

González Moreno y la Mediterraneidad en la Archicofradía de la Sangre de Murcia

González Moreno and the Mediterranean in the Archconfraternity of the Blood of Murcia

ANTONIO ZAMBUDIO MORENO  0000-0002-8936-5828

azambudio@hotmail.com
UNED, Cartagena, España.

Recibido: 17 de mayo de 2022 · Revisado: 6 de diciembre de 2022 · Aceptado: 12 de diciembre de 2022

Resumen

Tras la Guerra Civil y ante necesidad de recuperar el patrimonio religioso perdido, surgen en Murcia varios escultores que optan por un lenguaje novedoso dentro de lo que una expresión tan tradicionalista como la imaginería puede permitir, destacando la figura de Juan González Moreno y sus obras para las cofradías de Semana Santa. En este artículo exponemos dos de sus grandes creaciones de la década de los cincuenta, punto culminante de su carrera, para la antigua Archicofradía de la Sangre de Murcia, teniendo presente las distintas fuentes bibliográficas sobre este particular, así como la documentación encontrada en el archivo de la Archicofradía para un efectivo análisis de la inserción de un dialéctica que, a sus cualidades insertas en el clasicismo, aporta grandes dosis de modernidad.

Palabras clave: Mediterraneidad; escultura religiosa; clasicismo; modernidad.

Identificadores: Juan González Moreno; Archicofradía de la Sangre.

Topónimos: Murcia.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

After the Civil War and in the face of the need to recover the lost religious heritage, several sculptors emerged in Murcia who opted for a novel language within what an expression as traditionalist as imagery can allow, highlighting the figure of Juan González Moreno and his works for the brotherhoods of Holy Week. In this article we present two of his great creations from the fifties, the culminating point of his career, for the former Archconfraternity of the Blood of Murcia, bearing in mind the different bibliographic sources on this subject, as well as the documentation found in the archive of the Arch Confraternity for an effective analysis of the insertion of a dialectic that, to its qualities inserted in classicism, contributes large doses of modernity.

Keywords: Mediterraneanity; religious sculpture; classicism; modernity.

Identifiers: Juan González Moreno; Archicofradía de la Sangre.

Place Names: Murcia.

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ZAMBUDIO MORENO, A. (2022). González Moreno y la Mediterraneidad en la Archicofradía de la Sangre de Murcia. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 223-238.

González Moreno y su comprensión de la escultura.

La escultura religiosa que venía desarrollándose en la ciudad de Murcia antes de la Guerra Civil de 1936-1939, se expresaba, en gran medida, mediante un lenguaje inserto en los postulados dieciochescos impuestos por el gran artista murciano Francisco Salzillo Alcaraz, una de las cimas del siglo XVIII en nuestro país (Ramallo, 2007: 18). Salvo excepciones como las aportaciones de los artistas valencianos Damián Pastor y Juliá (1830-1904), Venancio Marco Roig (1871-1936) y Juan Dorado Brisa (1874-1907), que respondían a los gustos de cierta burguesía ilustrada (Zambudio, 2020: 71), los imagineros locales desarrollaron su quehacer por la senda de la comodidad, sin arriesgar lo más mínimo en sus expresiones plásticas, pues la sombra de Salzillo era alargada y quizá su enorme influencia limitaba su capacidad creativa.

La aportación del escultor murciano Juan González Moreno (1908-1996) supone la introducción de ciertos tipos y un modo de hacer imaginería que, junto a otros creadores como José Planes Peñalver (1891-1974) y los valencianos Mariano Benlliure Gil (1862-1947) y José Capuz Mamano (1884-1964), se apartan de los preceptos salzillescos de raigambre local en el desarrollo de un arte que tiende hacia una exuberante interpretación de la escultura religiosa, especialmente de índole procesional, basada en una mística y expresiva lectura del Evangelio de raíz muy personal.

La catástrofe de la contienda civil fue lo que pudo cambiar su vida y trayectoria, pues motivó que regresara a Murcia durante el conflicto a fin de colaborar en la protección del tesoro artístico, convirtiéndose en la mano derecha de Pedro Sánchez Picazo (1863-1952) en esa impagable labor. Al finalizar la guerra, González Moreno permanece en la ciudad de por vida para dejar casi todo su legado en la Región, aportando su testamento en forma de imágenes rotundas, de grandes volúmenes, que plasman un universo creativo basado en los valores intrínsecos al clasicismo, pero, en varios aspectos, insertos en la modernidad, siguiendo siempre el modelo tomado del natural, tal y como ha quedado demostrado con el estudio del material fotográfico existente en su taller (Piñera, 2019: 136).

Tal vez, Juan González Moreno, por imperiosa necesidad económica tras la Guerra Civil y el deseo de los comitentes, se ve inmerso en cierto seguidismo de índole salzillesco, pero, poco a poco, gracias a su arrolladora personalidad, va a llevar a cabo su propia aportación a la historia del arte regional, emprendiendo un camino distinto, una expresión plástica con guiños constantes a un incipiente clasicismo formal que manifiesta, como no, en la escultura religiosa. Porque aún dominando otros materiales y formas de expresión, su talento se desarrolla, por libre elección, dentro de la temática sacra plasmada en la madera policromada, medio artístico tan sumamente arraigado en la Región de Murcia.

Evidentemente, la influencia de Francisco Salzillo Alcaraz es ineludible para un escultor murciano que elabora efigies inscritas en el ámbito religioso. El visionado cons-

tante de la obra del maestro dieciochesco es un punto de partida, un espacio desde el que Juan González Moreno inició su devenir creativo en base a ciertos preceptos estéticos insertos en un marcado sentido naturalista, tal y como especificó el profesor Hernández Albaladejo al parangonar el Cristo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé, obra del maestro dieciochesco, con el del Santo Entierro que realizara el propio Juan González Moreno para la Cofradía Marraja de Cartagena (Hernández, 1991: 829).

Así pues, no podía permanecer ajeno a las pautas de la forma amable cultivada en Murcia desde el siglo XVIII y, por ende, a la belleza como fundamentación plástica de su quehacer escultórico. Pero bajo esos preceptos, siendo consciente que existe una evidente cercanía en lo que respecta a impresiones y formas de entender la escultura religiosa en su vertiente metafísica e intelectual respecto a Francisco Salzillo (Fernández, 2016: 80), va configurando un lenguaje ecléctico basado en la rotundidad del volumen y la austeridad, conformando una forma de proceder inserta en la *Mediterraneidad* que abarca todo el arco geográfico y estilístico del Mare Nostrum. De hecho, resultaría un planteamiento simplista circunscribir el estilo del escultor murciano a una única fuente de inspiración, de ahí esa variabilidad explícita y formal de sus imágenes basada en la contención expresiva y el equilibrio compositivo de raigambre clásica, pero con claros guiños a la modernidad.

Por tanto, podemos referir que el artista de la pequeña pedanía de Aljucer, opta por conjugar las figuraciones severas de la escultura religiosa hispana con los modelos de la herencia clásica mediterránea que, partiendo del clasicismo griego y pasando por el magisterio renacentista de sus admiradísimos Donatello y Miguel Ángel Buonarroti, llega hasta la contemporaneidad de Maillol y Clará. Un recorrido temporal en el que configura un arte tendente a la espiritualidad más que al sentimentalismo, en un claro llamamiento al intelecto y la meditación interior.

En González Moreno domina una sensibilidad artística que elude lo anecdótico y superficial, mostrando una configuración plástica basada en la esencialización formal, sin recurrir a elementos perturbadores que distraigan al espectador y lo alejen del verdadero mensaje, de manera que su personalidad queda definida de forma total. Hay una purificación de las formas en la cual la belleza tiene un papel protagonista, pero siempre bajo postulados que manifiestan su plena inserción en la contemporaneidad respondiendo a las vicisitudes de su época. De esta manera, el escultor murciano tiene un objetivo primordial: que su arte sea cercano, atrayente y fácilmente comprensible.

Así pues, González Moreno conforma una escultura inserta, en buen medida, en las posiciones del *Novecentismo* o *Movimiento Mediterraneísta* surgido en Cataluña a inicios del siglo XX, inspirado en las formas del arte clásico y distinguido por la rotundidad helenística de las figuras (Cabañas, 1996: 117), algo que se hace evidente con la observación de la obra del artífice murciano. Y es esa *Mediterraneidad* la que le induce a expresar dicho clasicismo de manera equilibrada y renovada (López, 2014: 23), preocupándose por la forma y los volúmenes, interpretando la modernidad a través de lo que puede

catalogarse como un *retorno al orden* en el que se muestra cierta síntesis de tradición y vanguardia.

Por ello, es un artista hijo de su tiempo que responde a la realidad social de la etapa de posguerra en base a una dialéctica adaptada a los presupuestos estéticos vigentes. Una etapa en la cual los ideólogos culturales y artísticos de Falange, especialmente Eugenio D'Ors, abogaban por un desarrollo del arte religioso como gran baluarte de la esencia auténtica de toda manifestación plástica. De hecho, podemos aseverar que la escultura religiosa adquiere gran trascendencia en España como medio de configuración ideológica social en base a las pautas marcadas por el Nacionalcatolicismo dominante.

Para el crítico y esteta falangista barcelonés, cuya relación con González Moreno fue de total confianza desde que se conocieran en la Navidad del año 1941 con motivo de la muestra del Belén de Salzillo que tuvo lugar en el Palacio Episcopal de Murcia, las manifestaciones artísticas debían sustentarse en una recuperación de los valores imperiales y trascendentes del Siglo de Oro español como forma de proyectar el universalismo, con referencias a las formas insertas en la mediterraneidad (Marzo y Mayayo, 2015: 80). D'Ors creía firmemente que el catolicismo era un medio eficaz para dar forma y ennoblecimiento al arte, pues disponía de una estética que concertaba en sí misma el fervor, el espectáculo y, especialmente, un principio regente que podía conseguir un arte con un objetivo firme que lo alejara tanto de los desvaríos de las vanguardias como del anecdotismo académico (Llorente, 1995: 231).

Por todo lo anterior, es notorio que González Moreno coincidía con los preceptos artísticos y filosóficos promulgados por algunos estetas del régimen en el sentido de conformar una escultura basada en lo auténtico, sin distracciones, aposentada en lo humanístico y, fundamentalmente, en lo espiritual, fomentado en valores clásicos adheridos a la modernidad. Por lo tanto, sus imágenes estaban circunscritas a un lenguaje incrustado en lo trascendental que estimulaba el espíritu y no tanto los sentidos, cuestión esta última que resultaba más epidérmica y no tan profunda (Zambudio, 2019: 774).

Pero esta coincidencia con el ideario estético de D'Ors y de otros afines a la corriente falangista como Enrique Azcoaga, no implica que González Moreno fuera un catalizador de las ideas que el franquismo quería propagar socialmente, pues en ese sentido carecía de toda intencionalidad y no tenía ningún interés en que sus creaciones tuvieran ninguna funcionalidad de ámbito político. Es más, las coincidencias que muestra con D'Ors y Azcoaga, en lo que respecta a la plasmación de ciertos valores en la escultura religiosa, no van en consonancia con lo que el aparato político franquista deseaba, es decir, el retorno a la tradición barroca del Siglo de Oro, el concepto de arte contrarreformista como praxis moral y propagandística.

Por tanto, González Moreno no se somete ni adapta a las necesidades del Estado franquista, sino que es fiel a él mismo y a su modo de entender el arte de la escultura. De hecho, sus obras no buscan la grandilocuencia o severidad de otros artistas, como el caso de Juan de Ávalos, cuyas creaciones muestran un gran esfuerzo en la plasmación

del gigantismo y el realismo, tendiendo a lo colosal, más adaptado a la acción política y militar de la dictadura y *el nuevo poder*, mostrando su plena adhesión al régimen (Ureña, 1981: 83-84). Por el contrario, Juan González Moreno, en su faceta personal, era de pensamiento progresista y republicano, como mostró incluso ya declarada la Guerra Civil, cuando disponía de carnet del Frente Popular y se adscribió a la labor de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico de Murcia, relacionándose con lo más granado de la cultura local de raigambre republicana.

La obra para la Archicofradía de la Sangre, plenitud de su quehacer y estilo.

Visto lo anterior, podemos reseñar que toda la experiencia de su recorrido artístico, la formación que con el paso de los años tras la Guerra Civil va adquiriendo, su querencia por la esencia mediterránea clásica, tiene su punto culminante en la década de los cincuenta, cuando la madurez personal y artística le alcanza. Y es justo ahí cuando la Archicofradía de la Sangre, una vez superadas las circunstancias adversas a las que tuvo que hacer frente tras la contienda, pues gran parte de su patrimonio había desaparecido, cuenta con él para recuperar su antiguo esplendor.

Y es que uno de los proyectos emprendidos por la Junta Directiva del presidente Julián Pardos Zorraquino, que ocupó dicho cargo desde 1948 hasta 1962, fue el de recuperar dos de los *pasos históricos* dentro del desfile colorao: *El Lavatorio* y *Las Hijas de Jerusalén*, destrozados en los sucesos revolucionarios del 24 de julio de 1936. El propósito era, tras nueve largos años de dificultades tras el conflicto civil, volver a dotar a la procesión de Miércoles Santo de la enjundia que había poseído con anterioridad al infausto *verano caliente*, en el que las milicias anarquistas habían procedido a destruir una parte del patrimonio artístico de la ciudad (González, 1999: 204).

Por ello, la Junta Directiva procede a reunirse el día 14 de abril de 1948, aprobando una moción de la presidencia por la cual se crea una comisión para la realización del paso de *El Lavatorio*, abriéndose una cuenta corriente bancaria para recaudar fondos y optando por realizar el pertinente encargo a Juan González Moreno. La Archicofradía celebró el preceptivo Cabildo General Extraordinario en agosto de 1948 para someter a aprobación el proyecto, obteniendo el beneplácito unánime de todos los asistentes en el deseo de recuperar, como hemos referido con anterioridad, la riqueza iconográfica y el discurso escenográfico pasional del añejo cortejo colorao, teniendo en cuenta la nostalgia que despertaba el recuerdo del monumental paso de Juan Dorado Brisa.

Casi al mismo tiempo que tenía lugar el referido Cabildo, González Moreno partía con destino a Italia gracias a una beca del Ministerio de Asunto Exteriores. En el país transalpino podría familiarizarse con los tipos escultóricos de los grandes maestros del Renacimiento, especialmente con los del Quattrocento, gran obsesión del artista desde su juventud. El visionado de las obras de Donatello, Jacopo della Quercia o del propio

Miguel Ángel, supuso una experiencia única para el artista por la cual reforzaría su indudable querencia por los modelos plásticos insertos en el pleno clasicismo, cuestión que se hace notar de modo ostensible en el paso de *El Lavatorio* (Fig. 1).



Fig. 1. Figura 1. Juan González Moreno. *El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Carlos Valcárcel Siso].

González Moreno regresa de Italia a principios de abril de 1949 y, poco después, el día 1 de mayo, expone al público el boceto del grupo generando una gran expectación en los círculos intelectuales de la ciudad. El visionado del esbozo en cuestión recibe la aprobación de la crítica, si bien, la composición presentaba alguna variación respecto a la obra definitiva. De hecho, días después, la prensa local incidía en la valoración artística del grupo escultórico, realzando su equilibrio compositivo y la armonía de las formas. A partir de ahí y hasta su definitiva hechura y salida en procesión en la Semana Santa de 1952, se dan distintas circunstancias que ya se habían repetido en diferentes ocasiones a la largo de la historia cuando se llevaba a efecto una obra de tales dimensiones. Hechos consustanciales y que tienen que ver en la inmensa mayoría de ocasiones con dos factores preponderantes: por una lado, el tiempo que el autor emplea para la realización de la obra y su adaptación a los plazos establecidos; y por otro, la cuestión económica, al representar un alto coste la ejecución de hasta trece imágenes.

Al parecer, en lo que se refiere al tiempo empleado por el autor para la conformación del grupo no existió ningún problema, pero sí a la hora de hacer frente al alto precio que alcanzaba el conjunto escultórico, teniendo en cuenta las circunstancias sociales y económicas imperantes. Así, cuando González Moreno tenía casi acabada la obra, el día 10 de noviembre de 1951, la Junta Directiva de la Archicofradía plantea la proposición de ideas y proyectos por parte de los miembros de la misma a fin de poder recaudar las 95.000 pesetas que se debían al artista, pues en ese momento no se disponía de la cantidad adeudada.

La situación a pocos meses vista era complicada, y así vuelve a manifestarse en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 15 de marzo de 1952, en la que se acuerda entregar todo el fondo disponible en caja al artista ante la insistencia de este por cobrar todo lo adeudado antes de entregar el paso. De hecho, se accedió a formalizar una póliza de crédito con las garantías personales de los directivos Julián Pardos Zorraquino, Joaquín García Estañ, Manuel Pérez Montesinos y Francisco Siso Caveró. A decir verdad, Juan González Moreno no era un hombre que se anduviera con demasiadas disquisiciones, por lo que en aquellos días procedió a remitir una carta al presidente Julián Pardos Zorraquino en la que comunicaba que *El Lavatorio* estaba acabado e instaba a la Archicofradía al pago de sus estipendios, incluso procedió a rebajar el donativo que había ofrecido en un principio.

Finalmente, gracias a la gran voluntad y tenacidad de los directivos de la Archicofradía, se concertó con el Banco Hispano Americano la operación crediticia necesaria para abonar al artista la totalidad de la deuda, cuestión que se comunicó en la reunión mantenida por la Junta Directiva el día 29 de marzo de 1952, casi a las puertas de la Semana Santa que comenzaba el día 6 de abril, Domingo de Ramos. Además, se acordó con el artista que el día de la entrega y bendición del paso sería el 8 de abril, Martes Santo, a las 18:00 horas.

El grupo fue muy loado por la prensa especializada local y el público en general, impresionado por la magnitud de un gigantesco conjunto que venía a proporcionar a la ciudad una escena religiosa de características enfáticas a la altura, en este sentido, de las grandes composiciones barrocas de la imaginería española. Pero se alejaba del carácter dieciochesco visto en la monumental escena de *La Cena* elaborada por Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús en lo que respecta al carácter eminentemente clasicista de las imágenes, aun compartiendo valores estéticos como el principio, *sacralizado* por estas tierras, de belleza formal y búsqueda de la armonía compositiva.

De algún modo, la distribución de las trece esculturas era un reto para el artista dada la gran dificultad que presentaba el grupo al disponer de un espacio muy delimitado. Por ende, la masificación de imágenes podía dar pie a que la composición pudiera resultar algo opresiva o abigarrada. Pero González Moreno, en su lucha contra la limitación espacial, supo hacer valer su ya amplia experiencia en la configuración de grupos pasionarios para elaborar un conjunto de gran dinamismo, plenamente adaptado a la

superficie disponible y estructurado en torno a una forma rectangular, la mesa de los apóstoles, que sirve como elemento vertebrador en la distribución de las imágenes.

Las tallas no caen en la monotonía ni en la reiteración gracias a su dinamismo y la diversidad de actitudes que presentan. Y es que la escena, aún en sus parámetros de equilibrio y mesura, ofrece un clima de agitación ante el hecho evangélico representado en el que Cristo ofrece una lección de humildad a los propios discípulos, encargándose de una tarea que en la Antigüedad quedaba circunscrita a los esclavos, que debían lavar los pies de sus amos antes de las comidas. Por ello, el artista plasma actitudes muy variadas, expresiones diversas y gestos que no quedan orientados únicamente a la figura central, la de Cristo, sino que hay lugar para la comunicación entre los propios apóstoles (Fig. 2).



Fig. 2. Juan González Moreno. *Apóstoles de El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fotografía de Adrián Baeza García.

Unos discípulos están de rodillas, otros en pie, unos se giran hacia dentro, otros hacia fuera, en un amplio ramillete de escorzos y modos de expresión corporal que manifiestan gran tensión compositiva. Pero tal vez, el protagonismo del grupo recae en las tallas de Cristo, San Pedro y San Juan, ubicados a un extremo de la mesa. Al Redentor, en pie, González Moreno lo dota de gran dignidad y porte clásico, al modo de las estatuas de la Roma Imperial, o incluso al San Jorge de Donatello (Fig. 3). Con gesto sereno y gran aplomo, dirige su mirada a Pedro, en actitud entregada, admirado por el gesto de

su maestro. Se aprecia en Juan la decisión y pronta predisposición de la juventud, que, sin pensar en demasía, se acomoda para descalzarse de forma solícita.



Fig. 3. Juan González Moreno. *Cristo de El Lavatorio* (1952). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia. Fotografía de Adrián Baeza García.

Alrededor de la mesa queda distribuido el grueso de los discípulos, que configurando una manifestación de distintos sentimientos y expresiones, no se apartan de la contención y el equilibrio expresivo, sin alardes declamatorios. Una esencialidad de las formas que se ve reforzada por los severos paños trabajados con una gradación sugestiva de los claroscuros sin recurrir a voluminosos ropajes, con cabellos sumarios insertos en la proyección contemporánea con la que González Moreno dotaba sus efigies, así como una policromía que con las tonalidades empleadas contribuye a dotar de gran sobriedad al conjunto.

Como referíamos, tanto la crítica especializada como el público valoraron la obra muy positivamente dado el impacto causado por su grandeza, valores expresivos y mi-

nucioso acabado, resaltando lo armónico de la composición en base a su acertado equilibrio. De hecho, el artista, transcurridos varios años, refería que *El Lavatorio* era la obra de la que se sentía más satisfecho, teniendo en cuenta que su bagaje ya era más que importante y a esas alturas acababa de realizar grupos de la enjundia del *Descendimiento* para la ciudad de Burgos y *Las Hijas de Jerusalén* para la Archicofradía de la Preciosísima Sangre. Y será en esta última obra, realizada en 1956, en la que se consagrará en la ciudad de Murcia como el imaginero más afamado de su época.

Nos hallamos ante un escultor ya en plena madurez creativa, con una experiencia artística muy asentada y una formación que había ido configurando con el visionado directo de las grandes obras escultóricas, tanto del pasado como del presente, gracias a sus estancias en Italia y París. Ha ido absorbiendo y aplicando, con el paso del tiempo, los consejos de José Capuz, Bourdelle o Maillol dentro de su universo creativo, haciendo abstracción de los valores de la tradición imaginera española en cuanto al sentido de la composición, el aura que rodea las imágenes, el sentimiento dramático contenido y la trascendencia de la individualidad de cada efigie. Todo ello en buena parte, gracias a su habilidad para plantear unos valores fisiognómicos que ahondaban en la psicología que deseaba expresar en cada una de las imágenes que elaboraba (Belda, 1999: 20).

Como referíamos anteriormente, el proyecto del paso *Las Hijas de Jerusalén* (Fig. 4) volvió a la palestra al tratarse de otro de los objetivos proyectados por la Archicofradía como lo fue *El Lavatorio*, a fin de recuperar la escenografía pasionaria de la procesión antes de la Guerra Civil. Así, el día 24 de abril de 1954, la Junta Directiva acuerda convocar una nueva reunión que tuviera como único punto del día estudiar la propuesta de realizar un nuevo paso de la escena que ya representara Santiago Baglietto en el siglo XIX, y que fue destruido en los sucesos revolucionarios de 1936, imponiéndose esta idea a la de recuperar otro de los pasos desaparecidos: *Jesús en casa de Lázaro*.

Pocos días después, concretamente el 1 de mayo de 1954, vuelve a reunirse la Junta Directiva y pacta pedir proyecto y presupuesto para realizar el nuevo paso. Así, finalmente, en las postrimerías de esa primavera, el día 12 de junio de 1954, se acuerda encargar al escultor Juan González Moreno la realización de *Las Hijas de Jerusalén*, sometiéndola dicha decisión a la aprobación del Cabildo General. De esta manera el proyecto tomaba cuerpo definitivamente y el artista volvía a realizar para Murcia una obra en la plenitud de su carrera, un grupo pasionario que, lamentablemente, sería el último elaborado para la capital.

Como referíamos, la experiencia del artista se plasma en el nuevo *paso de misterio* en el que moldea una concepción muy personal de las esencias neorrenacentistas, introduciendo elementos colindantes con la más absoluta modernidad. En principio, la composición quedaría conformada por un total de cuatro figuras: Cristo caído en tierra, el Cirineo ayudándole a llevar el peso de la Cruz y dos mujeres llorosas ante el martirio de

Jesús. Sin embargo, González Moreno decidió incluir la figura de un niño como elemento que trasladaba la inocencia e ingenuidad al drama de la Pasión bajo un sentimiento espontáneo, que no deja pie a la racionalidad, sino que se manifiesta a través de la pureza de la emoción no contenida y que iba en consonancia con las propias palabras que, según el Evangelio de Lucas, Cristo dirigió a las mujeres de Jerusalén.



Fig. 4. Juan González Moreno. *Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: José Bagó Fuentes].

Y es a partir de la estampa central del grupo formada por Jesús caído en tierra y vuelto hacia el niño sobre la que gravita el resto del conjunto, pues en ella se encuentra el sentido teológico del paso, es decir, un pequeño que, aún en su inocencia, es capaz de ver en la imagen del condenado a muerte al verdadero mesías proclamado por los profetas de Israel. En realidad, no está claro si el niño, al estirar su brazo en dirección al Nazareno, está ofreciendo su ayuda o, por el contrario, la demanda. Pero es más que evidente que se trata de una imagen de gesto receptivo, abierto a la palabra de Jesús, estableciéndose un diálogo que remite a una escena tan trascendente en lo artístico y teológico como la Creación de Adán de la Capilla Sixtina (Fig. 5).



Fig. 5. Juan González Moreno. *Niño de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

La escena, según palabras del propio autor, le supuso una gran preocupación, mucho más allá de la que sintió por el paso de *El Lavatorio*, pues González Moreno consideraba que en este último se daban más los condicionantes artísticos que los meramente emocionales. Por el contrario, en *Las Hijas de Jerusalén*, el sentimiento y la tradición tenían un papel más preponderante, y eso para él suponía un cierto hándicap. El nuevo paso era poseedor de un componente emocional propio de la plástica pasionaria hispana, muy arraigado en la piedad popular y en el desfile de Miércoles Santo. Pero a su vez, el artista deseaba ser fiel a él mismo y consideraba que la técnica debía circunscribirse a los nuevos postulados de la escultura figurativa.

Y para conjugar estos dos aspectos, González Moreno incide en el sentimiento dramático prefigurado fundamentalmente en los rostros, especialmente en los de las dos mujeres, de bella apariencia, pero que reflejan un gran dolor a través de sus rasgos fisiológicos (Ramallo, 2008, 44) (Fig. 6). Sin embargo, las actitudes declamatorias quedan al margen, de manera que el equilibrio y la mesura de raigambre clásica está latente en la configuración y carácter de todo el conjunto, como así manifiesta el elegante y sobrio Cirineo (Fig. 7), que, a su vez, expresa cierta sorpresa al dirigir su mirada a Cristo y observar como aquel que va a ser martirizado manifiesta piedad y misericordia por aquellas que lloran por él.



Fig. 6. Juan González Moreno. *Mujer de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Fig. 7. Juan González Moreno. *Cirineo de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Esa dualidad, la contraposición de actitudes pausadas por un lado y gestos que muestran gran emoción y expresividad por otro, es uno de los grandes logros de González Moreno, pues alcanza el equilibrio preciso entre ambos aspectos a fin de conseguir su objetivo ya remarcado con anterioridad, es decir, ser fiel a su propio entendimiento de la escultura y, al mismo tiempo, continuar con la tradición de la emotividad hispana aplicada de manera precisa para mantener el equilibrio compositivo. De este modo se manifestaban los sentimientos precisos en toda obra de raigambre religiosa y pasionaria dejando espacio a la medida, al orden e inclusive a la introspección meditativa más que a la mera emotividad.

Todo ello queda de manifiesto en la figura del Nazareno, de rodillas, girado hacia las mujeres y el niño en un gesto que podía resultar impetuoso, más propio de la pasión barroca, pero que González Moreno sabe plasmar con la contención expresiva propia de su ya dilatado quehacer escultórico. Ello enlaza con un rostro cuya mirada expresa un dolor más moral que físico, incidiendo en la naturaleza divina de Cristo que, a su vez, queda resaltada por la rica estofa de su vestimenta, dorada sabiamente por el artista a fin de incidir en dicha condición; si bien, utiliza un esgrafiado de técnica muy personal, dotando a la superficie escultórica de una calidad evidente y sobre la cual la luz se desliza de manera suave, realzando los matices volumétricos de las formas (Fig. 8).



Fig. 8. Juan González Moreno. *Cristo de Las Hijas de Jerusalén* (1956). Madera policromada. Museo de la Archicofradía de la Sangre, Murcia [Fuente: Adrián Baeza García].

Con estos grandes conjuntos para la Archicofradía de la Sangre, este escultor viene a demostrar que, incluso en un campo tan limitado en cuanto a la inserción de valores artísticos de vanguardia como es el de la imaginería religiosa, fue capaz de contribuir a la modernización de la tradición clásica de la escultura, formando parte de esa tendencia plástica denominada mediterraneidad y que tanta incidencia tuvo en la escultura figurativa del siglo XX. Su estilización de las formas, actitudes serenas, protagonismo del modelado y naturalismo sensible como consecuencia de su observación y estudio de la figura humana y la realidad circundante, hacen de este artista una figura paradigmática dentro del desarrollo artístico del Levante Español.

Bibliografía

- Belda, C. (1999). Juan González Moreno, el nuevo rostro del pasado. En C. Belda Navarro (ed.). *Juan González Moreno, 1908-1996* (pp. 11-20). Murcia: Consejería de Cultura y Educación.
- Cabañas, M. (1996). La Mediterraneidad en el Arte Español del siglo XX. *Hispania*, 192, 115-134.
- Fernández, J.A. (2016). Algunos matices para el estudio de González Moreno. En E. Spiteri Sánchez y Manuel Gómez Llorca (coord.). *San Pedro, 50 aniversario de la refundación de la hermandad* (pp. 78-85). Jumilla: Cofradía Beso de Judas, Excmo. Ayuntamiento de Jumilla
- González, C. (1999). *Guerra Civil en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Hernández, E. y Belda, C. (1991). El arte en la pasionaria cartagenera. Imagen sacra, la retórica de la pasión. En C. Ferrándiz Araujo y Á. García Bravo (eds). *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, Tomo II (pp. 737-832). Cartagena: Asamblea Regional de Murcia.
- Llorente, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- López, J.F. (2014). *González Moreno, el clasicismo renovado*. Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno.
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Piñera, M.D. (2019). Juan González Moreno: modelos y retratos a partir de su legado. *Murgetana* (141), 129-149.
- Ramallo, G. (2007). *Francisco Salzillo*. Madrid: Arco Libros.
- Ramallo, G. (2008). Juan González Moreno, un escultor para temas de la Pasión. En G. Ramallo Asensio (ed.). *González Moreno, recóndito sentimiento* (pp. 36-45). Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.
- Ureña, G. (1981). La escultura franquista espejo del poder. En A. Bonet Correa (ed.). *Arte del franquismo* (pp. 77-112). Madrid: Ediciones Cátedra.

Zambudio, A. (2019). El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno. En *Actas del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa (Crevillente, 2018)*. *Svmma Stvdiorum Scvltoricae, In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola* (pp. 765-780). Crevillente (Alicante): Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Zambudio, A. (2020). *La escultura religiosa en Murcia al margen de Francisco Salzillo Alcaraz: desde los orígenes decimonónicos hasta las postrimerías del siglo XX* [tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).