería retocada por José Sánchez Lozano, quedando de esta forma más acorde con las aspiraciones de la Cofradía. En este modelo

Benlliure persiguió la renovación de la clásica dolorosa levantina, procurando modelar a base de penetrantes planos angulosos, inspirada, según la leyenda, en el rostro de Juana de Oteiza, esposa de Jesús de Ussía, matrimonio amigo del artista³⁵.

El proyecto de reconstrucción californio, basado en su relación con el escultor valenciano, debía tener su punto culminante con la hechura de la Santa Cena, pero el volumen del grupo y la avanzada edad de Benlliure no lo permitieron, realizando tan

³³ QUEVEDO PESSAHA, C. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, Espasa Calpe, 1947, p. 651-

³⁴ Diario "El Noticiero". Cartagena, 27 de marzo de 1946, p. 1.

³⁵ Hernández Albaladejo, E. (1979), ob. cit., p. 50

sólo la figura del Cristo que actualmente desfila en la Procesión de Domingo de Ramos en el paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén (Fig. 6). Posteriormente, su discípulo Juan García Talens realizaría el conjunto completo en el año 1948.

La prolífica relación no terminó aquí, pues culminó con la imagen de la Flagelación (Fig. 7), que, en principio, no iba destinada a la Cofradía California. El día 6 de noviembre de 1946, el Hermano Mayor informa a los mayordomos que, con ocasión de una reciente visita realizada al taller de Mariano Benlliure, tuvo oportunidad de presenciar la imagen de un Cristo Flagelado que había comenzado a ser tallada en madera. Se produce el ofrecimiento por parte del artista y los cofrades acuerdan llevar a efecto la gestión para que fuera adquirida por la Cofradía, a pesar de que había sido ofrecida a José Manuel Magro Espinosa, empresario natural de Crevillent, pero residente en Madrid³⁶.

La imagen fue bendecida el Domingo de Ramos 30 de marzo de 1947, alcanzando gran aceptación. Benlliure no buscó el dramatismo, pues la imagen se encuentra inmersa en la quietud y el sosiego mostrando una estética clasicista. La pieza, de la que existe el modelo en escayola de reducidas dimensiones en el Museo Mariano Benlliure de Crevillent, posee un carácter más majestático que dinámico, más hierático que vivaz. Con esta obra, el artista terminó por configurar el discurso expositivo de las representaciones escultóricas de la procesión de Miércoles Santo. Ciertamente es que con el devenir de los años la Cofradía incorporó obras de artífices de renombre, pero el carácter del cortejo fue configurado por la prestigiosa figura de Mariano Benlliure Gil,

verdadero intérprete de su expresión plástica.

3. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto a lo largo de este trabajo es obvio que la sublevación militar del 18 de julio de 1936 provocó una revolución social que, siguiendo las pautas del anticlericalismo imperante en España, provocó múltiples pérdidas en el patrimonio artístico de la Iglesia Católica, siendo Cartagena una de las ciudades más afectadas. Tras la quema de edificios religiosos el 25 de julio de 1936, las pertenencias de las entidades sacras, como fue el caso de la Cofradía California, se extinguieron casi en su totalidad. El final del conflicto bélico, con la victoria de los ejércitos rebeldes del General Franco, supuso una vuelta al pasado en cuanto a la importancia de la Iglesia Católica en el andamiaje social, con un incremento exponencial de la piedad y religiosidad popular, sustentos del Nacionalcatolicismo durante los casi cuarenta años de dictadura.

El Estado cedió a la Iglesia una parcela ideológica que ésta reclamaba históricamente, es decir, la democratización y popularización del culto -programa que ya en tiempos de Felipe II rentabilizó al máximo políticamente a través de la Compañía de Jesús- entendidos como un control efectivo y real de las masas. En adelante las iglesias sustituyen a las asambleas de fábrica; las procesiones a las manifestaciones sindicales; el fervor religioso -que a su vez incrementa el fervor patriótico- al interés electoral; el mitin semanal sería de carácter dominical desde el púlpito de la parroquia; y el fanatismo de las romerías purificaría el antiguo fanatismo de quema de edificios religiosos durante la revolución del 36.

³⁶ Acta del Cabildo de Mesa celebrado el 6 de noviembre de 1946. (Libro de Actas de Mesa y Plenos de Mesa de mayo de 1939 a febrero de 1947). A.C.C.



Fig. 6.- Cristo de la Entrada a Jerusalén .
(Fotografía: José Diego García Mercader).



Fig. 7.- *Flagelación*. (Fotografía: José Diego García Mercader).

Por ello, el aumento de la piedad, la religiosidad oficial impuesta por el régimen y el apoyo del mismo resultaron esenciales para el impulso de la escultura sacra. Pero es justo reseñar que hubo una demanda verdadera y urgente por parte de las entidades religiosas y la población que las conformaba, a fin de sustituir los iconos perdidos, en un proceso que servía para recuperar la historia y conectar con aquello que consideraban suyo. La quema de iglesias fue un trauma colectivo y volver a colocar las imágenes perdidas y poner las procesiones en la calle era una forma de recuperar la normalidad.

Y las instituciones más trascendentales para llevar a efecto todo el proceso relativo a la recuperación patrimonial, fueron las cofradías pasionarias de Semana Santa, pues configuraban un universo de representación ritual muy acorde con el Nacionalcatolicismo, representando un lapsus temporal y un

retorno a las raíces populares, y, en cierta forma, una vuelta a lo fundamental, a lo que hay de eterno en el espíritu tradicional de los pueblos.

Por ello, la reelaboración de los iconos procesionales es fundamental en todo el proceso de reconversión social. Para este fin, en la escultura sacra se siguen unos preceptos realistas y expresivos, configurados al margen de la contemporaneidad plástica, si bien, en algunos casos, será un reducido grupo de escultores que llevan a efecto su labor en el sureste peninsular, los que contribuirán con nuevas formas a la riqueza artística y creativa en un ámbito tan tradicional como el de la escultura religiosa.

Uno de ellos es Mariano Benlliure Gil, artista a caballo entre los siglos XIX y XX, que seguía postulados insertos en el romanticismo y el detallismo, pero que muestra una evolución dentro de la figuración clásica,

de manera que aporta claras expresiones de modernidad en la conformación de su obra, cuestión que traslada a sus creaciones religiosas. Lo demuestra en su quehacer para la Cofradía California de Cartagena, institución que en un principio se debate entre continuar la senda tradicional basada en los postulados dieciochescos de las imágenes realizadas por Francisco Salzillo Alcaraz destruidas en la revolución del 36, o bien experimentar un viraje hacia caminos en consonancia con una posición renovadora.

Esta última tesis triunfa gracias a su Hermano Mayor, José de la Figuera y Calín, que patrocina la figura de Benlliure por encima de otros artífices locales como José Sánchez Lozano tendentes a una continuación de la estética salzillesca. Y es que la esencia del artista valenciano, ese viejo maestro representante de “la racial furia española” que confronta en su propio ser con la “delicada gracia” que propugnaba la escultura religiosa, era asumida por los poderes fácticos del régimen y entidades religiosas como la integración del éxtasis místico, el devenir de lo monumental a lo refinado, la conciliación de lo sacro con lo humano, valores aptos para el Nacionalcatolicismo coetáneo.

Quizá su producción en el ámbito de la escultura religiosa ofrezca cierta disparidad a efectos cualitativos, mostrando una diáfana participación del taller en la elaboración de estas imágenes para Cartagena, pero ello no es óbice para que permanezca latente en sus representaciones para esta ciudad la impronta de sus creaciones más afamadas, como son los casos de “Redención” para la Semana Santa de Zamora y el “Nazareno del Paso” para la Semana Santa de la ciudad de Málaga, teniendo en cuenta la novedad en el modelo de “Dolorosa”, pues supone una personal interpretación del tema, modelada a base de grandes planos angulosos.

Por consiguiente, su impacto dentro de la escultura religiosa es indudable en la plástica artística tras la Guerra Civil, basan-

do estas elaboraciones en los escasos modelos de excelente calidad realizados en décadas pasadas para las ciudades anteriormente referidas. Por ende, su quehacer, a pesar de la crítica de una parte de la historiografía del arte e inclusive del ámbito personal más cercano a su figura en la actualidad, es fundamental para entender las claves de la escultura procesional tras los destrozos sufridos en los momentos álgidos de la revolución de julio del treinta y seis, resultando esencial en la recuperación del patrimonio perdido.