

magenta

120 Aniversario

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón
Sucesora de la del Prendimiento o "Arte de la seda". Año 1600



Nº31, Murcia 2016

Índice

Capítulo nº 1: Una Nueva Semana Santa.....	5
El Obispo de Cartagena.....	6
<i>Excmo. y Rvdmo. Sr. D. José Manuel Lorca Planes</i>	
Cofradía del Perdón, 120 años.....	8
<i>Pedro Antonio Sánchez</i>	
Lunes Santo, ilustre y popular.....	10
<i>José Francisco Ballesta Germán</i>	
"Venid Benditos de mi Padre".....	12
<i>Rafael Ruiz Pacheco</i>	
Haznos sentir tu mirada.....	14
<i>Ramón Sánchez y Parra-Servet</i>	
2016. CXX años de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón.....	16
<i>Diego Avilés Fernández</i>	
Capítulo nº 2: La Coronación.....	21
Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón... ..	22
<i>Actos a celebrar con motivo de la concesión de gracia de coronación canónica de la Virgen de la Soledad</i>	
Virgenes Murcianas y Soledades Coronadas: de la Fuensanta a la Soledad del Perdón.....	30
<i>José Emilio Rubio Román</i>	
La Soledad.....	38
<i>Rafael Cebrián Carrillo</i>	
Ahí tienes a tu Madre.....	42
<i>Juan Antonio De Heras</i>	
Capítulo nº 3: Apuntes para la Historia.....	46
La Cofradía del Perdón según las Notas de Prensa (1913-1936).....	65
<i>María Luján Ortega / Tomás García Martínez</i>	
Capítulo nº 4: Nuestro Patrimonio.....	67
Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Nuevas Aportaciones.....	68
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	
Patrimonio Musical Magenta.....	90
<i>Agustín Alcaraz Peragón</i>	
La Última Cena, de Muñoz Barberán.....	94
<i>Santiago Delgado</i>	
El Paso del Prendimiento, 120 años de Historia en esta Cofradía.....	98
<i>Antonio González Quirós / Juan Antonio Fernández Labaña</i>	
Capítulo nº 5: Fervorín 2.015.....	113
El Fervorín.....	114
<i>Ramón Sánchez Parra-Servet</i>	

Capítulo nº 6: Recuerdos	119
Un Presidente para la Renovación	120
<i>Alberto Castillo Baños</i>	
Capítulo nº 7: Concierto Casa Cuna	127
Concierto para un Niño que va a Nacer	128
<i>Redacción</i>	
Capítulo nº 8: Sentimiento Cofrade	133
El Cristo del Malecón.....	134
<i>Antonio Barceló López</i>	
El Perdón y un hombre bueno <i>(In memoriam Juan Peddro Hernández Gonzalez)</i>	138
<i>Yayo Delgado</i>	
Joven y cofrade.....	140
<i>Verónica Baños Franco</i>	
Barrio	144
<i>Ginés Jiménez Esteve</i>	
Tras los Pasos del Prendimiento.....	146
<i>Alberto López Abadía</i>	
Capítulo nº 9: Convivencia Nazarena	149
Capítulo nº 10: Cronología	155
La Primera Procesión del Lunes Santo en la Ciudad de Murcia	156
<i>Redacción</i>	
Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón Cronología 1896-2015	158
Capítulo nº 11: Premios Fotografías.....	203
Premios Fotografía.....	205
<i>Miguel Angel Sans</i>	
<i>Carmen Celdrán</i>	
Concurso de Fotografía Memorial Juan Pedro Hernández.....	207
<i>Bases Concurso</i>	
Capítulo nº 12: Habla la Cofradía	209
Secretaría General Memoria de Actividades	210
<i>Elena Alemán Laorden</i>	
Cultos en honor al Santísimo Cristo del Perdón y Nuestra Señora de la Soledad / Contraseñas de Precesión.....	222
Distinciones de la Cofradía año 2016	223



El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo Nuevas Aportaciones

El 12 de marzo de 2013 será una fecha que, sin duda, quedará fijada en los anales de la Cofradía del Perdón. Ese día, en la iglesia de San Antolín, fue presentada, en rueda de prensa, la investigación sobre la autoría del Cristo del Perdón; el Titular de esta Cofradía desde 1896. Un minucioso estudio que determinaba, de la mano de la ciencia que actualmente se aplica en la restauración de obras de arte, que esta talla de Cristo muerto en la cruz, fue realizada por Francisco Salzillo Alcaraz. Un trabajo que fue definido por el entonces Consejero de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Pedro Alberto Cruz Sánchez, como *"la investigación más importante de la historia del arte en Murcia en años"*¹. El tiempo juzgará.

Expuesto, al día siguiente, a lo largo casi dos horas de extensa y pormenorizada conferencia, en el salón de actos del Palacio Almudí.

Y recogido, meses más tarde, en octubre, para ser más exactos, en las 240 páginas del libro **El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII**.

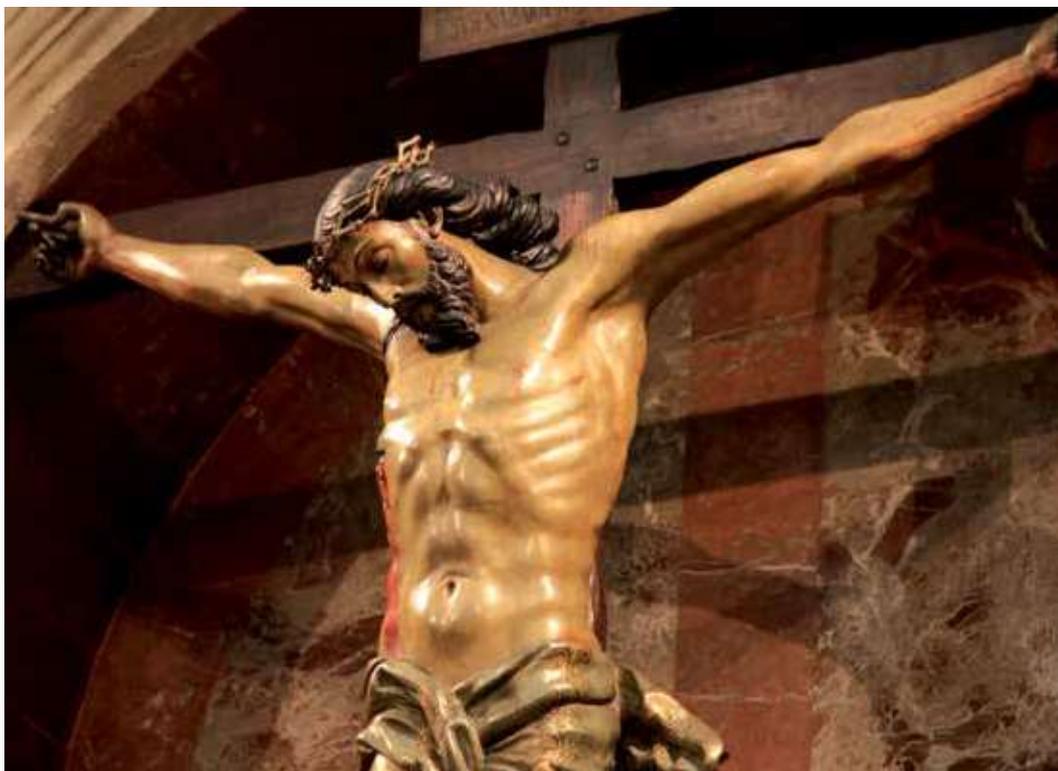
1.- "El oro del Cristo del Perdón delató a Salzillo", *La Verdad*, 13 de marzo de 2013.

Una investigación pionera en Murcia, pues analizaba el interior de la obra, dejando de lado el manido exterior. Basándose, única y exclusivamente, en el estudio y contraste del sistema constructivo empleado en esta talla policroma; donde maderas, ensambles, yesos, pigmentos, láminas metálicas e incluso sistemas de fijación y refuerzo, se convirtieron en los nuevos "documentos" que mostraban, con objetividad, quién había ensamblado, tallado y policromado esta imagen, Francisco Salzillo Alcaraz.

Aunque, en honor a la verdad, no era la primera vez que se relacionaba a Salzillo con esta talla, pues desde 1992 ya venía siendo asignada a él por el profesor Belda Navarro². Una atribución inicial que ahora era confirmada por este estudio, como así recogió el *Diario La Verdad*, con fecha 13 de marzo de 2013³. Si bien con una significativa variación, pues yo, aparte de justificar

2.- Aunque el profesor Belda Navarro ya venía relacionando a Francisco Salzillo con esta talla, la ausencia de documentación al respecto, sumado a una nula justificación, hacía poco creíble la propuesta, dada la lejanía que, en apariencia, presenta el Perdón respecto a otras obras de Salzillo; siendo muy polémica su presencia en la exposición *Salzillo, Testigo de un siglo*.

3.- "Cristóbal Belda ya habló de la autoría hace dos décadas", *La Verdad*, 13 de marzo de 2013: "...Lo que ha ocurrido ahora es que con los medios técnicos, el instrumental y la infraestructura del Centro de Restauración, se ha confirmado una atribución que ya se realizó con anterioridad".



Cristo del Perdón

la asignación a Francisco Salzillo (algo que curiosamente aún no se había hecho), modificaba la fecha de ejecución dada por Belda Navarro (1770-75), rebajándola en cuarenta años; situando el Crucificado de San Antolín hacia 1733, es decir dentro de los diez primeros años de Salzillo como escultor. Una nueva fecha, mucho más objetiva, aunque no exacta del todo, basada en el año de reedificación de la ermita del Calvario del Malecón (espacio donde se veneraba el Cristo) y apuntalada, sólidamente, por el hallazgo de una carta de la época, fechada en enero de 1737, en la que ya se habla de la imagen; convir-

tiéndose en el documento más antiguo encontrado hasta el momento donde es citado el Cristo, aunque refiriéndose a él con su antiguo nombre, el del "Crucificado del Calvario"⁴. Lo que nos muestra, no solo que la imagen fue realizada anteriormente a este año, sino que, muy probablemente, fue realizada bastante tiempo antes, como así se deriva del calificativo empleado en la antigua carta al referirse a él, denominándolo "devotísimo"; no siendo usual que se adquiriera esa distinción precisamente en poco

4.- Fernández Labaña, J. A., 2013, *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo*, pág. 37, J. A. Fernández Labaña, Murcia.





tiempo, todo lo contrario. Evidenciando, vistas las fechas, que nos encontramos ante una talla correspondiente a los comienzos de Francisco Salzillo como escultor, no ante una obra del final de su producción, como así fue datada en la exposición *Salzillo, testigo de un siglo* del año 2007.

Aunque lo realmente importante es que estos datos nos permiten situar la imagen en un periodo cronológico concreto, dentro de los diez primeros años de Francisco Salzillo como escultor. Un aspecto que se torna fundamental para poder entender el aspecto externo que presenta este Crucificado, ausente de las formas salzillescas más conocidas, lejano aún de los estándares de belleza creados por su escultor años después; y que obviamente son imposibles de hallar en una obra de sus primeros años, donde el artista aún no había definido su estilo, como después veremos.

Ahora, tres años después de la investigación, estoy en disposición de aumentar los datos que puse de manifiesto en 2013; ampliando el trabajo con nuevas e interesantes aportaciones, resultantes del estudio de dos puntos de vista completamente distintos, aunque complementarios: en primer lugar, el estudio del sistema constructivo, el mismo que me sirvió para determinar que la obra es de Francisco Salzillo; y en segundo lugar, el estudio del aspecto externo, ese que tan alejado parece de Francisco Salzillo y que sin

embargo, como a posteriormente podrán ver, no es tanto.

El sistema constructivo. Nuevos datos encontrados.

El pormenorizado estudio realizado a la talla policromada del Cristo del Perdón, reveló que esta imagen se encuentra realizada a imagen y semejanza de otras obras de Salzillo. Misma madera, mismos ensambles, mismo sistema policromo, mismo sistema de dorado, e incluso hasta los mismos elementos metálicos de fijación; toda una serie de coincidencias que mostraron al escultor que se escondía tras esta magnífica talla de Cristo crucificado.

De las pruebas que me llevaron, en 2013, a determinar que la obra fue realizada por Francisco Salzillo, recuperaré ahora tres elementos; presentes tanto en el Cristo del Perdón como en otras imágenes de Salzillo. En primer lugar, me referiré al particular sistema de unión localizado en el brazo derecho del Perdón (el único que aún lo conserva)⁵; un singular y significativo ensamble que se compone de dos elementos: una espiga central, que une las dos piezas de madera (brazo con tronco), definida en su momento, dada su forma, como "cabeza de bala"⁶; más otra espiga cilín-

5.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 114-131.

6.- Una espiga que, vistas y estudiadas nuevas radiografías, podría ser roma y no con forma de "cabeza de bala", proviniendo este forma del agujero realizado por la barrena usada para introducirla. Un detalle que no modifica el original ensamble compuesto por dos elementos (el central y el oblicuo), usado por Salzillo



drica, colocada oblicuamente, que traba la unión. Un sistema de ensamble solo presente en los brazos de los crucificados realizados por Francisco Salzillo (Isabelas, Facistol y Perdón), como así quedó demostrado en el estudio radiográfico comparativo expuesto en el libro. Un distintivo sistema de anclaje que tres años después vuelvo a recuperar, puesto que una de esas espigas, la más reconocible por su forma, la que bauticé como “cabeza de bala”, ha sido hallada en otra obra de Salzillo, localizada radiográficamente; y no precisamente en un crucificado, sino todo lo contrario, en una Virgen, más concretamente en una Inmaculada Concepción, la perteneciente a la iglesia del Carmen de Murcia. Uniendo, del mismo modo que en el brazo de los crucificados, dos elementos de madera de un cierto grosor, la cabeza y el cuerpo del dragón que está a los pies de Maria. Una espiga idéntica en forma a la localizada en el brazo derecho del Perdón y en los demás crucificados expuestos, ausente, por el momento, en otros escultores; lo que reafirma que estamos ante un elemento o un sistema de trabajo claramente identificador de la forma de trabajar de Francisco Salzillo.

En segundo lugar recuperaré el oro hallado en el paño del Perdón, una lámina metálica con una aleación muy concreta (97 % de oro, 2 % de plata y 1 % de cobre), exactamente la misma que ha sido encontrada hasta en cinco tallas

policromadas de Salzillo⁷; una aleación ahora encontrada en otra obra de nuestro escultor, detectada por el microscopio electrónico de barrido (MEB) en la anteriormente citada *Inmaculada* de la iglesia del Carmen de Murcia, como así reveló el análisis de una muestra durante los estudios previos a su restauración⁸. Lo que ya suma un total de seis obras realizadas por Francisco Salzillo, aparte del Cristo del Perdón, donde ha aparecido esta particular composición de la lámina metálica de oro. Una aleación que, curiosamente, todavía no ha sido hallada en ningún otro escultor de los analizados hasta la fecha, y que abarcan un importante y amplio periodo temporal (siglos XVI-XIX).

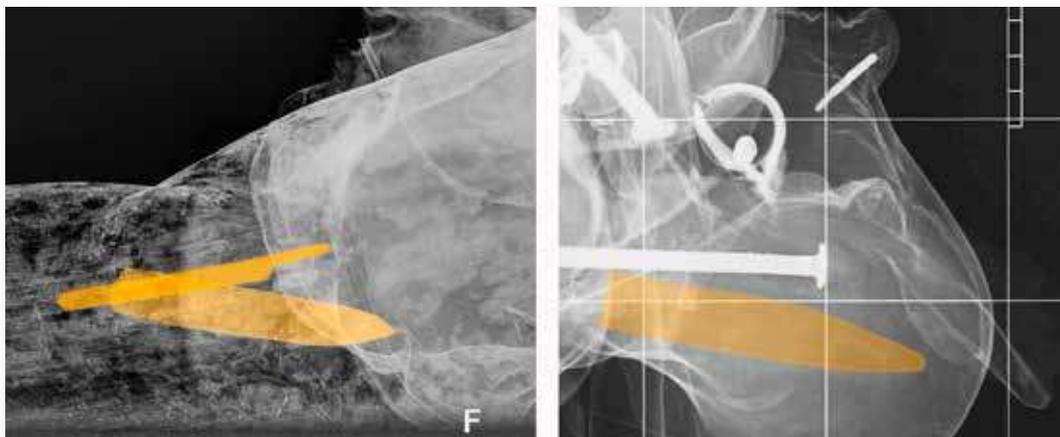
Y en tercer y último lugar, rescataré la pletina metálica con forma de cola de milano que presentaba, por partida doble, el Cristo del Perdón. Un singular elemento que se encontraba en la parte posterior del paño del Perdón, y que servía para, mediante un tornillo que lo atravesaba, fijar la imagen al madero⁹; un elemento de fijación ampliamente usado por Francisco Salzillo en muchas de sus imágenes, como así puse de manifiesto en el capítulo correspondiente del libro del Perdón; usado, bien para sujetar elementos externos a la imagen, o bien para sujetar ésta a unas andas de procesión. Localizado ahora en cua-

en la unión de los brazos de sus crucificados.

7.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 101-106.

8.- Centro de Restauración de la Región de Murcia, *Informe de restauración de la Inmaculada de la iglesia del Carmen (Murcia)*, Francisco Salzillo, RE 07/12.

9.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 107-113.



A la izquierda, radiografía de la unión del brazo del Cristo del Perdón, con los dos elementos ya expuestos en la publicación del 2013; a la derecha, la unión de la cabeza del dragón que tiene la Inmaculada de la iglesia del Carmen, donde se repite uno de los elementos presentes en el Perdón.

tro obras más: la peana del Nazareno de Huerca Overa; y en las bases de San Juan, Santiago y San Pedro, del Paso de la Oración del Huerto, perteneciente a la Cofradía California de Cartagena¹⁰; cuatro nuevos aportes que se suman a los ya expuestos, confirmando plenamente su amplio por Francisco Salzillo. Una particular pletina que igualmente he localizado en dos obras atribuidas a su padre Nicolás: en la base de la peana del San Agustín de la iglesia de San Andrés; y en la peana del San Judas Tadeo, de la iglesia de San Miguel. También encontrada en una obra de su mayor discípulo, Roque López, más concretamente en la peana de la Inmaculada Concepción que se venera en el templo antes citado. Una curiosa

10.- Centro de Restauración de la Región de Murcia, *Informes de restauración de San Pedro, Santiago y San Juan* (Paso de la Oración en el Huerto, Cofradía California, Cartagena).

coincidencia que podría indicar que se tratara de un elemento importado desde Italia por su padre¹¹, que fue posteriormente empleado, de forma extensa y masiva, por su hijo, como así lo demuestran los múltiples ejemplos hallados y hasta la fecha expuestos; llegando incluso hasta sus discípulos; quienes, evidentemente, también lo usarían con la misma finalidad.

En definitiva, nuevas pruebas que, desde el punto de vista técnico, no hacen más que reforzar todo lo esgrimido en 2013. Evidenciando, con claridad y rotundidad, que el Cristo del Perdón está construido exactamente igual que otras obras de Francisco Salzillo. De ahí la conclusión del estudio.

11.- Este detalle se justificaría al localizar esta pletina en una obra probablemente importada desde Italia, en el Crucificado de la Agonía que se venera en la Iglesia de la Caridad de Cartagena, quien presenta en la parte posterior del paño una pletina de similares características.



El aspecto externo del Cristo del Perdón. Detalles salzillescos.

Como hemos visto en las líneas anteriores, hace tres años afirmé que el Cristo del Perdón era una obra de Francisco Salzillo basándome, única y exclusivamente, en un estudio del interior de la obra. ¿Pero qué hay de su aspecto externo?, ¿por qué esta imagen no se parece a otras obras de Francisco Salzillo?, ¿presenta este Crucificado características externas que se puedan relacionar con Francisco Salzillo?. Unas atractivas preguntas que intentaré contestar a lo largo de las líneas e imágenes que siguen a continuación.

No miento si digo que el Cristo del Perdón es una imagen que puede parecer alejada de las formas y modelos que creemos reconocer como salzillescos. De hecho, hasta yo mismo opinaba así en 2012, un año antes de iniciar la investigación sobre este Crucificado. Sin embargo, si algo he aprendido con el tiempo es que, al relacionar una escultura con un autor, nunca hay que dejarse llevar por la primera impresión, pues ésta, en muchas ocasiones, puede ser errónea. Básicamente por tres importantes razones que pocas veces se tienen en consideración: la primera, aportada por mi experiencia como restaurador, nos enseña que difícilmente una obra que supere los cien años, se encuentra íntegra, siendo lo más habitual que haya sido restaurada, como mínimo, dos o tres veces, lo que añade, a día de hoy, múltiples cambios, tanto cromáticos

como incluso formales, encontrándose bastante alejada del diseño primitivo; la segunda se basa en que cuando se habla de una obra, en la mayoría de los casos, se desconoce la datación exacta o aproximada de la misma; y la tercera, relacionada directamente con la anterior, es que pocas veces se tiene en cuenta que el escultor, el padre de la obra, va evolucionando a lo largo de su trayectoria, siendo literalmente imposible que sus formas, sus gestos, sus modelos sean los mismos al comenzar, que en su madurez artística. Tres importantes premisas que en el caso del Cristo del Perdón son esenciales para poder entender su aspecto externo.

Comenzaré por las restauraciones, pues este crucificado ha sido intervenido hasta en tres ocasiones, una más de las que tradicionalmente se conocían, como puso de manifiesto el estudio científico realizado en 2013 y posteriormente publicado. Una serie de intervenciones que han alterado, secuencialmente, distintos elementos externos: el acabado de la cabellera, la musculatura del brazo izquierdo, así como toda la policromía de la talla¹². Unos cambios, sobre todo el policromo, diametralmente opuesto al acabado original que Francisco Salzillo aplicó a esta imagen, ya que lo que vemos actualmente, ese color terroso actual color, no es más que una repolicromía aceptada históricamente que cubre los deteriorados restos de policromía original; mucho más pálida y bastante

12.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 191-213.



semejante a la que aún hoy podemos ver en el Cristo de las Isabelas.

Respecto a la fecha de ejecución del Cristo, aunque se desconoce el año exacto, si se puede afirmar, con seguridad, que fue realizado anteriormente a 1737, pues en enero de ese año ya es citado documentalmente, siendo muy probable que fuera realizado en torno a 1733, el año en que fue reedificado el espacio que lo albergaba, la ermita del Calvario; si es que no es, incluso, anterior a esa fecha, vistos algunos aspectos que en la actualidad estoy desarrollando.

Aunque lo realmente importante es que la obra se enmarca, sin lugar a dudas, en los diez primeros años de Francisco Salzillo como escultor, de 1727 a 1737; un interesante periodo aún muy desconocido, escasamente estudiado dada la escasez documental; una década en la que tradicionalmente han sido añadidas múltiples obras, algunas de ellas sin mucho fundamento, dada su fisonomía y acabados, como el *San José con Niño* del Convento de Las Claras; la *Sagrada Familia* de la iglesia de San Miguel; o el *San Roque* de la iglesia de San Andrés¹³; y donde también estaba incluida la *Dolorosa* de la iglesia de Santa Catalina, una escultura situada, de siempre, en los inicios de Salzillo, fechada en torno a 1732-35. Precisamente el ejemplo de que mu-

13.- Sánchez Moreno, J., 1983, *Vida y obra de Francisco Salzillo* (segunda edición), Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

chas dataciones pueden ser erróneas, pues una reciente restauración descubrió un documento en su interior, introducido por su escultor, que la data en 1742; es decir, diez años después de lo que tradicionalmente se pensaba¹⁴; una nueva fecha que, ahora sí, encaja con el extraordinario trabajo de talla presente en esa escultura y que difícilmente podía ser el trabajo de un joven escultor en los inicios de su carrera. Mostrándonos que, no solo ésta, sino muchas más obras de esta primera década, pueden encontrarse cronológicamente mal situadas. Al tiempo...

Una lección que nos enseña que si queremos contrastar el Cristo del Perdón con otras obras pertenecientes a la primera década de Salzillo (1727-1737), debemos poner en cuarentena toda aquella escultura que no posea una documentación referencial al encargo; un dato que se torna esencial para enmarcar la obra dentro de un periodo concreto; una aportación básica que convierte a las obras que aún lo conservan en un sólido referente donde poder contrastar otras esculturas. Un estricto filtro que al aplicarlo excluye, de un plumazo, la mayoría de las obras tradicionalmente anotadas en esa primera década, dejando pasar únicamente dos: la Santa Bárbara de la iglesia de San Pedro, en Murcia

14.- *Restauración de la Dolorosa de Francisco Salzillo*. Conferencia impartida por los técnicos del Centro de Restauración de la Región de Murcia, con motivo de la restauración y hallazgo del documento en su interior, 24 de junio de 2014, Salón de Actos del Archivo General de la Región de Murcia.



(1730)¹⁵; y los Arcángeles del retablo de San Miguel de Murcia (1731)¹⁶; a los que añadido, aunque estén documentados en un año posterior a la primera década, y posiblemente entregadas después, las esculturas del retablo de la iglesia de las Anas (1738)¹⁷. Lo que nos deja una selección de obras cuanto menos llamativa. ¿Por qué?, pues porque todas¹⁸, en apariencia, se alejan de ese estilo que todos creemos reconocer como salzillesco; exactamente lo mismo que ocurre con el Cristo del Perdón. Revelándonos que Francisco Salzillo, el gran maestro de la escultura murciana del siglo XVIII, también tuvo sus inicios, como todo artista; siendo literalmente imposible que sus obras iniciales presenten las mismas características que las obras de madurez, que yo situaría a partir de 1740. Lo que nos enseña, al tiempo, que si con algo hay que comparar al Perdón es con sus hermanos de esa primera década, nunca con las imágenes de décadas posteriores, que son creaciones más evolucionadas y que siguen otros estereotipos, difíciles de encontrar en las esculturas de los primeros años. Un interesante aspecto que muestra lo que nunca hay que hacer, comparar el rostro del Crucificado de San Antolín con cualquiera de los rostros de Cristos de Sal-

15.- Sánchez Moreno, op. cit., 1983, pág. 141, nota al pie nº 166.

16.- Sánchez Moreno, op. cit., 1983, pág. 93, nota al pie nº 137.

17.- Bueno Espinar, A., 1990, *El Monasterio de Santa Ana*, pág. 97-108, Familia Dominicana de Murcia.

18.- De las esculturas del retablo de Santa Ana, solo el San Joaquín, presenta ciertos rasgos que podemos interpretar como salzillescos.

zillo que procesionan la mañana de Viernes Santo por las calles de Murcia, puesto que estaríamos comparando obras con casi veinte años de diferencia, dado que el primer Paso de la Cofradía de Jesús, conservado en la actualidad, es la Caída, realizado en 1752.

Por tanto, toda comparación debe de realizarse con las esculturas antes mencionadas de esta primera década (solo las que poseen documentación). Unas tallas iniciales que denotan el deseo del joven escultor por demostrar su capacidad para trasladar a la madera el natural, una innata característica de Francisco Salzillo, constatada por sus primeros biógrafos¹⁹ y que lentamente irá perfeccionándose con los años; la pretensión de un joven artista por mostrar sus conocimientos y destreza con la gubia; invitando al lector a la contemplación del importante trabajo de talla presente en los ropajes de Santa Bárbara, en los arcángeles de San Miguel, en la marcada y desarrollada anatomía de un inicial crucificado como el Perdón, o en el airoso y gallardo movimiento del San Juan Evangelista del retablo de las Anas. Tallas de juventud que, como he podido comprobar, presentan unas características comunes que serán repetidas, evolucionadas o simplemente omitidas en las creaciones de décadas posteriores; como así ocurrió con el músculo coracobraquial, presente en los brazos del Perdón y ausente

19.- Luís Santiago Bado (1771-1833) y Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796).





Ejemplos de las obras de Francisco Salzillo en torno a su primera década: Santa Bárbara (1730); dos de los cuatro arcángeles del retablo de San Miguel (1732); y los cuatro santos del retablo de Santa Ana (1738). Un conjunto de obras que, al igual que el Perdón, aún no presentan los rasgos más estandarizados que años después sí veremos.

en el resto de crucificados hasta la fecha conocidos²⁰. Imágenes iniciales con rostros alejados de los modelos que su artífice creará en décadas posteriores;

encontrándonos con semblantes aún faltos del extremo y extraordinario realismo que décadas después sí podremos ver (imágenes de La Cena). En cambio, las obras de sus comienzos presentan narices finas, sin el puente de la nariz

20.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 57-66.



marcado, y que enlazan, como si de una misma línea se tratara, con las cejas (Santa Bárbara, Arcángeles y Perdón); con bocas muy dibujadas, que referencian claramente las de su padre Nicolás, en las que el labio superior se sitúa, casi siempre, por delante del inferior, presentando un particular y repetido abultamiento central; unos rostros donde el escultor siempre marca dos hoyuelos, uno justo encima del labio superior y otro justo debajo del inferior (Santa Bárbara, Perdón y San José del retablo de las Anas); con unas orejas normalmente poco acabadas, muy alejadas de los realistas ejemplos de décadas posteriores, y que en ese periodo, en su gran mayoría, se encuentran cubiertas por el característico mechón de pelo recogido de forma elegante sobre la oreja, quedando solo a la vista el lóbulo de la oreja (Santa Bárbara, Arcángeles, San José, y los dos San Juanes del retablo de las Anas); destacando en este punto las orejas del Cristo Perdón, pues nos encontraríamos ante uno de los primeros ejemplos de oreja completa tallada por Salzillo (sobre todo la izquierda), todavía ligeramente tosca, pero con todos sus elementos anatómicos perfectamente tallados, con un característico vaciado interior. En lo que se refiere a barbas y cabellos, aunque todavía no presentan el detalle y acabados de décadas posteriores, ya es posible apreciar en ellos los volúmenes, movimientos y recogidos que sí podemos ver en futuros trabajos. Unas barbas casi siempre en movimiento, agitadas por un viento que las desplaza hacia uno de los lados del

rostro; con bigotes que son recogidos invariablemente hacia arriba (Perdón; San Joaquín y San José, del retablo de las Anas), y que continuarán así hasta décadas posteriores (Cristos de la Virgen de las Angustias y de la Caída); con barbas que se componen de mechones en forma de S invertida, más largos si corresponden a la parte frontal y mucho más cortos, casi de media S, si los sitúa en los laterales; un distintivo acabado que incluso salta de las barbas a otras superficies, como por ejemplo la piel de oveja del San Juan Bautista, del retablo de las Anas; habiéndolo encontrado, incluso, presente en el reguero de sangre que mana del costado del Cristo del Perdón, repitiendo la misma forma. Por lo que respecta a los cabellos, estos se encuentran igualmente compuestos por grandes y marcados volúmenes, también con mechones muy estirados en forma de S que nacen de un eje central sobre el cráneo, con poco detalle, a los que, como máximo, les hace unas incisiones lineales muy superficiales, como las que podemos ver en el cabello de Santa Bárbara, desafortunadamente ausentes en el Perdón, al encontrarse su cabellera parcialmente cubierta con un fino estrato de yeso²¹; unas melenas que suelen caer sobre ambos lados de la cabeza, plegándose sobre las orejas y siendo recogidas, con personalidad propia, en su parte posterior, siguiendo un concreto esquema compositivo que podemos ver repetido y evolucionado en sus crucificados (Cristo del Perdón, del

21.- Fernández Labaña, op. cit., 2013.



Facistol y de las Isabelas). En cuanto a los pies y manos de esta primera década, aunque anatómicamente hablando se las pueda considerar correctas, todavía están ausentes del acabado que podemos ver en obras más evolucionadas, pues aunque muestran tendones tímidamente marcados, existe una ausencia total de venas; un sistema circulatorio que sí está presente en las esculturas del retablo de las Anas, justificado claramente por su fecha de ejecución (1738); destacando las formas de los dedos de los pies, faltos aún de la maestría que los años de oficio posteriores traerán.

En lo que respecta a los tejidos de esta primera década (mantos, túnicas y paños de pureza), aunque compositivamente muestran un gran estudio previo, externamente manifiestan unas formas más bien redondeadas, con abultados plegados (mantos de Santa Bárbara, de los Arcángeles del retablo de San Miguel o paño del Perdón); una talla justificada por la menor dificultad técnica que los tejidos mucho más angulosos que podemos ver, tan solo unos años después, en obras como en el grupo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé (1740) o en la Dolorosa de Santa Catalina (1742). Sin embargo, unas telas que, aunque iniciales, ya muestran una de las características más peculiares y poco remarcadas de los tejidos de las obras de Francisco Salzillo; me refiero a los múltiples cambios de plano que podemos encontrar sobre su superficie; un detalle, que por sí solo, revela la calidad y meticulosidad del escultor que está

detrás de la obra, pues en vez de conformarse con la no fácil tarea de reproducir un tejido sobre la madera, busca ir más allá, multiplicando los planos de la superficie, variando la superficie cada cuatro o cinco centímetros, lo que aporta un extra de calidad al acabado final, dotando a sus telas de un extraordinario dinamismo; un peculiar detalle que aumenta exponencialmente la calidad de la talla final; toda una muestra de la destreza, habilidad y fuerza creadora del escultor; que incluso es extrapolado a la misma piel, como así he podido comprobar durante el examen del Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé, donde podemos ver esa multiplicación de planos antes citada sobre la mitad inferior de su torso. Presente ya en las obras de su primera década y siendo trasladado a otras obras de su producción. Destacando el paño de pureza del Cristo del Perdón, o más concretamente, el vuelo de éste; un tejido, compuesto de múltiples planos, que se agita en el aire del mismo modo que lo harán, años después, los vuelos de los mantos de sus Inmaculadas (Inmaculada de las Isabelas).

Pero además de todo lo expuesto las piezas correspondientes a su primera década, tengo que sumar otros rasgos, gestos dejados por su artífice, hallados en el Cristo del Perdón y también presentes en otras obras de su producción. Nunca resaltados y menos aún publicados. Pequeños detalles que fueron repetidos en distintas obras y que ya no se circunscriben a un periodo en con-



Mitad inferior del rostro del Cristo del Perdón y del San José del retablo de Santa Ana. Obras que muestran el trabajo de Francisco Salzillo durante su primera década como escultor, con ese labio superior siempre por delante del inferior; con los característicos hoyuelos encima y debajo de la boca.



A la izquierda, los mechones de la barba del Perdón; a la izquierda los mismos mechones, reproducidos hacia el lado contrario, en la piel de oveja de San Juan Bautista, del retablo de las Anas; y a la derecha, el reguero de sangre que mana de la herida del costado del Perdón. Tres ejemplos donde aparece una determinada grafía, en forma de S, que es repetida sobre distintas superficies.





Comparativa entre la boca del Apóstol Santiago, de la Oración en el Huerto de Cartagena; y la boca del Cristo del Perdón; donde se aprecia el característico abultamiento del labio superior realizado por Salzillo a todo lo largo de su producción.



Comparativa de imágenes donde se aprecia el recogido del cabello usado por Salzillo en sus Cristos en la cruz (izquierda, Cristo del Perdón izquierda; centro, Cristo del Facistol; derecha, Isabelas). Un modo de recoger los cabellos que va evolucionando junto con el escultor, con unas cabelleras que son recogidas desde los laterales, agrupándose en la parte posterior mediante grandes bloques de mechones, muy toscos aún en el Cristo del Perdón (izquierda) y más desarrollados y detallistas según avanza el tiempo y madura el artista (centro y derecha), aunque siguiendo, desde el principio, la misma base compositiva.



Abultamiento del labio superior en la boca del Cristo del Perdón (izquierda); en la boca del Apóstol San Andrés (centro); y en la boca del Cristo de la Agonía de Cartagena (derecha). Tres obras de Francisco Salzillo con la misma característica.

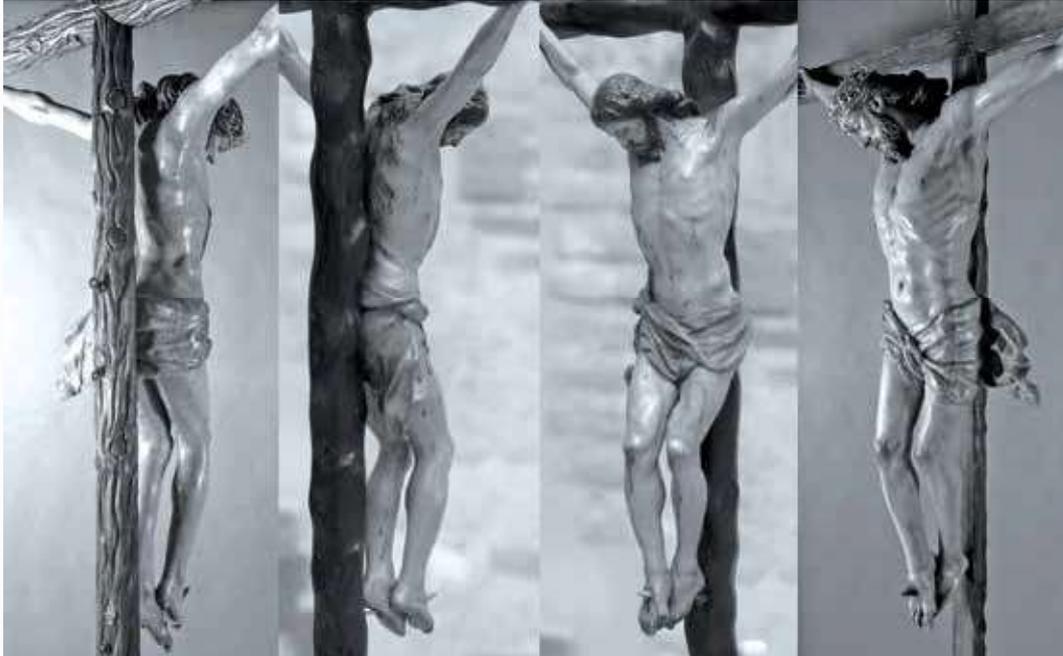


Anverso y reverso del extraordinario trabajo de talla que presenta el vuelo del paño del Cristo del Perdón, con sus personales cambios de plano sobre la superficie. Contrastado con el vuelo del manto de la Inmaculada de las Isabelas, donde podemos ver, aunque avanzado, un trabajo similar en cuanto a la presencia de múltiples planos.



Paño del Cristo del Perdón y manto del Arcángel San Gabriel (retablo de San Miguel), donde se reproduce un tejido basto, referenciando claramente un tejido grueso, con los pliegues redondeados, sin la angulosidad de los tejidos que posteriormente vendrán.





Comparativa entre el Cristo del Perdón (izquierda y derecha) y el Cristo del San Jerónimo (ambos del centro). Dos crucificados de Francisco Salzillo alejados por, al menos, veinte años de diferencia; y que el escultor Juan González Moreno relacionó como obras del mismo escultor dadas sus proporciones y volúmenes, refiriéndose al Perdón como el modelo que se siguió para tallar el crucificado del San Jerónimo.

creto, encontrándolos en obras iniciales y en obras de plenitud.

En primer lugar me referiré a las proporciones, pues nos encontramos ante un crucificado cuyas medidas en brazos, piernas y torso, fueron extrapoladas y evolucionadas, a cada uno de sus posteriores crucificados; como así apuntó el escultor Juan González Moreno, quien asignaba el Perdón a Francisco Salzillo en base precisamente a sus proporciones, comparándolas con las del pequeño crucificado que San Jerónimo penitente porta en su mano, del que decía que era el

Perdón a pequeña escala²²; un interesante dato que me he tomado la molestia de comprobar, constatando que ambas imágenes no solo coinciden en proporciones y medidas, sino que también presentan detalles inapreciables, pero igualmente coincidentes, como el apoyo del paño de pureza sobre la cruz o el más que similar apoyo de los pies sobre el clavo, por no hablar de los calcados volúmenes de la caja torácica y de las piernas y brazos. Lo

22.- Interesantísima anécdota relatada por el camarero de la imagen, Ginés Jiménez-Esteve López, durante una conversación con el escultor Juan González Moreno en torno a la autoría del Perdón.



Comparativa de los torsos del Perdón (izquierda) y el crucificado que porta San Eloy (derecha), evidenciándose a la vista de los volúmenes del costado y la espalda que ambos fueron ejecutados por el mismo escultor.

que confirma el buen ojo del extraordinario escultor de Aljucer.

En segundo lugar, continuaré con las facciones, pues como he podido constatar, el rostro del Crucificado de San Antolín sigue un determinado canon que divide éste en tres partes iguales; de hecho, si lo medimos con

exactitud, obtendremos las siguientes medidas: seis centímetros desde la base de la nariz hasta las cejas; otros seis centímetros desde las cejas hasta la base del cráneo (sin contar el pelo); y de nuevo la misma medida, desde la base de la nariz hasta la barbilla (sin contar la barba). Es decir, unas proporciones ideales, clásicas, trasla-





A la izquierda el paño de pureza del Cristo de San Eloy; a la derecha, el paño de pureza del Perdón. Dos paños separados por unos cuantos años pero que coinciden en muchos aspectos, como el pequeño plegado hacia arriba sobre el muslo derecho, o la casi calcada distribución de formas sobre el muslo izquierdo (la derecha si miramos de frente la imagen), dejando, en el Cristo de San Eloy, la piel al desnudo, en vez de cubierta por tela.

dadas por Salzillo a cada uno de los rostros de sus imágenes, proporcionadas según el tamaño de la obra, como así he podido medir (Cristo del San Jerónimo; San Antonio de Padua, de San Antolín; Malco, del Prendimiento californio; y San Pedro, Santiago y San Juan de la Oración en el Huerto, igualmente de la Cofradía California de Cartagena).

En tercer lugar trataré el que, sin lugar a dudas, es el elemento externo que más claramente relaciona el Cristo del Perdón con Francisco Salzillo; su paño pureza. ¿Por qué?, pues porque presenta la misma disposición que el resto de paños presentes en prácticamente todos y cada uno de los crucificados de Salzillo conocidos

hasta la fecha²³; un exclusivo plegado que solo él utiliza, no solo a nivel regional, sino también a nivel nacional, a lo largo y ancho del siglo XVIII²⁴. Una tela que, plegándose delicadamente alrededor de la cintura, se introduce entre las piernas, con el lado derecho ligeramente sobre el izquierdo, para salir, siempre, bien por detrás o por alguno de los laterales, dejándolo volar airosamente (Cristo del Perdón o Cristo del Facistol) o colgándolo elegantemente a un lado (Cristo

23.- Solo el crucificado del San Jerónimo penitente y el Cristo de la Sangre de Albudeite tienen un modelo de paño diferente al resto. Es decir, no cruzado entre las piernas.

24.- Gómez García, C, 2007, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, pág. 244, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.



A la izquierda, la planta del pie izquierdo del Cristo del Perdón; y a la derecha, la planta del pie derecho del Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé. Donde aparte de la similitud de volúmenes, destaca la casi calcada talla del dedo gordo del pie, con la característica separación que Salzillo siempre deja entre este dedo y el resto de dedos. Mostrándonos a la par, la evolución del escultor, apreciándose un mayor acabado anatómico en el de la Virgen de las Angustias, dada la diferencia de años.

de las Isabelas o Cristo de la Agonía de Orihuela); un particular distintivo que Salzillo va repitiendo, con variaciones, pero sin apartarse del modelo inicial, una y otra vez, en casi todos sus crucificados, evolucionando con el escultor pero nunca perdiendo su primitiva identidad. Un elemento que en el caso del Perdón, nos permite apreciar la calidad y minuciosidad del autor que está detrás de la obra, con una superficie donde se puede observar, con nitidez, lo anteriormente expuesto en torno a los cambios de plano de sus superficies textiles lle-

vadas a madera, destacando el vuelo de éste. Por tanto, el paño de pureza del Cristo del Perdón se convierte, al constatar la temprana fecha de esta talla, en el antecedente del resto de crucificados de Salzillo conocidos y documentados hasta la fecha; de ahí precisamente que presente pliegues de un mayor volumen que los demás, redondeados, como si estuviesen copiados referenciando a un tejido grueso, con mucho "cuerpo", alejados de los pliegues más angulosos presentes en los crucificados posteriores; muy próximo al manto del Arcángel



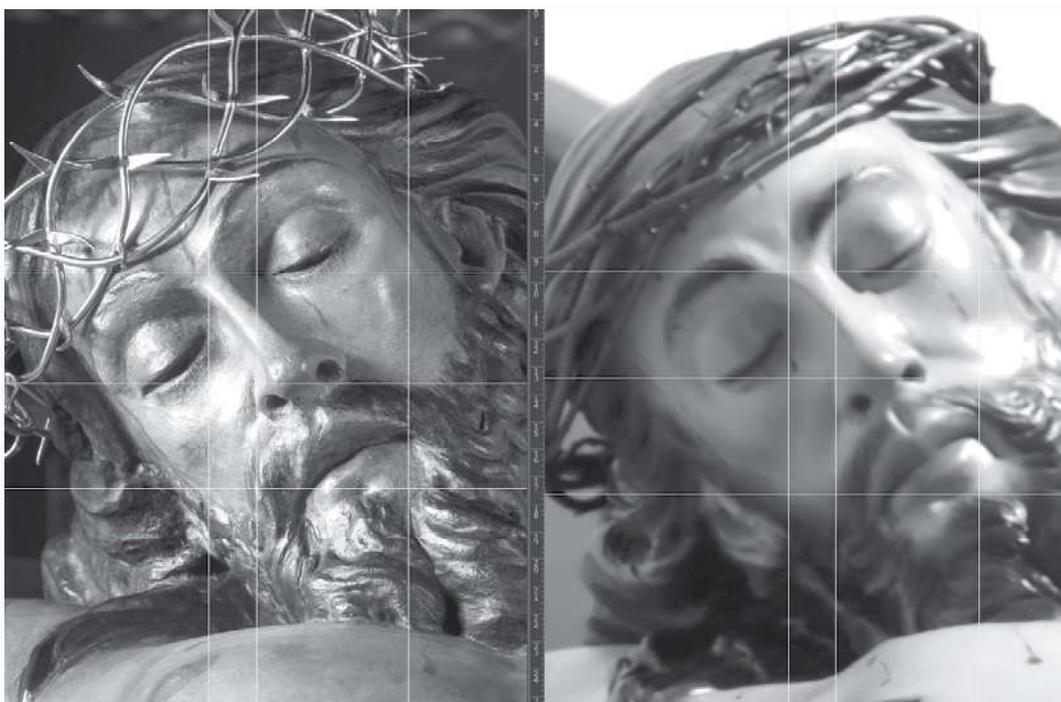
San Gabriel del retablo de San Miguel de Murcia, lo que demuestra la cercanía en fechas de ambas tallas. Un paño de pureza que podemos ver, repetido, aunque evolucionado, en el Crucificado que San Eloy presenta en su mano, actualmente expuesto en el Museo Salzillo y cuya gran similitud con el paño del Perdón serviría, por sí solo, para atribuir a Salzillo la talla del Cristo del Perdón; siendo destacable la casi calcada distribución del paño sobre la pierna izquierda de ambos crucificados.

En cuarto lugar, me pararé en los pies del Perdón, pero no para exaltar su relevancia durante la mañana del Lunes Santo, durante el tradicional y multitudinario besapie, sino para mostrar una zona de ellos poco conocida, sus plan-

tas; visibles si uno se agacha mientras el Cristo está horizontal, pero perfectamente apreciables cuando se separa la imagen del madero, como así se hizo este pasado verano, durante un chequeo rutinario de la escultura. Unas plantas de los pies nunca resaltadas, pero que este caso sirven para mostrar cómo trabajaba el joven Francisco Salzillo. Una zona que presenta unas determinadas formas, con una superficie bastante plana, aunque con algunas arrugas marcadas, compuesta en base a unos volúmenes muy concretos y bastante certera en cuanto a su forma anatómica; unas plantas de los pies todavía muy alejadas del portentoso acabado que podemos observar en obras de décadas posteriores (Cristo y San Pedro de la Oración en el Huerto de la Cofradía de Jesús; y



Rostros del Cristo del Perdón, Cristo del San Jerónimo y Cristo de las Isabelas, donde se repite exactamente la peculiar característica expuesta en este estudio.



Comparativa proporcional entre los rostros del Cristo del Perdón (izquierda) y el Cristo de Zalamea de Orihuela (derecha). Dos cabezas de Cristo muerto en la cruz con demasiadas coincidencias, mostrándonos que sea muy posible que ambas imágenes fueran talladas por el mismo escultor, Francisco Salzillo Alcaraz.



San Pedro y Santiago del mismo Paso, pero de la Cofradía California); aunque muy cercanas a la planta del pie izquierdo (la única visible) del Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé, una obra no tan lejana en fechas a esa primera década, donde se podemos apreciar una planta del pie muy similar a las que presenta el Cristo del Perdón, subrayando la similitud de los dedos del pie, así como los volúmenes en general, donde hay que destacar la forma del dedo gordo, con un característico pliegue debajo de la zona más redondeada, además de la habitual separación que Salzillo siempre deja entre este dedo y el resto de dedos del pie; un detalle más que calcado en ambas imágenes, aunque claramente desarrollado en el Cristo de las Angustias, dada su fecha. Lo que nos descubre, desde un punto de vista nunca estudiado, y casi anecdótico, el escultor que hay detrás de ambas imágenes, mostrándonos a la par, la continua evolución del escultor.

En quinto lugar, ya que hablamos de detalles, invito a detenernos en las heridas presentes en cada uno de sus Cristos crucificados, más concretamente en la situación de éstas sobre el cuerpo; apreciables, tan solo, en obras de un tamaño mediano-grande y que, por supuesto, no hayan sido barridas por desafortunadas restauraciones. Ya que si estudiamos concienzudamente la distribución de las mismas, siempre encontraremos que una de ellas, la colocada sobre la clavícula izquier-

da, se repite constantemente. Una pequeña lesión presente en el Cristo del Perdón; en el de las Isabelas, del museo de Santa Clara; en el del Facistol, del museo de la Catedral; en el de la Agonía de Orihuela; e incluso en el de la Sangre, de Albudeite. Y que también he hallado en otros Cristos aún no crucificados, pero ya martirizados, como son el Cristo del Paso de la Caída, de la Cofradía de Jesús; o el mismísimo Cristo amarrado de Jumilla. Una singular herida que Francisco Salzillo va repitiendo, desde sus comienzos, como es el caso del Perdón, hasta su final, como así podemos constatar en el Cristo de la Sangre de Albudeite tras su restauración. Cubierta, en el caso del Perdón, por la repolicromía aplicada por José Rivero en 1989²⁵, quien tuvo el detalle, nunca mejor dicho, de trasladar la mayor parte de heridas originales que fue encontrando, a la nueva repolicromía aplicada por él, manteniendo su situación. Una herida original que pude localizar, ligeramente barrida, en la documentación gráfica que el restaurador sevillano tomó durante el proceso de limpieza físico-química realizada sobre la talla policromada del Crucificado de San Antolín.

Y en sexto y último lugar, para finalizar este extenso trabajo, voy a exponer otra peculiaridad hasta la fecha inédita. Un peculiar rasgo, localizado gracias al pormenorizado estudio que

25.- Fernández Labaña, op. cit., 2013, pág. 191-213.



llevo realizando, a lo largo de todos estos años, de la imagen del Cristo del Perdón; pues fue precisamente el examen de su rostro, la "puerta" que me permitió encontrarlo y posteriormente buscarlo en los semblantes de otras imágenes de Francisco Salzillo; otro detalle salzillesco. Una particularidad basada en que si trazamos un eje de simetría vertical que divida en dos el rostro, pasando exactamente por entre las dos cejas, y bajando por el eje de la nariz, nos daremos cuenta que, muchas veces, tímidamente, la boca, e incluso la barbilla, son desplazadas o incluso basculadas ligeramente hacia un lado; cómo si el rostro, en vez de seguir un eje vertical, siguiese un eje ligeramente curvo, conseguido al bascular hacia un lado la mitad inferior del mismo (desde la base de la nariz hasta la barbilla), rompiendo, de este modo, la simetría de éste. Una grácil desviación que, en algunas ocasiones, es adaptada hacia el lado que la imagen ladea la cabeza, consiguiendo, de este modo, una mayor consonancia entre el movimiento de ésta y la expresión del rostro. Un detalle completamente intencionado, que nunca debiera interpretarse como un defecto del escultor, todo lo contrario; ya que se trata de un recurso más, empleado por su autor con un único fin, el de dotar a sus rostros, tanto masculinos como femeninos, de una mayor expresión. No solo presente en el rostro del Cristo del Perdón, donde se aprecia con facilidad, al estar muy acusado; sino igualmente lo-

calizado en los dos crucificados, ya muertos, que de Francisco Salzillo aún se conservan (Cristo del San Jerónimo y Cristo de las Isabelas); localizable, con claridad, en los rostros de otras muchas imágenes (Cristo del Facistol; Virgen de las Angustias de San Bartolomé; apóstol San Judas Tadeo del Paso de La Cena; Inmaculada de la iglesia de San Miguel; apóstol San Andrés, Titular de su Parroquia), como así he podido verificar, al examinarlos uno a uno in situ. Lo que demuestra que estamos ante un rasgo nacido directamente de las manos del genio creador, del maestro escultor.

Curiosamente, un rasgo igualmente hallado en el rostro de otro Cristo muerto en la cruz, muy próximo en formas y proporciones al Perdón, el conocido como Cristo de Zalamea de Orihuela. Una interesante coincidencia que podría indicar, por si misma, que la imagen oriolana también fue realizada por Francisco Salzillo, revelando que ambas cabezas partieron o bien del mismo modelo; o bien que una fue modelo para la otra, como así lo demuestra la exacta coincidencia de proporciones que ambas presentan; dejando la puerta abierta a una futura investigación en tierras oriolanas.

Juan Antonio Fernández Labaña

**Licenciado en Bellas Artes.
Conservador-Restaurador
de Obras de Arte**

