

Mariano Benlliure Gil, el exponente de la modernidad en la imaginería procesional malagueña tras la destrucción de mayo de 1931

Mariano Benlliure Gil, the exponent of modernity in Malaga processional imagery after the destruction of May 1931

ANTONIO ZAMBUDIO MORENO

Universidad Nacional de Educación a Distancia. España

ORCID: 0000-0002-8936-5828

azambudio@hotmail.com

Resumen:

La caída del régimen monárquico y el advenimiento de la II República en 1931 no conllevó la paz social tan deseada en España, acrecentándose el enfrentamiento entre dos facciones diametralmente opuestas en su ideario: el nacionalcatolicismo y el anticlericalismo. Los terribles sucesos del mes de mayo de ese año provocaron la destrucción patrimonial más brutal hasta esa fecha, siendo Málaga una de las ciudades más afectadas. Las cofradías de Semana Santa se vieron en la necesidad de reponer todo sus enseres perdidos y ahí entra en juego la figura del escultor Mariano Benlliure Gil, que con sus obras del Nazareno del Paso y el Cristo de la Expiración configura un novedoso lenguaje en la imaginería religiosa del sur peninsular.

Palabras clave:

Nacionalcatolicismo, Anticlericalismo, Mariano Benlliure; Nazareno del Paso; Cristo de la Expiración.

Abstract:

The fall of the monarchical regime and the advent of the Second Republic in 1931 did not bring about the much desired social peace in Spain, increasing the confrontation between two factions diametrically opposed in their ideology: National Catholicism and anticlericalism. The terrible events of the month of May of that year caused the most brutal destruction of heritage to that date, with Malaga being one of the most affected cities. The brotherhoods of Holy Week saw the need to replace all their lost belongings and that is where the figure of the sculptor Mariano Benlliure Gil comes into play, who with his works of the Nazarene of the step and the Christ of the Expiration configures a new language in imagery religious of the peninsular south.

Keywords:

National Catholicism, Anticlericalism, Mariano Benlliure; Nazarene of the step; Christ of the Expiration.

Fecha de recepción: 7 de junio de 2022.

Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Zambudio Moreno, Antonio (2023): "Mariano Benlliure Gil, el exponente de la modernidad en la imaginería procesional malagueña tras la destrucción de mayo de 1931". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 325-348.

© 2023 Antonio Zambudio Moreno. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Los acontecimientos de mayo de 1931: la destrucción del patrimonio religioso y el final de una época

La historia de España está jalonada de ásperos enfrentamientos entre distintas facciones e ideologías que han ocasionado el desarrollo de una conflictividad que siempre ha sido el denominador común de las distintas etapas que se han ido sucediendo en el devenir de esta vieja nación, conformada bajo muchas sensibilidades diferentes y una gran diversidad de pueblos. Uno de esos enfrentamientos se ha dado durante la Edad Contemporánea entre las tesis defendidas por el anticlericalismo y su antítesis el nacionalcatolicismo, dos modos opuestos de entender la existencia del hombre cuya pugna alcanzó su punto más álgido en las primeras décadas del siglo XX hasta culminar con el golpe de estado del 18 de julio de 1936 y la resultante Guerra Civil, que dejó un país fracturado primero y bajo una dictadura después.

El primero de estos dos movimientos, común al liberalismo hispano, se hallaba entre los fundamentos del republicanismo¹, habiendo resurgido durante los primeros años del siglo XX como consecuencia del desastre español de 1898 y la búsqueda de culpables. Por una parte, su raíz intelectual, consecuencia del positivismo de raigambre científica y del subjetivismo liberal, consideraba a la Iglesia como favorecedora de las castas privilegiadas y enemiga del progreso²; su raíz popular, de gran impulso iconoclasta y pasional, vuelca su frustración mediante un exacerbado aborrecimiento hacia los símbolos eclesiásticos. El nacionalcatolicismo tenía sus raíces en la reacción católica ante la Ilustración, la Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas en 1808, enarbolando la oposición al iluminismo, el anarquismo, el socialismo y el comunismo que, según sus tesis, deseaban romper la unidad del país y el equilibrio político-religioso mediante la secularización de la cultura, la sociedad y el Estado³,

En el caso concreto de Málaga, ciudad objeto de esta investigación, la fractura social entre ambas posiciones se manifestaba especialmente en lo que respecta al culto externo y la celebración de las procesiones de Semana Santa. De hecho, existen testimonios escritos ya a finales del XIX que expresaban una clara oposición a las manifestaciones pasionarias, denunciando lo impropio de la ostentación que se vislumbraba en el desarrollo de las mismas dada la incoherencia de dicho lujo frente a la dignificación de la pobreza que Jesucristo promulgó durante su predicación⁴. De este modo, durante las primeras décadas del siglo XX continúa una actitud crítica

1. Álvarez Junco, 1994: 271.

2. Palacio Atard, 1973: 41.

3. Augusto Botti, 1992: 31.

4. El Dr. Vegigatorio (1882) "Arrepentimiento", *El País de la Olla*, 17 de abril, p.2. Disponible en: <http://archivomunicipal.biblioteca.malaga.eu/cgi-bin/opac/O7002/ID1295a8da?MLKOB=12584933747> (07/01/2022).

frente a las cofradías pasionarias, que se incrementa a partir de 1921 con la fundación de la Agrupación de Cofradías que abogaba por una mayor fastuosidad como medio de atracción turística⁵.

Así se llega a los prolegómenos del advenimiento de la II República, cuando en el año 1930 el Ayuntamiento de la ciudad se ve ante la imperiosa necesidad de recortar gastos en lo concerniente a las subvenciones que se otorgaban a distintas asociaciones, viéndose afectada la Agrupación de Cofradías que venía recibiendo un estipendio del Consistorio desde el año 1922. Por este motivo, dicha institución amenazó con no sacar a la calle los cortejos en la Semana Santa de 1931, lo que fue considerado por la autoridad municipal como un chantaje, levantándose un gran revuelo social. De hecho, algunos medios de comunicación de signo anticlerical abogaban por no celebrar los desfiles pasionarios, considerando que la cuantía destinada a la Agrupación de Cofradías, reducida en un 25% respecto al año anterior, podría ser utilizada para la educación pública, solicitando la adhesión de distintas colectividades de la ciudad⁶.

Como contrapartida, los medios católicos se explayaban en pro del sostenimiento de la referida subvención, dando voz a los más afamados miembros de las cofradías, como era el caso de Antonio Baena, presidente de la citada Agrupación de Cofradías y vinculado políticamente al sector más conservador de Málaga⁷. Finalmente, la asignación sólo se vio reducida en un 10%, pero la toma de posiciones ante esta circunstancia por parte de los distintos bandos políticos, las actitudes y opiniones extremas por parte de los mismos y la agitación social que se produjo, suponía un clima muy poco favorable para los desfiles penitenciales. De todos modos, las procesiones sí se celebraron, si bien, algunas cofradías no pudieron llevar a efecto su estación de penitencia dada la situación económica que se padecía, teniendo lugar algún incidente público, aunque sin importancia⁸.

Nueve días después de finalizada la Semana Santa, el 14 de abril de 1931 se proclamaba en Madrid la II República y el rey Alfonso XIII tomaba el camino del exilio desde el puerto de Cartagena. Él mismo adoptaba la decisión de desterrarse a fin de no generar tensiones que se hicieran insostenibles, pero las instituciones más arraigadas a la Restauración y a la dictadura del General Primo de Rivera se encontraban muy enraizadas. De hecho, a pesar del anticlericalismo social, la Iglesia Católica

5. Jiménez Guerrero, 2018: 19.

6. Consejo de Redacción (1930) "De procesiones", *Rebelión*, 12 diciembre, p. 9. Disponible en: <http://archivomunicipal.biblioteca.malaga.eu/cgi-bin/opac/O7005/ID555f2e97:MLKOB=15718135858> (09/01/2022).

7. Baena, A. (1930) "Una carta del presidente de la Agrupación de Cofradías", *La Unión Mercantil*, 31 de octubre, p. 5. Disponible en: <http://archivomunicipal.biblioteca.malaga.eu/cgi-bin/opac/O7002/IDc4704d6c:MLKOB=15540674848> (09/01/2022).

8. Jiménez Guerrero, 2000: 95.

había prosperado de forma extraordinaria gracias a la recuperación para su causa de la clase burguesa y clase media-alta, aunque hubiera perdido, como referíamos con anterioridad, el favor de las masas rurales y proletarias, que se sentían totalmente abandonadas y veían a la institución eclesiástica como un establecimiento al servicio del poder y de los estratos sociales más pudientes, obviando el mensaje de Jesús y la auténtica esencia de su religión⁹.

En un principio las relaciones entre Iglesia y Estado comenzaron sin demasiados contratiempos, pues parecía que prevalecerían las tesis moderadas con el nombramiento de Alcalá Zamora para presidir el gobierno y de Miguel Maura como ministro de la Gobernación. A su vez, la propia Iglesia adoptó un posicionamiento basado en el respeto por la República, a pesar de que una mayoría de los obispos no asimilaban el derrumbe monárquico¹⁰. Pero las relaciones entre el ejecutivo y el cardenal Federico Tedeschini, nuncio apostólico y representante de la Santa Sede en España, eran muy correctas e incluso en los momentos de mayor zozobra siempre existía una voluntad conciliadora; de hecho, el gobierno prefería mantener contactos con él a hacerlo con la denominada Conferencia de Metropolitanos¹¹.

Así, durante las primeras semanas, las relaciones entre la Iglesia y el gobierno provisional republicano se habían ido desarrollando con distintos tiras y aflojas, dándose momentos de tensión como los originados por las declaraciones del influyente arzobispo de Toledo y primado de España, Pedro Segura, en las que calificaba al nuevo régimen como una “auténtica desgracia”¹², así como la implantación de distintas medidas gubernamentales de carácter secularizador. Si bien, lo que más afectó negativamente las relaciones fue la promulgación del decreto de 6 de mayo de 1931 en el que se declaraba voluntaria la enseñanza religiosa, así como su complemento del día 13 en forma de circular de la Dirección General de Primera Enseñanza, en la cual se instaba a retirar los crucifijos de las aulas donde hubiese alumnos que no recibiesen enseñanza religiosa, lo que supuso toda una ofensa para la Iglesia.

Sin embargo, todo esto no fue lo bastantemente ofensivo para la jerarquía católica, o al menos no lo suficiente como para arremeter abiertamente contra el ejecutivo. De hecho, como contrapartida a la pastoral redactada por el Primado de Toledo, la inmensa mayoría de obispos metropolitanos elaboraron un escrito de carácter conciliador en el que llamaban a los fieles y devotos a obedecer y respetar las directrices gubernamentales, instándoles, en todo caso, a elegir democráticamente a aquellos candidatos que defendiesen “los derechos de la Iglesia y el orden social”¹³. Sin embargo,

9. La Parra López/Suárez Cortina, 1998: 212.

10. Cárcel Ortí, 2008: 9.

11. Prieto Tuero, 1975: 193.

12. La Parra López/Suárez Cortina, 1998: 217.

13. Iribarren Rodríguez Jesús, 1974: 130-133.

en breve iban a acontecer una serie de hechos que marcarían un antes y un después en la relación Iglesia-Estado y que tuvieron una trascendencia fundamental a la hora de entender la catástrofe que se produciría después.

Y es que el día 10 de mayo de 1931 en Madrid, con motivo de la inauguración del Centro Monárquico Independiente, se dieron unos graves incidentes que desembocarían, ya en la mañana del día siguiente, en el incendio de la residencia de los jesuitas en la calle de la Flor. Miguel Maura, en una reunión gubernamental que se estaba celebrando en ese momento, tuvo conocimiento de los hechos y amenazó con dimitir si la mayoría de los miembros del gobierno persistían en su postura de no apoyar la represión contundente de aquellos actos. A instancias del nuncio y del propio presidente, renunció finalmente a su intención inicial, si bien, la quema de iglesias y conventos se había propagado por toda la ciudad afectando sobremanera al patrimonio artístico¹⁴. Lo mismo aconteció especialmente por el sur y el levante peninsular, propagándose los actos de violencia anticlerical durante dos días más, lo que produjo la desaparición de obras artísticas de algunos de los mejores artífices españoles de todos los tiempos¹⁵.

De este modo, en ciudades como Sevilla, Cádiz, Murcia y especialmente Málaga y Madrid se perdieron verdaderos iconos de la escultura sacra, tallas que iban aún más allá de ser meras obras de arte, pues poseían un componente devocional que las arraigaba a lo más sentido y profundo del pueblo. De este modo, comienzan a surgir los primeros reproches entre las dos facciones políticas en disputa, izquierda y derecha, achacándose la acción incendiaria los unos a los otros. Sin embargo, el Ministro de la Gobernación Miguel Maura dejó por escrito en sus memorias que en la noche del 10 de mayo recibió la visita de un miembro del ejército que le aseguró que, en la sede del Ateneo, los líderes izquierdistas que encabezaban la manifestación surgida tras la inauguración del ya referido Círculo Monárquico Independiente estaban distribuyendo gasolina, trapos y una lista de los objetivos que había que incendiar¹⁶.

Lo cierto es que los sectores más radicales de izquierda consideraban al legítimo gobierno republicano un ente timorato que no avanzaba en el proceso de la revolución social, con lo cual, seguía los mismos preceptos que los gobiernos del régimen monárquico anterior. Así pues, los comités de los sindicatos anarquistas CNT y FAI,

14. Alberti Oriol, 2008: 94.

15. El viernes día 5 de junio de 1931, el diario ABC abrió su rotativa y procedió a informar de los acontecimientos acaecidos durante el periodo en el que estuvo clausurado, desde el día 11 de mayo hasta el 3 de junio de 1931. En dicha información reseñaba la destrucción de monumentales edificios religiosos y la consiguiente eliminación de obras de arte de verdadera enjundia en las ciudades de Madrid, Alicante, Córdoba, Sevilla, Málaga, Cádiz y Murcia. (5 de junio de 1931). Breve resumen de información desde el día 11 de mayo hasta el 3 de junio de 1931. *Diario ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1931/06/05/033.html> (23-02-2022).

16. Maura Gamazo, 1966: 246-250.

debían tomar la iniciativa y, entre otras cosas, hacer efectiva la caída del poder eclesiástico mediante la destrucción de sus bienes muebles e inmuebles. Cifrándonos a la capital de la Costa del Sol, de los treinta y nueve edificios religiosos que sufrieron los ataques anticlericales del 12 de mayo de 1931, la mayoría de ellos quedaron destruidos por los incendios provocados por los centenares de personas que no tuvieron presente el valor de lo que estaban calcinando. Y el sector más perjudicado fue el de las cofradías penitenciales de Semana Santa que se vieron despojadas de la inmensa mayoría de su patrimonio escultórico, ornamental y documental¹⁷. En Málaga desaparecieron esculturas de los más afamados imagineros del barroco andaluz como Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), José de Mora (1642-1724) o el genio malagueño Fernando Ortiz (1717-1771), quedando todo reducido a cenizas¹⁸.

Estos hechos respondieron a la corriente iconoclasta cada vez más solidificada en las bases más extremas del anticlericalismo, que basaban su quehacer destructor en la aniquilación de las imágenes e iconos sagrados. Y ello lo hacían por lo que estos elementos encarnaban, de manera que atacaban directamente al símbolo, pues en el inconsciente colectivo del anticlericalismo radical existía plena conciencia del significado de las representaciones sacras, identificándolas como elementos distintivos del orden social anterior y represivo. Así pues, su devastación serviría para construir una sociedad nueva y más igualitaria, aunque fuera a costa de llevar a efecto la destrucción patrimonial de mayor virulencia en la historia reciente, siendo justificada por los medios de comunicación locales de talante iconoclasta: “Lo menos que ha podido hacer el pueblo, harto ya de tanta ignominiosa opresión, ha sido llegar a esos locales donde so pretexto de servir a Dios, se predicaba contra la libertad y arrollando todo cuanto representa intransigencia y fanatismo, purificar con el fuego esa atmósfera de cera y de crimen que se respiraba en ellos”¹⁹.

Nazareno del Paso: el renacer de la escultura religiosa en Málaga

En el barrio del Perchel, uno de los más populares y con mayor tradición cofrade de Málaga, fueron asaltadas las iglesias de San Carlos y Santo Domingo, la de San Pedro y la del Carmen. La primera de ellas era sede canónica de dos de las cofradías de mayor entidad de la ciudad: la Congregación del Cristo de la Buena Muerte y Ánimas y de la Virgen de la Soledad y la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, integradas por muchas personalidades

17. Jiménez Guerrero, 2018: 27-28.

18. Jiménez Guerrero, 1997: 109.

19. Cortés, J. (1931) “Apreciaciones”, *Rebeldías. Periódico de Izquierdas*, 24 de mayo, p. 3-4. Disponible en: <http://archivomunicipal.biblioteca.malaga.eu/cgi-bin/opac/O7002/ID2f6106ab?MLKOB=17422150404> (23/02/2022).

de la urbe y muy ricas en cuanto a su patrimonio, ya fueran esculturas, bordados o tronos. Ambas eran objetivo primordial de los asaltantes por representar, según ellos, el lujo y la ostentación que tan alejados de la realidad social se hallaban. Además, también tenían allí su sede las Hermandades del Cristo de Cabrillas, de Jesús del Rescate, del Sagrado Prendimiento y la de Jesús de la Humillación.

La destrucción fue absoluta, comenzando en torno a las tres y media de la madrugada del día 12 de mayo. Efigies como el popular Cristo de la Buena Muerte, paradigma en la producción de Pedro de Mena, o la Virgen de Belén, del mismo autor, fueron pasto de las llamas, así como la inmensa mayoría de los bienes del resto de cofradías y hermandades. Y dentro de los mismos, se hallaba el devoto Nazareno del Paso, efigie icónica del acervo popular cuya iconografía, la de Jesús camino del Gólgota, fue una de las más difundidas en la piedad medieval en favor de la meditación sobre los sufrimientos humanos de Cristo, de manera que se promovía la identificación de los fieles con sus padecimientos. Una devoción que tuvo su punto culminante con el desarrollo del Vía Crucis promovido por los franciscanos, lo que dio pie a la propagación de calvarios como lugares de peregrinación en torno a los cuales se recreaba la Calle de la Amargura con la figura del Nazareno como eje piadoso, dando lugar a la creación de un espacio teatralizado que desembocaría en los desfiles penitenciales de Semana Santa²⁰.

Una devoción que tuvo su punto culminante con el desarrollo del Vía Crucis promovido por los franciscanos, lo que dio pie a la propagación de calvarios como lugares de peregrinación en torno a los cuales se recreaba la Calle de la Amargura con la figura del Nazareno como eje piadoso, dando lugar a la creación de un espacio teatralizado que desembocaría en los desfiles penitenciales de Semana Santa²⁰.

El primitivo cotitular de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, conocido con el sobrenombre de *el Moreno* (Figura 1), era una talla atribuida a Miguel de Zayas, discípulo predilecto del



Figura 1. Anónimo, *Antiguo Nazareno del Paso*, siglo XVII, destruido el 12 de mayo de 1936, Málaga, © Archivo de la Archicofradía del Paso de Málaga.

20. González Gómez/Roda Peña, 1992: 31.

maestro Pedro de Mena²¹ y que, vistas las fotografías existentes, presentaba evidentes caracteres formales del barroco granadino del siglo XVII²². Es decir, una efigie sin excesivas concesiones al dramatismo, bajo preceptos introspectivos y de actitud reflexiva, de impulsos atemperados, pero quizá más pensada para su devenir penitencial por las calles malagueñas que para la oración contemplativa de una capilla. Una escultura entre lo más granado de la estatuaria penitencial malacitana que, según el académico e investigador Juan Temboury, estaba considerada “en todo tiempo la imagen más egregia de la Semana Santa malagueña [...] por eso las furias, en 1931, extremaron sus odios contra su precioso templo, fundado en 1494 por los Reyes Católicos, arrasándolo en gigantesco incendio”²³.

Al parecer, su primera salida procesional tuvo lugar en 1609 ostentando la advocación del *Dulce Nombre de Jesús*, siendo llamado *de los Pasos* dado el recorrido que hacía desde su primitiva iglesia del Rosario o de los padres dominicos hasta la Plaza de las Cuatro Calles en la madrugada del Viernes Santo, donde se simulaba el encuentro con la Virgen acompañada por San Juan Evangelista y la Verónica. En este acto, la teatralización y escenografía del mundo barroco tenían su punto culminante cuando la imagen de esta última desdoblaba su sudario para enjugar la faz del Nazareno y este movía su brazo derecho en ademán de bendecir a la gente que allí se congregaba, realizando una especie de ritual muy extendido por buena parte de la geografía española pero que con el devenir del tiempo fue perdiéndose hacia los albores del siglo XIX²⁴.

La pérdida de esta imagen supuso una auténtica conmoción para la cofradía, a lo que había que sumar la destrucción de sus tronos, excelentes obras de arte labradas por el gran tallista granadino Luis de Vicente, y demás enseres, lo que conllevó un proceso de recuperación costosísimo, igual que para el resto de entidades pasionarias que tuvieron que reconstruir desde las ruinas su estructura corporativa y devocional. Así, en 1934 y tras diversas gestiones, tiene lugar el inicio del resurgimiento del culto público; en lo concerniente a la reconstrucción de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza hay una fecha clave, el 3 de julio de 1934, día de celebración del cabildo general en el que el hermano mayor, Manuel Cárcer Trigueros, puso en conocimiento del resto de miembros de la corporación la sugerencia que Antonio Baca Aguilera, también hermano de la cofradía y profesor de la Universidad de Pensilvania, le había trasladado acerca de

21. Romero Torres, 2018: 155.

22. Clavijo García, 1987: 125.

23. Temboury Álvarez, 1948: 125.

24. Sánchez López, 2010: 146-147.

encargar a Mariano Benlliure Gil (1862-1947) la realización de la nueva imagen de Jesús Nazareno²⁵.

La figura del artífice valenciano es la de un artista sumamente precoz que, a temprana edad, ya era capaz de mostrar una gran habilidad para el modelado del barro y la cera, lo que conjugaba con su capacidad para observar y aprender, para estudiar el natural y analizar su entorno más próximo, lo que le hacía apropiarse de las imágenes circundantes y captar su esencia. Quizá todo ello estuviera provocado por la incapacidad para hablar que manifestó hasta la edad de siete años, una discapacidad temporal que tal vez agudizó su talento para la observación²⁶. A partir de sus primeros ensayos como escultor autodidacta, pues no consideró la posibilidad de formarse en ninguna escuela oficial ni academia artística, desarrollará una creación plástica en la que autores como los pintores Francisco Domingo Marqués, Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla y los escultores Juan Samsó, Venancio y Agapito Valmitjana, tendrán gran influencia en su forma de entender y practicar el arte. Benlliure mantendrá además de una gran perfección técnica, un moderado clasicismo y una contenida emoción que da a sus creaciones un evidente toque realista²⁷.

La relación del artista valenciano con Málaga venía de mucho antes, concretamente del año 1899 cuando finaliza la hechura del Monumento al marqués de Larios, conformado en base a un lenguaje artístico muy personal que plasma en toda su obra monumental²⁸. En la década de los treinta, Benlliure se hallaba ya en el otoño de su vida tras una prolífica carrera basada en un quehacer temperamental, con multitud de obras que hablan de un escultor íntegro. Creaciones que, partiendo de una base academicista, evolucionan hacia el ya referido realismo con tintes pictoricistas de raigambre impresionista, dando testimonio de su progresiva inserción en la modernidad. A pesar de ello, parte de la crítica le reprochó su excesivo virtuosismo y presunción detallista, mediante el que caía, según esos comentarios, en lo excesivo y facilón, dejándose llevar en ocasiones por un eclecticismo redundante²⁹. Pero si bien podemos considerarlo como un autor dispar, cuestión que se da en la inmensa mayoría de artífices con una producción tan elevada, posee enormes aciertos en los que muestra su condición técnica, ensalzando la expresión profunda, trascendente, sin caer en efectismos ramplones, interpretando con sapiencia el movimiento preciso

25. Archivo de la Archicofradía del Paso y la Esperanza de Málaga (AAPEM), Libro de Actas nº 1 (1922-1944), folio 14: "Cabildo General", 3 de julio de 1934. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

26. Montoliu Soler, 1997: 14.

27. Montoliu Soler, 1995: 295.

28. Reyero Hermosilla, 2013: 101.

29. Marín Medina, 1978: 46.

y mostrándose como un maestro del modelado abocetado, tal y como llevó a cabo en su imaginería religiosa.

Hasta llegar a esas alturas de su carrera, el devenir de Mario Benlliure en el campo de la imaginería pasionaria se ceñía a dos obras realizadas para la ciudad de Zamora: El Descendido, creación juvenil del año 1879, y Redención, cuya hechura data de 1931 y que supuso un antes y un después en la escultura sacra. Y es que se puede aseverar esta última cuestión en base a la inserción de un lenguaje contemporáneo en un ámbito tan sumamente tradicional como el de la imaginería, conformando una dialéctica cuyos vértices son un modernismo secesionista de raíz rupturista con lo tradicional, plasmando un desarrollo compositivo basado en lo plenamente espiritual, dejando de lado todo tipo de precepto efectista y superficial. Plasma en esta obra, una tipología cristológica privativa, absolutamente personal, basada en la representación de una nobleza de índole sobrenatural que olvidaba todo tipo de convencionalismo³⁰.

Este bagaje, aunque escaso en número, era tremendamente rico en entidad plástica, lo que motivó que la propuesta de Antonio Baca Aguilera saliera adelante con la aprobación de la mayoría de miembros del Cabildo, aunque algunos de ellos mostraron cierta oposición al creer que Mariano Benlliure era ateo, algo que el artífice valenciano nunca refirió en sus declaraciones públicas, más bien al contrario, cuestión compartida años después por el propio Antonio Baca en su carta remitida al hermano mayor de la archicofradía, Carlos Gómez Raggio, el 10 de octubre de 1968, aseverando que su amigo “era católico y creyente, pero no beato”³¹. Y es que en una sociedad libre como es la nuestra esta cuestión resulta absolutamente banal, pero en una tan polarizada y extremista como la de los años anteriores a la Guerra Civil esas circunstancias eran tenidas en cuenta a la hora de realizar un encargo de este tipo.

Teniendo en cuenta la devoción que los fieles profesaban a la imagen barroca destruida el 12 de mayo de 1931, los cofrades querían una copia de la misma, y así se lo hizo saber a Benlliure el Dr. Baca, que se trasladó hasta su taller para persuadirle. Sin embargo, un artista con tanta personalidad no iba a dejarse convencer, expresando su rotunda negativa argumentando que ningún creador se podía permitir el lujo de copiar, sino que debía conformar una pieza original, surgida de su “imaginación”³². Ante esta situación la archicofradía tuvo que ceder en sus pretensiones, si bien

30. Sánchez López, 2011: 234.

31. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

32. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

encontró la comprensión de Benlliure en el plano crematístico, pues el escultor era consciente que la institución lo había perdido casi todo y accedió a cobrar sólo ocho mil pesetas pagaderas en plazos a conveniencia de la propia archicofradía, finalizando la obra en el año 1935³³.

Sin embargo, dado el clima social y político que se vivía en Málaga en esa fecha, se solicitó al artista que retuviera la imagen en su estudio-taller de Madrid, pero debido al estallido de la Guerra Civil la efigie no pudo ser remitida a la ciudad andaluza hasta el fin de la contienda³⁴. Así, una vez finalizado el conflicto bélico, un amigo y compañero de profesión de Antonio Baca, Fernando Muñoz, procedía a visitar a Benlliure en la capital de España a fin de recabar información respecto a la talla del Nazareno, si bien, el artífice valenciano se encontraba en Portugal en ese momento. Por ello mantuvo una conversación con su secretario personal, José Tallaví, comunicándole éste que la cabeza y las manos del Cristo se encontraban en buen estado, sin embargo, no había sucedido lo mismo con el cuerpo o devanadera, que al encontrarse en un lugar distinto no se había conservado de forma adecuada, con lo cual, había que realizar uno nuevo³⁵.

Todo ello quedaba corroborado por el propio artista en comunicación epistolar con Antonio Baca, cuando le confirma que el tallista con el que colaboraba y estaba encargado de preparar la madera para realizar el cuerpo de la imagen, había sido encarcelado durante la Guerra Civil, de ahí que la talla quedara abandonada en el patio de su domicilio y sometida a los rigores estacionales, lo que había motivado el desarme de los ensambles. El desarrollo del conflicto había afectado profundamente a Benlliure, al que no le quedaba más remedio que solicitar una parte de la cantidad que aún se le debía por el trabajo realizado, aunque el escultor valenciano transmite a Antonio Baca que el busto se encontraba expuesto en ese momento en la Sociedad de Pintores y Escultores de Madrid con motivo de la muestra de trabajos realizados durante la Guerra Civil, pero que procedería a retirarla una vez finalizara el acontecimiento en cuestión³⁶.

33. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

34. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

35. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Fernando Muñoz a Antonio Baca Aguilera”, 19 de abril de 1939. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

36. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Mariano Benlliure a Antonio Baca Aguilera”, 12 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

Pero lo que el Dr. Baca desconocía es que una comisión de la archicofradía había visitado a Benlliure en su taller y mostrado su descontento al presenciar la obra, dado que ésta no respondía al criterio tradicional que la mayoría de miembros de dicha comisión poseían y tenían como referencia dentro de su concepto de imagen devocional, ignorando del todo la gran valía artística de la pieza realizada. Ante dicha circunstancia, el artista decidió realizar una imagen bajo unos criterios más ortodoxos y menos arriesgados, con corona de espinas y facciones más dramáticas en la línea de los postulados neobarrocos. Y para complicar más la situación, el escultor valenciano había procedido a regalar a su esposa la talla del Nazareno que había desechado la comisión de la archicofradía pues, según sus propias palabras, “estaba enamorada de dicha obra de arte”³⁷.

Lógicamente, ello generó el enfado de Antonio Baca, que recriminó a Benlliure su proceder dado que el Cristo era propiedad de la hermandad al haber recibido dinero a cuenta por su trabajo, y que, si no gustaba, él se lo quedaría. Así pues, a su regreso a Málaga, el Dr. Baca recurrió a uno de sus pacientes, Balbino Santos Olivera, obispo de la diócesis y que poseía autoridad sobre la elección de obras de arte sacro. El prelado decidió que las dos imágenes viajaran a Málaga y sometió a la archicofradía al arbitraje de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo a fin de que decidiera entre las dos efigies. De este modo, Mariano Benlliure procedió a enviar ambas tallas a primeros de enero de 1940, instando a que la elección se llevara a efecto con la mayor rapidez posible, de manera que pudiera ofrecer la imagen rechazada a cualquier comprador particular³⁸. De este modo, el conflicto en el seno de la hermandad fue resuelto el día 10 de febrero de 1940 en sesión reglamentaria del organismo artístico antes referido, decidiendo, por unanimidad, en favor de la talla primigenia, la más innovadora y atrevida³⁹.

Es curioso ver cómo Mariano Benlliure, un artista al que siempre se le encasilló como el escultor de las formas burguesas y conservadoras, alcanzó en la imaginería religiosa la plasmación de valores insertos en la contemporaneidad. De hecho, introduce preceptos absolutamente renovadores en este campo, y si ya en Redención rompió todo lazo con los asertos neobarrocos anclados en lo manido, en el Nazareno del Paso va más allá alcanzado la plena depuración de las formas, de manera

37. AAPEM, Carpeta de correspondencia, “Carta remitida por Antonio Baca Aguilera a Carlos Gómez Raggio”, 10 de octubre de 1968. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

38. AAPEM, Carpeta de correspondencia Mariano Benlliure, “Carta remitida por Mariano Benlliure a Pedro Rico”, 8 de enero de 1940. Fotocopia remitida vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

39. (1940) “La Academia elige la nueva imagen del Señor del Paso”, *Diario SUR*, 11 de febrero. Recorte de prensa remitido vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

que logra un carácter trascendente en la representación, predominando la presencia sagrada de Cristo más que su faceta humana, de forma que persevera en su personalísimo modelo cristológico ya presente en sus imágenes del Sagrado Corazón para las ciudades de Cádiz y La Habana y el referido conjunto pasionario para Zamora. De este modo, Benlliure manifiesta su total insubordinación a las imposiciones tradicionales en el ámbito escultórico de la imagen procesional, negándose a repetir la antigua efigie destruida en 1931, siendo consciente de su verdadera entidad como artista que sobrepasaba con mucho el carácter, en algunos casos artesanal o con tintes de seguidismo, de otros artífices contemporáneos.

En el Nazareno del Paso, el artífice valenciano muestra su ágil y certero manejo de la gubia, de manera que alcanza la ingravidez de la materia, la suma trascendente de la imagen símbolo, primando las líneas armoniosas y evitando todo tipo de estridencias, sin ninguna teatralidad barroca, de manera que concuerda más con el modo de entender la religiosidad del creyente del siglo XX⁴⁰. Así, Benlliure plasma en el rostro del Nazareno del Paso aquella idea que había transmitido a Antonio Baca cuando le refirió su intención de llevar a la práctica una efigie en consonancia con la tierra donde nació Cristo, ya que su rostro alargado y afilado, así como la nariz aguileña, muestran la fisonomía semítica, conformando, gracias a sus labios finos y frente despejada, un rostro de serena expresividad en el que los impulsos se atemperan (Figura 2), planteando un menor abocetamiento que en Redención en favor de una faz más angulosa y de mayor entidad plástica. Además, es de resaltar



Figura 2. Mariano Benlliure Gil, *rostro del Nazareno del Paso*, 1935, basílica del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, © Archivo de la Archicofradía del Paso de Málaga.

40. Romero Torres, 2004: 149. Torrejón Díaz, 2004: 149.



Figura 3. Mariano Benlliure Gil, *Nazareno del Paso*, 1935, basílica del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, Málaga, © Archivo de la Archicofradía del Paso de Málaga.

el acabado del cabello, de gran simplificación y blando modelado, siendo policromado con un tono cobrizo en distintas partes cuyo efecto metálico recupera soluciones arcaicas de reminiscencia medieval. Un recurso que, al igual que en la obra de José Capuz Mamano (1884-1964), pasará a ser un estilema rupturista en la conformación de la imaginería religiosa de Benlliure.

Todo en la efigie muestra un concepto idealista y platonizante, aludiendo a un esencialismo humanista cristiano; de hecho, las propias manos confluyen con la expresión del rostro en estos preceptos, pues más que sujetar la cruz dan la sensación de abrazarla, transformando el instrumento de martirio en el nuevo árbol de la vida e invirtiendo el sufrimiento por el triunfo de la venidera

resurrección bajo la plenitud de la representación del Hombre-Dios (Figura 3). Posiblemente, el escultor valenciano consiguió alcanzar unas cotas desde el punto de vista formal y espiritual que ubican esta efigie entre lo más granado de la escultura religiosa contemporánea española, suponiendo hoy por hoy un paradigma de la modernidad en el ámbito de la imaginería pasionaria. Bendecida la imagen el día 13 de marzo de 1940 por el Obispo Balbino Santos Olivera, hizo su primer desfile el jueves santo día 21 de marzo de ese año, siendo alabado por toda la sociedad malagueña⁴¹ (Figura 4).

41. (1940) "Nueva imagen del Nazareno del Paso", *Diario SUR*, 23 de marzo. Recorte de prensa remitido vía email por cortesía de la Archicofradía el día 17 de mayo de 2018.

Mariano Benlliure Gil, el exponente de la modernidad en la imaginería procesional malagueña...



Figura 4. Benlliure con su obra del Nazareno del Paso en el día de su primera salida en procesión, 1940, © Archivo de la Archicofradía del Paso de Málaga.

El Cristo de la Expiración: paradigma de la contemporaneidad en la tradición imaginera

Nada más concluir la Guerra Civil, Marino Benlliure Gil es un artista venerable de 76 años que regresa a Madrid tras un periplo por Francia y Portugal que le aleja de los horrores del conflicto, procurando recuperarse de las múltiples dolencias, tanto psíquicas, producidas por la muerte de su hermano José en 1937, como físicas, dado su delicado estado de salud. Al volver, aunque lo hace muy mermado de fuerzas, conserva las suficientes como para reabrir su taller en la capital de España y, con el apoyo de sus oficiales, continuar trabajando a fin de poder subsistir dada la situación económica por la que atravesaba. Además, tras una larga vida, en un momento en el que dada su avanzada edad había visto morir a muchos de sus grandes amigos y seres queridos, su único deseo era morir trabajando en su obrador⁴².

Pero tras el periodo bélico, la clientela señorial y burguesa casi desaparece como consecuencia de la escasez en que se halla inmersa la sociedad española. De esta manera, la salida más natural dadas las circunstancias imperantes era la de cubrir la amplia demanda de imágenes sacras que existía en todo el país, principalmente por parte de las cofradías de Semana Santa. Así, inicia una febril actividad gracias a los múltiples encargos que recibe desde muchos puntos de la península, contando con la colaboración de sus ayudantes Mariano Rubio y Juan García Talens. Dada la premura de tiempo con la que se trabajaba en el taller, Benlliure se acoge a unos modelos tipo que gustaban a los comitentes, trasladando a la obra final cierta afectación y algo más de amaneramiento que no se hallaba presente en las magnas efigies de Redención y el Nazareno del Paso, si bien, eran estereotipos que agradaban al público y se adaptaban al sentimiento popular y a los preceptos de la ideología dominante.

Así pues, será su Cristo de la Expiración, realizado para la archicofradía de dicha advocación de la ciudad de Málaga, la talla que inaugura este periodo postbélico. Una entidad pasionaria que también se había visto tremendamente afectada por los sucesos acaecidos el 11 y 12 de mayo de 1931 con la quema de su sede en la iglesia de San Pedro, pero, además, había vuelto a ser víctima de los asaltos acontecidos desde julio de 1936, con el estallido de la Guerra Civil, hasta febrero de 1937, cuando la urbe malagueña es tomada por las tropas franquistas, que procedieron a instaurar la represión y el terror como respuesta a lo acontecido con anterioridad. De este modo, ya en 1939, el propósito de la archicofradía era realizar, de una vez por todas, una talla cuya entidad artística no ofreciera duda, teniendo en cuenta que existía ya una

42. Archivo del Museo Municipal Mariano Benlliure de Crevillente (AMMMBC), documento digitalizado en CD, número D-000153-01, "Carta de Mariano Benlliure a su secretario José Tallavi", 16 de agosto de 1937.

Mariano Benlliure Gil, el exponente de la modernidad en la imaginaria procesional malagueña...

extendida serie de imágenes que habían precedido al nuevo encargo y que, por diversas circunstancias, ninguna de ellas se había establecido de modo definitivo⁴³.

Así, tras entrar en contacto con varios escultores, concretamente con Juan Cristóbal (1897-1961), con el que existía un acuerdo apalabrado por una talla ya realizada, José Ortells (1887-1961) y José Capuz Mamano, el hermano mayor de la archicofradía, Enrique Navarro Torres, pensaba que la obra debía ser realizada por la vieja gloria de la escultura española, Mariano Benlliure Gil, procediendo a visitarlo en su taller de Madrid en el mes de mayo de 1939. El artífice valenciano se prestaba inmediatamente a realizar la escultura, ofreciéndola en condiciones muy ventajosas desde el punto de vista económico, tal era la precariedad en la cual se encontraba un escultor de su prestigio en plena posguerra y que demuestra cual era la situación general de los artistas en ese preciso momento⁴⁴. De este modo, puede afirmarse que la Archicofradía de la Expiración pudo disponer de su nueva efigie titular a un módico precio tratándose su autor de una de las figuras más importantes de la historia reciente del arte español, cuestión que entusiasmó a Enrique Navarro Torres y al resto de la Junta de Gobierno de la institución pasionaria⁴⁵.

Por consiguiente, Benlliure comenzó a trabajar en el encargo muy pronto, de hecho, en el mes de octubre de 1939, en respuesta a una comunicación previa del hermano mayor, ponía en conocimiento de este que se hallaba inmerso en la talla de la efigie, incidiendo en el más mínimo detalle de la conformación anatómica y expresiva de la imagen⁴⁶. Respecto a ello, referir que en fechas recientes la historiadora Lucrecia Enseñat Benlliure, bisnieta del artista y cuya labor de protección y custodia de su obra es encomiable, ponía de manifiesto que todas las tallas salidas del taller de Benlliure tras la Guerra Civil eran obra de su ayudante Juan García Talens, que elaboraba la imagen definitiva a partir de los modelos ampliados de los bocetos originales del maestro⁴⁷. Pero esta una cuestión que siempre ha afectado a los grandes

43. Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga (AAEM), “Carta remitida por el Hermano Mayor Enrique Navarro Torres a José Luis Estrada”, sin fechar. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

44. AAEM, “Carta manuscrita remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 1 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

45. AAEM, “Carta remitida por el Hermano Mayor Enrique Navarro Torres a Mariano Benlliure Gil”, 15 de junio de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

46. AAEM, “Carta remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 27 de octubre de 1939. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

47. Enseñat Benlliure, 2018: 46.

talleres de imaginería y no implica que la labor del maestro no sea trascendental, pues es él quién configura el modelo original y lo plasma en el boceto, llevando a cabo un seguimiento minucioso de todo el proceso y dando los últimos toques a la obra, circunstancia que se da en esta imagen del Crucificado de la Expiración tal y como manifiesta la comunicación epistolar detallada.

De este modo, en enero de 1940 transmitía a Enrique Navarro que la imagen estaba totalmente tallada en madera a falta de la policromía y que en breve podrían pasar por su estudio para ver la talla⁴⁸. Una vez terminada, la escultura fue expuesta en el taller de Benlliure en Madrid los días 28, 29 de febrero y 1 de marzo de 1940, acudiendo lo más granado del mundo cultural de la capital⁴⁹. La imagen viajó a Málaga para, a su vez, ser expuesta en la sede de la Real Academia de San Telmo, lugar al que acudieron todos los poderes y fuerzas vivas de la ciudad para visionar la obra del afamado escultor, siendo bendecida el día 10 de marzo, último domingo de Cuaresma, por el Obispo Balbino Santos Olivera en la Catedral malagueña (Figura 5). Diez días después, concretamente el 20 de marzo de 1940, Miércoles Santo, a las 23:00 horas, el Cristo de la Expiración hizo su primer recorrido penitencial desde el popular barrio del Perchel que tan castigado había sido durante los infaustos años de la Guerra Civil.

Cuestión distinta serán otras imágenes firmadas por Mariano Benlliure en el transcurso de los siete años que van desde la conclusión de esta efigie hasta su muerte en noviembre de 1947, pero en este caso concreto la calidad es incuestionable, por ello insistimos en la autoría del escultor valenciano. Sin duda recibió la ayuda de los oficiales que trabajaban con él en su estudio, pero la entidad artística del Cristo de la Expiración es muy alta como para decir que es mera obra de taller, de hecho, es catalogada por determinados especialistas como “uno de los mejores crucificados que posee la escultura andaluza de nuestro tiempo”⁵⁰. Y es que Benlliure ofrece unas fórmulas renovadoras y matices avanzados que se hallan liberados de la carga manida y repetitiva del neobarroquismo, colindando con la dialéctica contemporánea. La efigie posee un ritmo ascendente que origina la sensación de ingravidez, contorsionándose la figura sin estridencias, configurada con una talla suelta, tendente a la abstracción de determinadas zonas que alcanzan su plena significación en el conjunto.

48. AAEM, “Carta remitida por Mariano Benlliure Gil al Hermano Mayor Enrique Navarro Torres”, 8 de enero de 1940. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

49. Disponemos de la relación de firmas de las personalidades que acudieron al estudio de Mariano Benlliure los días 28, 29 de febrero y 1 de marzo de 1940. Fotocopia remitida vía email el día 10 de abril de 2018 por cortesía de Rafael Jiménez Hermoso, archivero de la Archicofradía de la Expiración.

50. Romero Torres, J.L. (1981) “El fenómeno imaginero y las cofradías pasionarias malagueñas, *Diario SUR*, 19 de abril, p. 30. Recorte de prensa remitido vía email por cortesía de la Archicofradía el día 10 de abril de 2018.



Figura 5. Benlliure con su obra del Cristo de la Expiración en el día de su llegada a Málaga, 1940, © Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga.

El autor recurre a criterios expresionistas para configurar un gesto altamente dramático, conformado en base a fuertes golpes de gubia que configuran unos perfiles que confieren al rostro “un aura fantasmagórica y, desde luego, ultraterrena”⁵¹(Figura 6.).

El rostro expirante del Cristo resulta de un sentido trágico exacerbado, conformado en base a explícitos rasgos que ahondan el pathos emocional: nariz afilada, ojos exoftálmicos, labios gruesos con boca exhalante y pómulos salientes, en actitud dialogante, todo enmarcado por unos cabellos de mechones húmedos y de tono cobrizo, haciendo uso de unos recursos que, de alguna forma, recuerdan a otras obras contemporáneas, como es el caso del Santo Cristo de la última palabra que el célebre Aniceto Marinas tallara para la ciudad de Segovia. Tanto este último artífice como el propio Mariano Benlliure configuran unas testas que engloban una emoción casi inaudita en las representaciones cristíferas de la época. El canon corpóreo del Cristo de la Expiración malagueño es alargado, casi ascensional y manierista, bajo pautas

51. Sánchez López, 1996: 358.



Figura 6. Mariano Benlliure Gil, *rostro y torso del Cristo de la Expiración*, 1940, parroquia de San Pedro Apóstol, Málaga, © Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga.

emocionales rayanas con la espiritualidad de las grandes creaciones de la estatuaria hispana antigua, pero bajo una composición que tiende a acentuar las curvas sin precisar ni detallar determinadas partes de la anatomía, de manera que el artífice valenciano hace uso del esbozo a fin de expresar un lenguaje moderno y nada recurrente a lo anecdótico y detallista, pues es la emoción religiosa basada en la esencialidad la razón de ser de la efigie y la que la ubica como uno de los puntos culminantes de la escultura religiosa hispana y sustento de ella en la ciudad de Málaga (Figura 7). Sin duda, estamos ante una escultura que supone todo un triunfo para Mariano Benlliure, que muestra toda una renovación plástica por medio de la síntesis formal, precepto primordial en la temática sacra hispana contemporánea.



Figura 7. Mariano Benlliure Gil, *detalle del Cristo de la Expiración*, 1940, parroquia de San Pedro Apóstol, Málaga, © Archivo de la Archicofradía de la Expiración de Málaga.

Conclusiones

Las tensiones que se dan en España durante las primeras décadas del siglo XX entre el nacionalcatolicismo y las corrientes anticlericales, suponen un punto de fricción y desestabilización social que no se aplacan con la caída del régimen monárquico y el advenimiento de la II República, pues las tesis más extremas se iban imponiendo a las más moderadas. De hecho, los graves incidentes que el día 11 de mayo de 1931 se producen en Madrid y se extienden por amplias zonas de la península, con la quema de conventos e iglesias, suponen una de las mayores pérdidas patrimoniales sufridas por nuestro país en toda su historia, bajo unas pautas de acción basadas en la iconoclasia anticlerical que consideraba necesaria la desaparición física de los símbolos religiosos a fin de poder construir, desde sus cenizas, una sociedad más justa e igualitaria.

Una de las ciudades más afectadas fue Málaga, que experimentó una ola de incendios sin parangón en la época contemporánea, sufriendo la desaparición de multitud de obras de arte de un valor incalculable, siendo las cofradías de Semana Santa las

más perjudicadas, pues en el escaso margen de cuarenta y ocho horas vieron cómo se convertían en cenizas todos sus enseres, bordados, tronos e imágenes. Obviamente se vieron en la necesidad de una lenta y costosa restauración, pero el empuje de todos los cofrades hizo que muy pronto comenzará la rehabilitación de todo lo perdido, debiendo hacer hincapié en la reconstrucción de las imágenes como elementos básicos de la sustentación del culto público y la devoción popular.

En este proceso de reparación, las cofradías contaron con distintos escultores, si bien, la figura que descolló entre todos fue la de Mariano Benlliure Gil, uno de los grandes artistas de la historia contemporánea española a caballo entre el siglo XIX y el XX. El artífice valenciano, encasillado por muchos como el escultor de las clases pudientes, inmerso en el tradicionalismo y el realismo detallista de carácter ecléctico, supo plasmar en el desarrollo de sus imágenes para la ciudad de Málaga unas pautas expresivas insertas de lleno en la modernidad, independizándose de todo precepto neobarroco de carácter manido. Y es que Benlliure no trató de buscar a ultranza lo contemporáneo como tampoco copió los tipos tradicionales, sino que consiguió verdadero arte sacro, alejándose de las propuestas casi artesanales, en muchos casos, que inundaron los altares e iglesias durante el siglo XX.

Tanto el Nazareno del Paso como el Cristo de la Expiración, suponen el advenimiento de la contemporaneidad en la imaginería malagueña por medio de un esencialismo plástico de carácter neoplatónico, en el primer caso, y una configuración expresionista de carácter abocetado en el segundo. Por tanto, Benlliure huye de los excesos y de lo accesorio, promulgando lo primordial del discurso que evita la evaporación de lo esencial, sin distraer la atención del verdadero mensaje que transmiten las obras. Las dos imágenes superan la categoría de lo mudable y efímero para ubicarse en lo trascendental, manifestado por ese vigor esencialista que da a las formas el valor de una auténtica revelación, conformando dos hitos que son un verdadero punto de inflexión en la estatuaria religiosa española y que, a día de hoy, se hallan entre lo más granado de la imaginería contemporánea en Andalucía, sirviendo de motivo inspirador para los artistas que posteriormente han ido ampliando el patrimonio escultórico sacro en el sur peninsular.

Bibliografía

- Alberti Oriol, Jordi (2008): *La Iglesia en llamas*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Álvarez Junco, José (1994): "Los amantes de la libertad: la cultura republicana española a principios de siglo". En: Townson, Nigel (ed.): *El republicanismo en España (1830-1997)*. Madrid: Alianza, pp. 265-292.
- Augusto Botti, Alfonso (1992): *El Nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza.

Mariano Benlliure Gil, el exponente de la modernidad en la imaginaria procesional malagueña...

- Cárcel Ortí, Vicente (2008): *Pío XI entre la República y Franco*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Clavijo García, Agustín (1987): *Semana Santa en Málaga, Tomo II*. Málaga: Editorial Arguval.
- Enseñat Benlliure, Lucrecia (2018): “Panorámica de la escultura religiosa de Mariano Benlliure anterior a la guerra del 36”. En: Satorre, Ana (coord.): *Crevillent, escultura religiosa*. Crevillent: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Crevillent, pp. 45-65.
- González Gómez, Juan Miguel/Roda Peña, José (1992): *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Iribarren Rodríguez, Jesús (1947): *Documentos colectivos del episcopado español, 1870-1974*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- Jiménez Guerrero, José (1997): “La encrucijada de los años treinta”. En: Fernández, Federico (coord.): *75 años de la Agrupación de Cofradías 1921-1996. Estudio histórico sobre la Agrupación de Cofradías de la Semana Santa de Málaga*. Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, pp. 108-213.
- Jiménez Guerrero, José (2000): *Breve Historia de la Semana Santa de Málaga*. Málaga: Editorial Sarriá.
- Jiménez Guerrero, José (2018): *Destrucción y reconstrucción de la Semana Santa de Málaga (1931-1939)*. Málaga: Editorial Arguval.
- La Parra López, Emilio/Suárez Cortina, Manuel (eds.) (1998): *El anticlericalismo español contemporáneo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L.
- Marín Medina, José (1978): *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid: Edarcón, ediciones de artes contemporáneas.
- Maura Gamazo, Miguel (1966): *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Montoliu Soler, Violeta (1995): “Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: un proyecto para Valencia”. En: *Saitabi*, 45, pp. 289-314.
- Montoliu Soler, Violeta (1997): *Mariano Benlliure, 1862-1947*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Palacio Atard, Vicente (1973): *Cinco historias de la República y de la Guerra*. Madrid: Editorial Nacional.
- Prieto Tuero, Indalecio (1975): *De mi vida. Recuerdos, estampas, siluetas, sombras*. Ciudad de México: Editorial Oasis.
- Reyero Hermosilla, Carlos (2013): “Benlliure monumental”. En: Pérez, Rosario/García, Carmen/Morales, Carmen/Martín, Juan Carlos (coords.): *Mariano Benlliure, el dominio de la materia*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

- Romero Torres, José Luis/Torrejón Díaz, Antonio (2004): “La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza”. En: Romero, José Luis (coord.): *El referente escultórico de la Pasión. Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, tomo 2*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 64-149.
- Romero Torres, José Luis (2018): “Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera”. En: Gila, Lázaro/Herrera, Francisco Javier (coords.): *El triunfo del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana (1650-1700)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 135-158.
- Sánchez López, Juan Antonio (1996): *El Alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura (Zamarrilla).
- Sánchez López, Juan Antonio (2010): “El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte”. En: Ibáñez, Pedro Miguel/Martínez, Carlos Julián (eds.): *La imagen devocional barroca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 111-186.
- Sánchez López, Juan Antonio (2011): “Mariano Benlliure y la renovación de la escultura religiosa contemporánea en España”. En: *Mariano Benlliure regresa a Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 227-246.
- Temboury Álvarez, Juan (1948): *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga: Delegación de Cultura, Libros Malagueños.