

LA FALLIDA INCLUSIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA DEL SIGLO XX EN LA ESCULTURA RELIGIOSA DE LA CIUDAD DE MURCIA

ANTONIO ZAMBUDIO MORENO

Resumen:

A inicios del siglo XX, Murcia experimenta el advenimiento de nuevas tendencias que buscan conectar con los postulados contemporáneos de la cultura y el arte. Distintas instituciones, medios de comunicación y las tertulias desarrolladas en los cafés, conforman un panorama en el que las nuevas ideas se abren paso en un intento por superar los preceptos decimonónicos finiseculares. Así, los escultores Clemente Cantos y Antonio Garrigós introducen los postulados vanguardistas en un ámbito tan tradicional como la escultura religiosa con el Cristo de la Humillación. Lamentablemente, aún quedaba camino por recorrer para la conquista de los espacios más conservadores.

Palabras clave:

Clemente Cantos; Antonio Garrigós; Bellos Oficios de Levante; Vanguardia; Tertulia; Cristo de la Humillación.

Abstract:

At the beginning of the 20th century, Murcia experienced the advent of new trends that seek to connect with contemporary postulates of culture and art. Different institutions, the media and the gatherings developed in the cafes, make up a panorama in which new ideas make their way in an attempt to overcome the fin-de-century nineteenth-century precepts. Thus, the sculptors Clemente Cantos and Antonio Garrigós introduce the avant-garde postulates in an area as traditional as religious sculpture with the Christ of Humiliation. Unfortunately, there was still a long way to go to conquer the most conservative spaces.

Keywords:

Clemente Cantos; Antonio Garrigós; Beautiful Trades of the Levant; Vanguard; Gathering; Christ of Humiliation.

Murcia en las primeras décadas del siglo XX: un ambiente cultural y artístico en crecimiento

A la hora de investigar las distintas manifestaciones plásticas en la historia de nuestra Región, es evidente que la escultura ofrece un campo de acción muy amplio dada la trascendencia que esta expresión artística posee en nuestra geografía, un territorio en el que la imaginería religiosa en madera policromada es el signo de identidad del patrimonio artístico local, cuestión cuyas raíces se insertan en el alborar del siglo XVI con la actividad del taller de la fábrica catedralicia, dando lugar a una corriente a cuyos ecos responderán autores extranjeros como Nicolás de Bussy (hacia 1640-1706), Nicolás Salzillo (1672-1727) y Antonio Dupar (1675-1755), ya en las postrimerías del siglo XVII e inicios del XVIII, sirviendo de guía al genio dieciochesco Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783), uno de los grandes escultores españoles de esa centuria.

Pero tras un siglo XIX en el que en distintas etapas coexisten los tipos salzillescos con ciertas corrientes clasicistas y románticas, casos de Santiago Baglietto y los escultores valencianos de finales de la centuria e inicios del XX, en las primeras décadas de este siglo hasta el comienzo de la Guerra Civil, la escultura religiosa en la Región de Murcia se hallaba en una dinámica creativa en plena crisis. La desaparición trágica de Juan Dorado Brisa en el año 1907, principal artífice del referido grupo valenciano, supuso un golpe severo para la realización plástica en materia sacra, continuando la elaboración de tipos artísticos adocenados, amanerados y repetitivos que no aportaban nada destacable al prestigio de la ya famosa escuela local. La producción es numerosa, pero, desde luego, la perfección no es uno de sus valores.

De todos modos, ciñéndonos a la ciudad de Murcia que es el objetivo preferente de este estudio, referir que no fue una sucursal de Olot o de otros talleres donde la imaginería se producía en serie y bajo parámetros de mal gusto, tal vez porque la presencia de expertos y críticos de gran nivel como José Pérez Mateos o José Ballester Nicolás, combatió, en la medida de lo posible la introducción de tipos escultóricos colindantes con lo kitsch y la degradación más evidente, cuestión que sí aconteció en otras ciudades importantes de la península. Pero fue inevitable la caída en cierta mediocridad que no afectó tanto a las obras realizadas para las procesiones de semana santa, pero sí a las efectuadas para el interior de templos e iglesias, donde se impuso un gusto inserto en la piedad popular burguesa en el que cabía casi todo.

Además, hay que entender que, especialmente en lo que respecta a la escultura religiosa, existe una identidad general inserta en un patrimonio cultural dieciochesco que prendió de forma entusiasta en la sensibilidad de varias generaciones, cuestión que no resulta baladí a la hora de emprender caminos de renovación y modernidad, y más en una ciudad de provincias. De hecho, se daba una estética concluyente y muy asentada que abogaba por determinadas características que eran inamovibles: la escala reducida o el pequeño formato en aras de proseguir la tradición belenística,

de gran peso específico desde el siglo XVIII con la magna creación de Francisco Salzillo para la poderosa familia Riquelme.¹

Con todo, la pervivencia del tradicionalismo en base a la persistencia tenaz de una actitud conservadora, era una barrera difícil de sortear a la hora de que cualquier artista se planteara algún intento de ruptura o la inmersión en los caminos de la renovación, pero junto a una burguesía de carácter agrícola en muchos casos, y no excesivamente interesada por los nuevos preceptos culturales, surge una corriente repleta de erudición y curiosidad por el mundo moderno; es la desarrollada en las recoletas calles del centro de la urbe, en el que se desplegaba una eclosión de ámbito comercial que comenzaba a aportar un progreso verdadero a la pequeña capital agraria gobernada por conservadores.

Se dan elementos o circunstancias favorables a la manifestación cultural que responden a los deseos de distintos elementos a fin de conectar con los postulados más modernos en la literatura y el arte europeos, teniendo en cuenta que Murcia fue una ciudad favorecida por las circunstancias históricas del momento, ya que, tras la I Guerra Mundial, son muchas las personalidades del ámbito de la cultura y la interpretación que desembarcan en el floreciente Teatro Romea para desarrollar su labor en un lugar que, obviamente, había quedado muy al margen de la contienda.²

Diversas instituciones van fraguando un clima proclive al florecimiento de acciones formativas sociales como el Círculo Católico de Obreros, dedicado a la instrucción; el Círculo de Bellas Artes, que hizo de mecenas para sus artistas y la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Económica de Amigos del País. Todos estos establecimientos realizaron una pródiga actividad en lo que respecta al mundo del Arte.³ También, en el mundo de las Letras tiene una gran trascendencia la llegada de Jorge Guillén a su cátedra de la Universidad de Murcia en el año 1925, tan sólo once años después de la concesión de esta institución a la ciudad y que, a su vez, ya venía aportando desde entonces grandes valores espirituales y culturales a la sociedad murciana.⁴ La presencia del insigne literato supone el inicio de una gran actividad,

¹ Cristina Gutiérrez Cortines, «Identidad Regional y Escultura», en *Arte en Murcia, 1862-1985*, Murcia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, págs. 85-90.

² Antonio Zambudio Moreno, «José Planes Peñalver, la expresión de la modernidad en la tradición escultórica religiosa», *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, págs. 469-484.

³ Martín Páez Burruezo, «La generación de los 20», en *Arte en Murcia, 1862-1985*, Murcia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, págs. 29-40.

⁴ «¡Al fin la Universidad! Se hizo larga la espera entre la promesa feliz de la fundación de la Universidad y la concesión oficial de la misma. Se volvieron a celebrar manifestaciones, reuniones, asambleas, viajes a Madrid, hasta que, ¡por fin!, con fecha 17 de diciembre quedó confirmada la fundación de la misma. Hubo, al día siguiente, magna manifestación, con todas las fuerzas vivas en ella, bandas de música y millares de murcianos en sus filas». En Carlos Valcárcel Mavor. Recuperado de www.um.es/web/universidad/historia/murcia-1914

la de Pedro Salinas y Juan Guerrero Ruiz, introductor de la poesía española en los círculos de enseñanza de la ciudad.

También la prensa tuvo una trascendencia capital en todo este proceso evolutivo, pues tanto los diarios *El Liberal*, con sus proclamas a favor de la erudición, como *La Verdad*, con su famoso suplemento literario, poco después transformado en la revista *Verso y prosa*, fueron grandes baluartes para el conocimiento, teniendo en cuenta factores tan determinantes como las colaboraciones en ésta última de creadores literarios como Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca y otros artífices relacionados con el pensamiento y la obra de la Generación del 27. Además, el círculo humanista de la ciudad se ve enriquecido con las aportaciones del propio José Ballester, Andrés Sobejano, Raimundo de los Reyes o la traza poética e idílica de Jara Carrillo. Todo ello aderezado con las composiciones musicales de Emilio Ramírez, gran maestro de la zarzuela.

Pero el alarde cultural en forma de tertulia, el intercambio de saberes y conocimientos diversos tiene lugar en los cafés que proliferan por el entramado de callejuelas que conforman el centro de la ciudad. En una etapa de pleno revisionismo, de nuevas ideas técnicas, científicas y artísticas que fluyen por todo el continente europeo, de preguntas sin respuestas claras y definitivas, la tramoya del café es el lugar apropiado para el disenso y el consenso, la participación en la conversación y el coloquio, en todo aquello que enriquece y dignifica las relaciones humanas. El café del Siglo, el café del Hotel Patrón, el Arenal, el Moderno y, sobre todo, el Café Oriental, son los nuevos foros públicos de la sociedad murciana de aquellas primeras décadas del siglo XX, lugares abiertos en una urbe con una mentalidad todavía finisecular, pero en la que muchos de sus miembros adoptan una postura inserta en la plena modernidad, transmitiendo sus anhelos en las largas noches de tertulia.

El grupo del Café Oriental

En la Murcia de los años veinte, el referido Café Oriental es el epicentro de la intelectualidad, donde escultores, pintores, literatos y pensadores se dan cita para sumergirse en la conversación, anclarse en la rebeldía, conspirar en favor de la cultura y el arte. Surge el denominado *Grupo del Café Oriental* como lo denominaba el pintor Luis Garay, que narraba cómo a partir de la amistad entre los escultores Clemente Cantos y José Planes se configura una nutrida tertulia a la que se unen los pintores Victorio Nicolás, Pedro Flores, Joaquín García y el propio Luis Garay, más la última incorporación, la de un personaje vital en el desarrollo artístico del grupo, el empresario, humanista y escultor Antonio Garrigós y Giner, apodado por el resto *el Miceno*.⁵ Y es que su importancia en esta agrupación fue trascendental, pues él era

⁵ Antonio Hernández Valcárcel, *El escultor Antonio Garrigós*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pág. 36.

el impulsor de una serie de personas con grandes inquietudes artísticas y culturales que, uniéndose, conformaron una de las corporaciones más trascendentes de la historia del arte de la Región de Murcia gracias a su sólido entendimiento de la vida y las expresiones plásticas.

Antonio Garrigós y Giner (1886-1966), nacido en la localidad de Santomera, era ante todo un hombre amante de las tradiciones, la historia y el arte de Murcia. Con el tiempo, tras su viaje por tierras de América del Sur, cuando las inquietudes comerciales y de negocios imperaban en su vida, vuelve a reencontrarse con su *Grupo del Café Oriental*, a entremezclarse con sus miembros, bohemios y variopintos, lo que estimula su faceta creativa como escultor. Amante de la naturaleza, de la meditación ante lo sublime de la misma, su impulsividad origina unas obras cargadas de originalidad, tendentes a la simplificación formal y repletas de expresividad utilizando los recursos necesarios, ni uno más, a fin de no distraer demasiado al espectador con detalles superfluos. Sus imágenes nacen directamente, de forma que no surgen de un boceto previo, siendo elaboradas para el pueblo por medio de un lenguaje directo y sin rodeos, conjugando lo moderno con lo pretérito, si bien, fue un artista no comprendido por los ambientes a los que su obra iba dirigida, tratándose más bien de un artífice de minorías intelectuales que son las que finalmente valoraron con mayor entusiasmo sus creaciones.⁶

Como contrapunto, en *el Grupo del Café Oriental* figuraba el también escultor Clemente Cantos Sánchez (1893-1955). Hombre de complicada y traumática infancia, huérfano a temprana edad y cuya actitud artística nace en un medio rural, se forma escultóricamente con otro gran artífice, Anastasio Martínez, donde conoce a una personalidad arrolladora en lo creativo como José Planes Peñalver. Allí aprende a modelar y escudriñar los valores del barro, formándose en la talla de la madera y la labra de la piedra. Admirador del Renacimiento, su estilo era eminentemente clasicista y su personalidad estaba apegada a la naturaleza como elemento inspirador de toda su obra. Melancólico y siempre delicado de salud, su refugio era el arte, donde podía expresar su inquietud, su esencia espiritual, manifestando su profunda interioridad, casi colindante con una especie de existencialismo creyente. En la plástica es el maestro del propio Antonio Garrigós, de hecho, llegan a concebir obra de forma conjunta durante un periodo determinado.⁷ Además, durante la Guerra Civil forma parte de la Junta de Incautación encargada del salvamento del tesoro artístico, y al terminar el conflicto, pasa a ser miembro del taller del eminente y más joven escultor Juan González Moreno, para terminar su carrera en solitario elaborando obras en las que desarrolla una plena conciencia artística inscrita en los valores de la mediterraneidad.

⁶ Antonio Oliver Belmás, *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*, Murcia, Excm. Diputación Provincial de Murcia, 1952, pág. 25.

⁷ *Ibid.*, pág. 28.

Los Bellos Oficios de Levante.

Tal y como hemos referido, Garrigós y Cantos forjan una gran amistad cuya confianza mutua los lleva a conformar un negocio de forma conjunta: el taller artístico denominado *Los Bellos Oficios de Levante*, sustentado en la fiabilidad comercial del primero y la capacidad artística del segundo que, en poco tiempo, sería igualada por el propio Garrigós. La idea de ambos respondía al propósito de crear un taller escultórico que en verdad respondiera a los criterios de calidad y originalidad que debían serle propios, alejado de los postulados en serie de otros obradores cuya producción era seriada y tremendamente adocenada, sin ninguna entidad creativa y que estaban inundando los altares y retablos de iglesias a lo largo y ancho del país. Anclado en el castizo Paseo Marqués de Corvera del popular Barrio del Carmen, *Bellos Oficios de Levante* tenía como objetivo la elaboración de imágenes de sentido popular, de pequeño tamaño, en aras de continuar la antigua tradición que derivaba de la elaboración de los populosos belenes. Las obras, en la mayoría de ocasiones, poseían un carácter individual, elaboradas en barro, modeladas con finura y gran sentido estético, además de ser policromadas con todo detalle y suntuosidad.

Las imágenes, a pesar del tono sencillo y popular, poseían un sentido italianizante muy marcado, lo que origina, por parte de determinados críticos, cierta comparación con los postulados estéticos de Lucca della Robbia en cuanto a claridad, nitidez, equilibrio y mesura compositiva, teniendo presente la evidente lejanía.⁸ Lo cierto es que la idealización estética era un precepto seguido de manera fiel en todas las obras que salían del taller, ya fuera temática profana o religiosa, conformando una dialéctica muy personal que las hacía únicas (Fig. 1). El medio de comercialización se basaba bien en la venta directa, o mediante muestras y exposiciones organizadas y publicitadas gracias al talento propagandístico y comercial de Antonio Garrigós. De hecho, la primera de ellas, celebrada en el Salón de Arte Moderno de Madrid, gozó de la presencia de importantes personalidades del mundo de la cultura de la capital, obteniendo una crítica más que favorable.⁹



Figura 1. *Dolorosa*. Taller Bellos Oficios de Levante, década de los años 20 del pasado siglo. Fuente: Archivo Municipal de Murcia

⁸ Antonio Hernández Valcárcel, op. cit., pág. 51.

⁹ «En el Salón de Arte Moderno de Madrid, se ha inaugurado la Exposición de Terracotas policromadas del artista murciano Garrigós Giner. Al acto inaugural asistieron el director general de Bellas Artes y otras ilustres personalidades del arte, de la literatura y la política [...]. Los críticos madrileños hicieron calurosos elogios de las esculturas expuestas, notando el favorable despertar de los artistas murcianos y el noble fin que impulsa a quienes organizan estas simpáticas manifestaciones estéticas».

Con el devenir del tiempo, ya en 1924, se percibe una tendencia en Antonio Garrigós proclive al alejamiento de los modelos italianizantes a los que era más propenso Clemente Cantos, elaborando composiciones en relieve inclinadas a una estética más primitivista colindante con preceptos enmarcados en el arte del *trecento* y recuperados por ciertas tendencias vanguardistas. Es un anticipo de lo que será el estilo de Antonio Garrigós una vez se disuelva el taller de *Bellos Oficios de Levante*: una dialéctica que se expresa de manera irrefrenable, repleta de un dinamismo que emana no del desmesurado detalle, sino de la personalidad que transmite el impulso interno del propio artífice. Un modo de hacer que se revelaba contra los modelos académicos y los anclados en la tradición dieciochesca de Murcia, queriendo huir de lo amanerado y mil veces reiterado que le resultaba tremendamente aburrido y no colmaba su tormenta interior.

El Cristo de la Humillación

Ya en el año 1926, el desarrollo de *Bellos Oficios de Levante* había resultado altamente positivo al producir gran cantidad de obras que respondían a los preceptos estéticos y la entidad plástica que, desde un principio, tanto Cantos como Garrigós habían tenido como objetivo prioritario, lo cual, complacía a una clientela numerosa que incluso traspasaba las fronteras nacionales. Ambos consideraban que era el momento preciso para encarar un trabajo de gran envergadura que pudiera quedar enmarcado en el gran arte bajo postulados vanguardistas, y para ello, decidieron realizar una escultura de carácter religioso, de gran tamaño y que desfilara en las procesiones de Semana Santa de la ciudad de Murcia. La obra finalmente conformada tenía como tema una de las caídas sufridas por Cristo en su devenir por la Vía Dolorosa de Jerusalén camino de su crucifixión, y tomó como título el de *Cristo de la Humillación* (Figs. 2 y 3).



Ilustración 2. *Cristo de la Humillación*. Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Fuente: Archivo Municipal de Murcia

La talla fue donada por los artistas de forma absolutamente desinteresada a la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia para formar parte de su cortejo penitencial de Lunes Santo, y ya estaba acabada en marzo de 1927 para su salida en la Semana Santa de ese año. Fue una escultura absolutamente revolucionaria, única, basada en la más palpitable vanguardia expresionista, representando a Cristo caído (21 de febrero de 1923). En Madrid, Exposición Garrigós Giner. *El Liberal*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000297882&page=1&search=&lang=es&view=hemeroteca

bajo el peso de una enorme cruz que prácticamente lo hunde en la tierra. Era una representación del Redentor que huía de toda idealización, de toda belleza o forma amable, pues Jesús, preso del dolor por la tortura, lanzaba un grito desgarrador, un alarido dirigido a las alturas, a ese Dios Padre que no escuchaba su súplica, su lamento patético. La expresión de su rostro mostraba la plena soledad en la que se encontraba ante la tragedia, surgiendo su lado más humano posible, olvidando su carácter divino como hijo del creador.

La composición era plenamente ascética, penitencial, de claro acento dramático en base a un tratamiento severo, austero. La imagen era de talla completa y su túnica venía a expresar estas características al ser absolutamente lisa, como enroscada a la anatomía de Cristo, de manera que daba la sensación de aprisionarle y agobiarle. El enorme madero con el que cargaba venía a representar todo el peso de los pecados del ser humano, de sus debilidades, en una absoluta lección teológica de sus autores que procedieron a transmitir esa sensación de abatimiento y dolor utilizando todos los recursos a su alcance, lo que incluía la enorme expresividad ya no sólo del rostro, sino de sus brazos, el izquierdo intentando soportar el peso de la cruz y el derecho totalmente extendido en clara relación con la petición de súplica que el propio rostro demandaba, originando a su vez una sabia disposición de equilibrios compositivos.

El expresionismo más voraz y dramático estaba plenamente desarrollado en una obra de entidad mística que daba primacía a la experiencia emocional y espiritual de la realidad, en una angustia que, tal vez, también venía a manifestar las emociones y sentimientos propios de una etapa histórica compleja, en la cual proliferaba la inquietud y el desasosiego ante tanto cambio y ante tantos problemas sociales y políticos, todo ello, bajo una industrialización del mundo acelerada que no llevó al ser humano a un mayor acomodo y bienestar, sino a conflictos bélicos que marcaron para siempre a toda la civilización occidental. *El Cristo de la Humillación* es, por tanto, la angustia de la soledad del hombre ante un mundo hostil, el testimonio de una visión insegura, la subjetividad del artista que queda enmarcada por un trasfondo ético e ideológico.

Se ha manifestado que esta representación tan patética de Cristo «no pretende concitar emociones, sino constituir una oración plástica en sí misma»,¹⁰



Ilustración 3. *Cristo de la Humillación* (detalle). Clemente Cantos y Antonio Garrigós, 1927. Fuente: Archivo Municipal de Murcia

¹⁰ José Alberto Fernández Sánchez, «La nueva retórica de la escultura procesional: la renovación plástica durante la primera mitad del siglo XX», en *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, págs. 371-385.

pero tal vez no estamos frente a una oración, sino ante la duda existencial expresada en ese grito de súplica, en un lamento en el que no tiene cabida el diálogo entre Dios y el Hombre, pues Cristo no encuentra correspondencia a su clamor, ya que en ese preciso instante se halla inmerso en la más absoluta de las soledades ante el dolor y la tragedia. Los dos artistas se mueven bajo los preceptos de la filosofía existencialista de índole unamuniana en la cual el vivir del individuo es un morir, en el que la fe se enfrenta continuamente a la duda, fundamentalmente en los periodos de crisis y sufrimiento en el devenir de la vida del hombre, pues la existencia tiene un sentido trágico intrínseco a ella.¹¹

El Cristo de la Humillación obtuvo un verdadero éxito de crítica dentro de la prensa especializada y de los círculos intelectuales de la ciudad, sin embargo, en las mismas reseñas de aprobación y beneplácito respecto a sus valores artísticos, se dejaba entrever pequeñas dosis de escepticismo respecto a la acogida que pudiera tener una pieza tan vanguardista en una sociedad tan tradicionalista en el ámbito de la escultura religiosa.¹² De hecho, casi desde un principio, las relaciones con la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, depositaria de esta escultura, se vieron enturbiadas por una serie de diferencias económicas respecto al valor del trono que iba a portar la imagen,¹³ aunque finalmente, el día 9 de abril de 1927, Lunes Santo, *el Cristo de la Humillación* formó parte del cortejo penitencial que salió a la calle.

Sin embargo, las críticas positivas y la admiración que había despertado en los círculos intelectuales de Murcia, se tornaron en indiferencia y, lo que es peor, en burlas por parte del público que presenció el desfile. Al parecer, el nefasto alumbrado empleado por la Cofradía no ayudó en nada a la hora de mostrar las innegables virtudes que la imagen poseía, pues el medio utilizado era una simple bombilla desnuda, sin accesorios de ningún tipo, ubicada desde un punto de vista muy bajo y que contribuía a originar una sensación fantasmal y poco nítida de la escultura. El peculiar sentido del humor del pueblo denominó esta obra escultórica, en tono manifiestamente peyorativo, *El Cristo de la Pera*. El poco convencimiento mostrado

¹¹ Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, volumen III, *Del Romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Editorial Herder, 2010, pág. 942.

¹² «En esta época de arte bonito con que se estraga el gusto de las multitudes, una joya de la escultura religiosa, en donde, como ésta, palpita una emoción apasionada de la que no puede hallarse ausente en manera alguna la rancia piedad cristiana, nos debe llenar de contento. Se depuran los desviados sentimientos estéticos y se rehabilita el espiritualismo tan apagado por frívolas solicitudes». (27 de marzo de 1927). *El Cristo de la Humillación*. La Verdad. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000769469&page=1&search=

¹³ «31-03-1927: Se recibe escrito del escultor D. Antonio Garrigós expresando su malestar por las críticas de algunos componentes de la Junta de Gobierno hacia la tarima que está haciendo para el Cristo de la Humillación, imagen realizada por el escultor Clemente Cantos, y que tiene cedida a la Cofradía D. Antonio Garrigós para procesionar, ya que es de su propiedad. En ese mismo escrito prohíbe a la Cofradía que el Cristo de la Humillación desfile en la procesión de Lunes Santo, dadas las mencionadas críticas». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOG%C3%8DA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>

desde un principio por la Cofradía, unido a los comentarios negativos de buena parte del público, hizo que la institución rechazara la obra de pleno y la devolviera a sus autores en un medio tan indigno como un carro de transportar basura.¹⁴

Obviamente, el proceder de la Cofradía respondía a las diferencias que con anterioridad había mantenido especialmente con Antonio Garrigós y, por ello, encontró un medio para desquitarse y humillarle al trasladar la imagen de esa forma y dejarla en la misma puerta del taller *Bellos Oficios de Levante*. Respecto a este particular no se comentó nada en la prensa de Murcia y *el Cristo de la Humillación* quedó apartado en una yesería cercana al obrador de Cantos y Garrigós, pasando a ser denominado como *Cristo de la Yesera*, apelativo poco afortunado con el que se le conoció hasta que se desplazó definitivamente a Cataluña, lugar donde sí fue valorado en su justa medida,¹⁵ lo que vino a demostrar que en Murcia, a pesar del ambiente intelectual que estaba forjándose y que se hacía sitio en una ciudad de provincias de mentalidad de fin de siglo, la corriente social más tradicionalista y conservadora seguía imponiendo sus tesis en el marco del arte escultórico religioso imposibilitando la inserción de preceptos de vanguardia.

Y es que, pasados tres años desde su triste retirada a la penumbra de un humilde obrador de yesos, Antonio Garrigós, haciendo gala de su sentido comercial y decidido afán de superación tras la desaparición del taller *Los Bellos Oficios de Levante* como consecuencia de un incendio acaecido en el mismo año de 1927, decidió exponer la imagen del *Cristo de la Humillación* en las Galerías Layetanas de la ciudad de Barcelona, lugar cosmopolita en el que el aprecio por esta obra podía resultar muy distinto al mostrado en una ciudad de corte provincial como Murcia. Y efectivamente, la imagen originó una gran expectación, siendo merecedora de loas y alabada sin ningún género de dudas por versadas opiniones que consideraban que tenía la entidad suficiente para ser apreciada como una pieza artística de peso, ejemplo de que los preceptos más vanguardistas podían mostrarse en una escultura de temática religiosa.¹⁶

De hecho, dada la pertinaz insistencia de Manuel Trens, director del Museo Diocesano de Barcelona, la obra fue adquirida por una de las cofradías de mayor

¹⁴ «19-04-1927: Se celebra Cabildo General Extraordinario y algunos cofrades muestran su descontento con la tarima del trono para el Cristo de la Humillación, ya que, entre otros fallos, no ofrece resistencia. Se toma el acuerdo de devolver la imagen a sus dueños para que ya no vuelva a figurar en nuestra procesión y se renuncie a todos los derechos». Recuperado de <https://cofradiadelperdonmurcia.com/wp-content/uploads/2019/03/CRONOLOG%C3%8DA-DE-LA-COFRADIA-JUNIO-2018.pdf>

¹⁵ Antonio Hernández Valcárcel, *op. cit.*, pág. 67.

¹⁶ «El Cristo de la Humillación, de Bellos Oficios de Levante, que ocupa el centro de la sala, dejaba atónitos y hondamente impresionados a todos los concurrentes. Pocas veces hemos visto una escultura religiosa, que aislada en un local profano y sin el aparato ni la emoción de la liturgia, produzca una tan intensa y profunda emoción». (8 de junio de 1930). Las exposiciones de Garay y Garrigós han sido inauguradas con rotundo éxito. *Flores y Naranjos*. Recuperado de https://www.archivodemurcia.es/p_pandora4/viewer.vm?id=0000186680&page=10&search=

importancia de la ciudad de Tarragona, la de La Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, que la presentó al público el día 13 de febrero de 1931 en un establecimiento de la Rambla de San Juan de esa ciudad propiedad de Vicente Brell, motivando la plena aceptación tanto del mundo de la cultura como del público que visitó la muestra.¹⁷ De hecho, allí la imagen fue tratada con todo respeto, dignificándola con la realización de un trono adecuado equipado con faroles en sus cuatro esquinas, muy distinto de aquel sobre el que salió en procesión por primera y única vez el Lunes Santo de 1927.¹⁸ Pero el destino de esta escultura, a pesar de esos años de aceptación y bonanza, acabó por ser trágico, ya que, en los graves disturbios ocasionados por el inicio de la Guerra Civil en 1936, fue destruida en su totalidad. Este fue el triste epílogo de una obra de arte que no fue comprendida en su ciudad, cuyos habitantes en su mayoría estaban adheridos a ultranza al estilo salzillesco y rechazaban de plano cualquier atisbo de vanguardia, anclados en una manida tradición dentro del campo de la escultura religiosa.¹⁹

De todos modos, en otros campos de las artes sí se daba paso a una modernidad que tenía su punto culminante en las realizaciones pictóricas de aquellas primeras décadas de siglo. Además, en la Región surgió el advenimiento de una nueva estética de carácter contemporáneo, inscrita en las corrientes más en boga en el arte europeo occidental y que sí fue aceptada no ya sólo por la crítica experta, sino por el público en general. De hecho, dentro del campo de la escultura religiosa, será en la ciudad de Cartagena, gracias a la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno y al artista valenciano José Capuz Mamano, donde se introduce esta nueva pauta creativa entre los años 1925 y 1930 y que, posteriormente a la Guerra Civil y dada la necesaria reconstrucción del patrimonio destruido, será continuada por artistas de la enjundia de José Planes Peñalver y Juan González Moreno en sus creaciones para todo el territorio regional.

Bibliografía

Belda Navarro, Cristóbal, «La escultura en Murcia entre 1900-1930», en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, 1997, pág. 26.

¹⁷ «El Cristo de la Humillación es sencillamente lo que se llama una obra maestra [...]. La obra honra al autor y a Tarragona, y por ello debemos felicitar a la Real Congregación de la Purísima Sangre y a todos cuantos han intervenido en el asunto, especialmente al doctor Manuel Trens, director del Museo Diocesano de Barcelona, que tanto ha trabajado para que aquella venga a enriquecer el tesoro religioso de nuestras procesiones en los días santos». (14 de febrero de 1931). Un nuevo paso, El Cristo de la Humillación de Garrigós. La Cruz, diario católico de Tarragona. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=3050742&posicion=1&presentacion=pagina

¹⁸ Tatiana Fernández Hernández, «La vanguardia que pudo ser y no fue: el Cristo de la Humillación», en *Revista Cabildo*, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2017, págs. 93-97.

¹⁹ Cristóbal Belda Navarro, «La escultura en Murcia entre 1900-1930», en *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes*, Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, 1997, pág. 26.

Fernández Hernández, Tatiana, «La vanguardia que pudo ser y no fue: el Cristo de la Humillación», en *Revista Cabildo*, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2017, págs. 93-97.

Fernández Sánchez, José Alberto, «La nueva retórica de la escultura procesional: la renovación plástica durante la primera mitad del siglo XX», en *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, págs. 371-385.

Gutiérrez Cortines, Cristina, «Identidad Regional y Escultura», en *Arte en Murcia, 1862-1985*, Murcia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, págs. 85-90.

Hernández Valcárcel, Antonio, *El escultor Antonio Garrigós*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, pág. 36.

Oliver Belmás, Antonio, *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*, Murcia, Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1952, pág. 25.

Páez Burruezo, Martín, «La generación de los 20», en *Arte en Murcia, 1862-1985*, Murcia, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, 1985, págs. 29-40.

Reale, Giovanni y Antiseri, Darío, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, volumen III, *del Romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Editorial Herder, 2010, pág. 942.

Zambudio Moreno, Antonio, «José Planes Peñalver, la expresión de la modernidad en la tradición escultórica religiosa», en *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2019, págs. 469-484.