

CRISTO DE LA SANGRE

*Santiago
Ydñez*

POMBO

CRÉDITOS

Edita

POMBO

Patrocina

Museo Cristo de la Sangre

Colabora

Fundación Cajamurcia

Museo Cristo de la Sangre

Presidente: Carlos Valcárcel Siso

Exposición

Comisarios: Carolina Parra y Nacho Ruiz

Diseño y maquetación

ODDROD

ISBN

0000000000000

Depósito legal

0000000000000



ÍNDICE

PRÓLOGO Página 6

**EL CRISTO DE LA SANGRE,
REPRESENTACIÓN DEL
LAGAR MÍSTICO** Página 10

**LA FURIOSA SERENIDAD
DEL SÍMBOLO** Página 34

FOTOGRAFÍA DE OBRA Página 44

PRÓLOGO

Para el Museo Cristo de la Sangre, es un privilegio acoger la obra de un artista con una trayectoria tan contrastada como la de Santiago Ydáñez. Su escultura *La Fuente*, constituye una innovadora interpretación de la iconografía del Cristo de la Sangre. A partir del referente aportado por la obra cumbre de Nicolás de Bussy, Ydáñez ha redefinido el caminar del crucificado sobre el Lagar Místico para generar una postura de difícil equilibrio, en la que el cuerpo es volcado hacia adelante, girando su torso 45 grados, para verter con mayor profusión, si cupiere, la sangre sobre el cáliz. La importancia de este gesto como clave de la reinterpretación de la referida iconografía radica en que, mientras en el original de Bussy – que puede contemplarse en la sala contigua – los puntos de tensión visual se reducían a la llaga por donde mana la sangre y a la pierna izquierda con la que ejecuta el paso, en esta nueva y contemporánea versión es todo el cuerpo el que se transforma en un plano de máxima

expresividad. Toda la fisonomía de este Cristo actual es lenguaje. El cuerpo aumenta su gravedad; es aplastado por el peso de la tarea que debe acometer. La pierna izquierda que, en la versión de Bussy, era impulsada hacia adelante para adentrarse en el Lagar Místico, es ahora estirada hacia detrás, recta, actuando como el anclaje ingravido de una arquitectura corporal que no quiere colapsar.

Esta sorprendente reinterpretación de la iconografía del Cristo de la Sangre, alumbrada por Santiago Ydáñez, nos habla del equilibrio entre la responsabilidad humana y la espiritual. El concepto de “encarnación” encuentra en esta obra una expresión desbordante, dolorosa, que presiona la humanidad de Cristo hasta el extremo de forzar casi su caída. Pero el equilibrio logrado por la figura -que trae a la mente una de las posiciones básicas del ballet: el arabesque- explicita una fuerza interior que convierte el riesgo del colapso en una imagen que conmueve por su efecto de suspensión, casi aéreo. En rigor,

la escultura de Ydáñez es la consecuencia de combinar el principio de lo estático con el de lo dinámico: la dimensión estática viene aportada por la horizontal resultante de volcar el cuerpo hacia adelante y de estirar la pierna izquierda hacia detrás, siendo el mismo Cristo su propia cruz; la dinámica, por su parte, es introducida por el brote de sangre que cae desde el costado y que genera una vertical descendente. La línea horizontal aporta la estabilidad de lo espiritual; el sentido vertical convoca la contingencia y el sufrimiento de lo humano. La convivencia de ambas realidades es lo que procura a La Fuente una riqueza estética y simbólica tan inagotable.

Mi agradecimiento a Santiago Ydáñez y a los Comisarios de la Exposición, Carolina Parra y Nacho Ruiz, Gestores de la Galería de Arte T20, por haber elegido nuestro Museo para exponer esta magna obra.

EL CRISTO DE LA SANGRE, REPRESENTACIÓN DEL LAGAR MÍSTICO

Sin duda, uno de los temas más potentes que nos ha regalado el arte a lo largo de su historia han sido las distintas interpretaciones de Cristo como Lagar Místico o Cristo en la prensa (Prensa Mística).

El Lagar Místico es la representación de Cristo brotando su Preciosísima Sangre, de sus cinco llagas, mientras esta es vertida sobre el recipiente donde se pisa la uva.

El origen de la devoción se remonta a las primeras comunidades. En el antiguo testamento, en el Libro de los Números, los hijos de Israel, cortaron un racimo de uva y lo llevaron sujeto a una vara hasta un lugar concreto de la tierra de Canaán (13.17-24). La analogía, fue desarrollada por la patrística a partir de un pasaje del Libro de Isaías (63:3), como antecedente profético de la pasión de Cristo: “He pisado yo solo el Lagar, y de los pueblos nadie había conmigo; lo pise con mi ira, y los hollé con mi furor; y su sangre salpico mis vestidos y manche todas mis ropas”.

En hebreo la palabra rada significa “prensar” (como se hace con las uvas en el lagar). San Juan, en su evangelio 15: 1-8, transcribe las palabras de Cristo: “Yo soy la vid verdadera y mi Padre el labrador. Todo pámpano que en mí no lleva fruto, lo quitará; y todo aquel que lleva fruto lo limpiará, para que lleve más fruto”.

San Melitón de Sardes (Siglo II D.C.), en su escrito *Clavis* (Clave de las Alegorías de la Sagrada Escritura), explica la alegoría: La Uva es la Iglesia o Cuerpo Místico del Señor. Sin entrar en los escritos teológicos de los Padres de la Iglesia, San Agustín de Hipona y San Buenaventura, los cuales servirán de inspiración a generación de artistas a la hora de plasmar, las distintas representaciones del Lagar.

La difusión y devoción a las cinco llagas de Cristo alcanzó su punto más álgido en el siglo XII con San Francisco de Asís y su orden de Hermanos Menores (actualmente Franciscanos). Estos viajaron de dos en dos por todo el viejo mundo para la expansión del mensaje evangélico. Entre sus plegarias a Dios, oraba para recibir dos gracias

antes de morir: sentir la Pasión de Jesús y una enfermedad larga y dolorosa. Según cuenta San Buenaventura, en la leyenda mayor de San Francisco, se le presentó un ángel con seis alas angélicas y le imprimió las señales de la crucifixión en manos, costado y pies, las cuales conservó toda su vida. Algunas ramas cristianas lo consideran el segundo Jesucristo, por ser el primero en recibir sus estigmas.

Santa Clara de Asís haría lo propio en la rama femenina (siguiendo los pasos de San Francisco), difundiendo la devoción a las llagas de Cristo. Si bien no se puede acreditar la autoría de la oración a las cinco llagas, tal como la conocemos en nuestros días, sí que es cierto que la rezaba a diario y la recomendaba.

La veneración a la Preciosísima Sangre de Cristo encontró su mejor exponente en el siglo XII, en la ciudad de Brujas (Bélgica). En la Basílica Menor de la Santa Sangre, construida originalmente como capilla privada de la residencia del Conde de Flandes. En su interior se custodia y venera una ampolla que supuestamente contiene un trozo de tela con Sangre de Jesucristo, la cual nunca ha sido abierta. Traída a la ciudad por Teodorico de Alsacia "Conde de Flandes" a su vuelta de la Segunda Cruzada. En ninguno de los cuatro evangelios reconocidos por la Iglesia católica se expone que se conservara la Sangre de Cristo. En uno de los Evangelios apócrifos sí se menciona que José de Arimatea custodió la Santa Sangre después de lavar el cadáver de Cristo. El Papa Clemente V emitió en 1310 una bula papal, la cual concedía indulgencias a los peregrinos que visitaran la capilla para venerar la reliquia. Todos los años, en primavera, cuarenta días después de la Pascua de resurrección, se realiza la procesión de la Sagrada Reliquia por las calles de la ciudad en un desfile en el que se representan distintas escenas bíblicas. A medida que avanza el cortejo se van sucediendo pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, todo ello con personajes ataviados de época. Todo este pintoresco cortejo alcanza su punto de mayor asombro al final con la representación medieval y las cruzadas.





Foto del Srno. Cristo de la Sangre año h.1929.

Por otro lado, en las cantigas de Alfonso X el Sabio se observan diferentes representaciones de tallas, las cuales eran cada vez más populares entre los cristianos de la época. Esas primitivas obras de vírgenes y cristos casi inertes, que estimulaban sus sentimientos y devociones y que por primera vez se ejecutaban en madera. Las primeras representaciones artísticas surgen en la Baja Edad Media, siendo en el siglo XII cuando los primeros crucificados románicos, herederos del arte bizantino, se representan en majestad, con una profunda caracterización de divinidad. Se encuentran vivos, ausentes de dolor o sufrimiento y, en ocasiones, con una túnica ceñida (túnica manicata) y corona real (en lugar de espinas). El mensaje que se quiere transmitir a un pueblo, en su mayoría analfabeto, es el triunfo de Cristo sobre la muerte y la salvación de la humanidad. En dichas representaciones el cuerpo no carga con la cruz, sino que descansa sobre ella mediante cuatro clavos, uno para cada extremidad. Los pies se apoyan sobre el "suppedaneum" y el cuerpo se encuentra en posición vertical y sin distorsión, salvo en alguna ocasión representado con una ligera flexión de las rodillas.

Por el contrario, su heredero en el tiempo, el cristo gótico, es totalmente diferente. Aunque se puede representar vivo, en su mayoría lo harán muerto, mostrando todos los símbolos de la Pasión, el suplicio y sufrimiento que padeció. Se empieza a representar con tres

clavos, existiendo ya una flexión forzada del cuerpo, la cabeza desplomada sobre su lado derecho o hacia el tórax y observándose ya portador de la corona de espinas. En muy peculiar la representación de los pies, el derecho suele estar en posición girado hacia el lado izquierdo en una posición artificial de casi 90° o bien frontal, descansando sobre el pie izquierdo que se representa exageradamente forzado para aparecer por debajo o en paralelo. Se representan las llagas, los latigazos, el dolor. El mensaje cambia, al fiel que lo contempla se le transmite que Cristo ha muerto por nosotros.

Una de estas obras conservadas, y gran desconocida para el público en general, es el Cristo gótico de la Preciosísima Sangre, situado en su capilla en la cabecera de la nave del Evangelio, en la Iglesia de San Isidoro de Sevilla. Es conocido también como cristo de los Maestres (primeros propietarios de la imagen), obra fechada en el segundo cuarto del siglo XIV y considerado el más antiguo conservado en España. El cambio de nombre se debe a un insólito hecho acontecido en 1391. Cuenta la leyenda que en ese año, una turba de gente entró en la judería sevillana matando a una gran cantidad de personas, incluidos niños, y que en ese momento brotó sangre del Cristo de los Maestres.

Poco a poco, la figura del Lagar Místico, fue cogiendo popularidad en el norte de Europa, ajena a las interpretaciones que pudiera hacer cualquier exegeta y a pesar de la división religiosa del siglo XV, de la reforma protestante.

Las primeras representaciones de esta devoción se pueden contemplar en algunos moldes de arcilla alemanes, datados en 1425. En ellos, Cristo se encuentra de pie en el lagar, rodeado de uvas, y su sangre se recoge en un cáliz, pudiendo ir acompañado de un ángel o no. Estas primitivas interpretaciones servirían, a posteriori, para popularizarlo entre distintos artistas que ayudaron a diseminar la imagen. Entre los artistas que más ayudaron en este sentido se encuentra el afamado grabador flamenco Hieronymus (Jerome) Wierix. Entre sus



Fotografía cuerpo montado del Santísimo Cristo de la Sangre sin la cabeza, 29 de enero 1940, laboratorio técnico de fotografía Cristóbal Belda.

obras realizó, quizás, los dos grabados más conocidos sobre la cuestión. En el más famoso, Dios Padre, da vueltas al tornillo del tórculo, ejerciendo presión sobre la Cruz de su Divino Hijo y sobre la cual se representa el Espíritu Santo, en forma de paloma. En el margen derecho del espectador, la Virgen María arrodillada contempla la escena inmensa en su dolor, mientras un exagerado puñal traspasa su corazón. Dos ángeles sujetan un cáliz que recoge la Sangre que brota del Lagar. En el margen izquierdo, el pueblo arrodillado contempla la escena. En un segundo plano, dos varones custodian varias barricas del preciado líquido y al fondo se contempla la idealizada Jerusalén. Remata la escena un cielo abierto, con dos grupos de querubines. En la Segunda versión (la más depurada que realizó, Cristo se encuentra en el interior del tórculo, solamente rodeado de los símbolos de la pasión.



Fotografía cabeza montada Snto. Cristo de la Sangre, 29 de enero 1940, laboratorio técnico de fotografía Cristóbal Belda.

Su Preciosísima Sangre brota de las cinco llagas y cae directamente sobre el foso de la prensa. Mucho más sencillo que el anterior, si bien el mensaje que quiere transmitir llega al fiel sin tanto adorno místico.

La difusión o distribución de estos grabados abrieron la puerta a un sinfín de interpretaciones. Podemos destacar la pintura al fresco de la capilla del castillo de Karneid (actualmente en Italia), datado en la primera mitad del siglo XV. Otra notable obra sería el fresco del convento franciscano de Cracovia (ca. 1440) o el dibujo iluminado de la biblia de Felipe el Atrevido del siglo XV. Destacan también, por su importancia, el famoso cuadro de Marco Pino (ca. 1571) y el tríptico del baño místico de Jean Bellegambe del primer tercio del siglo XVI.

En México se conserva un interesante cuadro de Diego de Borgraf, del siglo XVII, fiel reflejo del grabado más completo de

Wierix, con algunas ligeras diferencias como los ropajes mejicanos de los personajes secundarios que, por lo demás, es claramente inspirado en el original. En la fundación Vivanco, entre sus fondos, se encuentra un cobre con un tamaño de 22,3x16,8 cm, del siglo XVII de autor anónimo. Uno de los más famosos óleos de esta iconografía se conserva en el convento de las Carmelitas Cochabamba, ambas fieles interpretaciones del famoso grabado.

Una de las más depuradas versiones, es el óleo de un seguidor anónimo de Antonio del Castillo del siglo XVII, conservado en la Iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Axarquía, en la Córdoba americana. Este cuadro, claramente inspirado en el primer grabado, guarda todas las semejanzas con la escena del centro de la obra, donde se contempla a Cristo en la prensa, a Dios Padre apretando la tuerca y las nubes del cielo con los querubines. No obstante, si bien en la parte baja del cuadro encontramos el purgatorio (con representación de innumerables ánimas anónimas), y la figura de medio cuerpo de un Papa desconocido, también podemos observar a un obispo igualmente no identificado y la cabeza de un personaje con corona (en referencia clara a un rey). En el margen derecho de la obra, se encuentra representado un noble no reconocido, donante del cuadro. En la parte izquierda del cuadro, sobre las cabezas de las ánimas, un grupo de ángeles se encuentra rescatándolos, una vez recibida la Sangre purificadora de Cristo. Sobre ellos se encuentran San Pedro y San Pablo, recibiendo en el Cielo a los salvados de la purga. De la Cruz de Cristo emerge una nube sobre la cual se encuentran unos traviesos querubines contemplando la escena, varios de ellos parecen estar jugando entre sí. Estos son algunos ejemplos de las innumerables obras que se conservan sobre este tema.

El simbolismo de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo era sobradamente popular en el siglo XVI en la ciudad de Murcia, gracias a los padres trinitarios. Propietarios de una imagen del Cristo de la Sangre, el cual conservaban en la Iglesia de San Blas y



Fotografía pareja de ángeles, que acompañaban al conjunto del Stmo. Cristo de la Sangre mutilados, II de junio de 1940, estudio y laboratorio fotográfico C. Belda.

que procesionaba junto a un busto del Cristo de las Penas, propiedad de los Carmelitas, en la primitiva Procesión de Miércoles Santo de la Cofradía de la Sangre.

En 1659, D. Juan José De Austria reclamó para su corte al joven escultor de Estrasburgo "Nicolas de Bussy", concretamente para los trabajos en las fachadas del nuevo palacio del Buen Retiro. Se sabe que tal proyecto no se realizó por falta de financiación. Debó realizar algunos otros trabajos para el Rey Felipe IV, en los años que permaneció en Madrid. El monarca le concedió el título de escultor de Corte, si bien él se presentaba como escultor de su majestad.

A partir de 1662 se tiene constancia escrita de su estancia en Valencia, donde llevaría la ejecución de importantes obras: la Virgen del Rosario de la Iglesia de San Lorenzo en Valencia, la magnífica portada de Santa María de Elche, la diablesa y Nuestro Padre Jesús Nazare-

no, conocido popularmente como “el abuelo” de la vecina ciudad de Orihuela, por mencionar algunas de sus más famosas creaciones.

En el año de 1688, recibe el encargo de la realización de un trono de plata para la Cofradía del Rosario erigida en la capilla lateral, adjunta a la Iglesia de los Dominicos de la ciudad de Murcia. Recibió por esta un importante adelanto de pago y una cantidad de plata para la ejecución del trabajo. Finalmente, este encargo nunca fue llevado a término, causando un gran problema a Bussy que derivó en un pleito con los hermanos del Rosario. El conflicto terminó con la resolución de la devolución del importe adelantado, así como del noble metal entregado. No obstante, la pérdida del citado encargo no alteró para nada la personalidad del escultor estrasburgués, su más que conocida fama y su amistad con lo más laureado de la sociedad murciana. Entre las amistades se encontraba sus grandes amigos los pintores Senén Vila, Nicolás de Villacis y los afamados retablistas de la época los Caro, con los que trabajó conjuntamente. Estos últimos ayudaron a que de Bussy instalara su taller en Murcia, donde recibía cantidad de encargos, en una ciudad floreciente donde el resurgir económico lo hacía posible. Todo ello sin dejar de lado sus frecuentes viajes a Madrid y Valencia, donde dispuso de talleres y pisos para cumplir con los compromisos que tenía adquiridos.

Habrá que esperar hasta el año 1693, para que Nicolás de Bussy reciba el encargo del nuevo titular para la Cofradía de la Sangre de Murcia. Su primer nombre será “paso contemplativo del Cristo de la Sangre”, cuyo importe económico ascendió a la cantidad de ocho ducados de plata. De esta manera, y por primera vez en la historia del arte, una escultura en madera representará el Lagar Místico. Se desconoce si los directivos de la Cofradía dieron indicaciones precisas de cómo debía ser su nuevo titular o si, por el contrario, solo realizaron el encargo de un crucificado para sustituir al busto del Cristo de las Penas, primer titular de la Cofradía y propiedad de los frailes carmelitas.

Se desconoce la fuente de inspiración del afamado y prestigioso escultor de Corte, bien pudo ser, su más que conocida afición a las lecturas místicas. Como intelectual y artista sería conocedor de las obras que circulaban en literatura por la vieja Europa sobre dicho misterio teológico, así como sus variadas representaciones artísticas. Entre sus más preciadas posesiones, se encontraba el libro “El Cristiano Interior”, robado por su criado Francisco Martínez, entre otros objetos. Fue probablemente este libro de meditaciones, el que le inspiró para la creación de gran parte de su obra.

En el archivo histórico de la Cofradía de la Sangre no se conserva ni contrato con el escultor ni boceto o descripción alguna. La primera mención sobre el Cristo de la Sangre aparece reflejada en las constituciones de 1689, donde se especificaba que se había encargado la obra al escultor Nicolas de Bussy, y el precio acordado para su hechura.

La primera descripción completa del conjunto se la debemos al erudito Javier Fuentes y Pontes, en su libro España Mariana editado en 1884. En el apartado dedicado a la provincia de Murcia, describe cómo era la obra y su denominación “paso del Señor de la Preciosísima Sangre”. Al describir la segunda capilla del lado izquierdo de la Iglesia del Carmen, se cita: la imagen del Cristo, a sus pies cinco ángeles, uno recoge la sangre del costado y los otros cuatro veneros (dos de cada una de las manos) y otros cuatro niños más en la plataforma con atributos pasionarios. En este punto transcribe lo que sus ojos estaban viendo, por lo que se abre una posibilidad a que fueran nueve los ángeles del conjunto y no solo cinco.

Pedro Diaz Cassou, en 1898, relata en su libro “Pasionaria murciana”, la singularidad de la obra junto a los cinco ángeles, en cambio ya no menciona los otros cuatro que sostenían los símbolos de la pasión.

La obra fue realizada en su totalidad en madera de ciprés. Originalmente estuvo compuesta por el Cristo pisando el lagar y cinco ángeles recogiendo su Preciosísima Sangre que brotaba de sus llagas,

Foto del cuerpo del Srta. Cristóbal de la Sangre con la cabeza recuperada. 29 de enero 1940, laboratorio técnico de fotografía, Cristóbal Belda.



cada uno en un cáliz de plata. La talla del Cristo, obra maestra del barroco español, cuenta con unas medidas de 1,40 x 1,40 mts. Porta sobre su espalda la Cruz, la cual se encuentra desclavada de sus pies. El estudio anatómico es magistral, reflejando un cuerpo en un gran estado de tensión. Cada músculo es representado fielmente en la obra: el peso que la cruz ejerce queda plasmado en los gemelos hinchados de las piernas (al igual que los cuádriceps). Por otra parte, tanto bíceps, tríceps y el músculo braquial están presentes en ambos brazos en cruz. De igual manera, ambos pulgares se encuentran retraídos hacia el interior de la palma debido a la presión ejercida por el clavo sobre algún tendón de la mano. También se aprecian los músculos del cuello, así como la ligera inclinación del cuerpo hacia delante. Tanta es la presión que ejerce que los abdominales quedan fuertemente tensionados, así como la cintura marcando las arrugas propias de dicha postura. La caja torácica se encuentra también tallada, el tórax y los pectorales hundidos, en respuesta al esfuerzo al respirar. La bella cabeza con peluca natural, trasmite serenidad y paz al contemplarlo. La expresividad de la mirada se debe a los ojos de cristal, conocidos popularmente como de cascara de huevo y pintados en el interior. Se encuentra con la boca entreabierta, como queriendo decir alguna palabra, o coger aire. La lengua y los dientes también están trabajados, los labios ya amoratados denotan las horas de sufrimiento de Cristo. La barba

tallada en la misma cabeza con rizos redondeados, termina en punta y se encuentra dividida por la mitad, típico de las obras de Bussy. De su costado emana un chorro de sangre que cae sobre un cáliz, sustentado por un ángel. Sobre este lado del cuerpo se aprecia la mancha que, en forma de reguero, ha ido dejando dicha herida. La obra es rematada con el paño de pureza, en color verde oscuro. La espalda normalmente pasa desapercibida tanto para el fiel que lo venera en su capilla todo el año como para el espectador que lo contempla en la tarde noche del Miércoles Santo. Esta refleja los latigazos y castigos de la flagelación. En esta parte de la obra el paño de pureza se encuentra ligeramente bajado, dejando ver parte de los glúteos, característica común en los cristos de Bussy, pues el del pretorio repite dicho patrón.

Los cinco ángeles fueron tallados también en madera de ciprés. Cada uno con un guiño distinto en su rostro. De tierna anatomía infantil, de cabello castaño oscuro, y grandes rizos, así como simpáticos mofletes rosados. Se muestran totalmente desnudos. Todos estos rasgos serán comunes en el conjunto. El ángel primitivo que acompañaba a su lado al titular de los colores, era el único en tener alas. Se encontraba sentado sobre una columna, pues como bien entendido que era el escultor, solo Cristo podía tocar el Lagar, por lo que el ángelito se encontraría fuera del mismo. Sostenido un cáliz liso de plata de ley, sobre el que caía la Preciosísima Sangre del Redentor. Los otros cuatro carecen de alas, por lo que simplemente eran niños, se encuentran en actitud de andar, sosteniendo cada uno su respectivo cáliz.

En el siglo XIX el por aquel entonces camarero del Cristo de la Sangre decide retirar cuatro de los ángeles en la procesión del Miércoles Santo debido, según este, a la excesiva sangre que se contemplaba en el trono. La decisión fue aprobada por la directiva, procesionando solamente el que iba sentado en la columna. De esta manera, visualmente el conjunto se vería más despejado, pero sin ser conscientes de que acababan de crear el germen que, con los años, la gente hablaría no ya del Lagar Místico, sino de un Cristo que se

encuentra desclavado y que anda. El resto del año, en su primogénita capilla, se podría venerar el conjunto completo, no teniendo documentación escrita salvo la mención de Pedro Díaz Cassou, por lo que se deduce que se encontraba montado con la totalidad de los chorros de sangre, no solo el del costado en la que actualmente es la capilla de la Virgen del Pilar.

De los cinco ángeles que tuvo originalmente, solo conserva la Archicofradía de la Sangre dos. En 1936 tras la contienda civil, la Iglesia Arciprestal del Carmen, fue brutalmente ultrajada. Su rico patrimonio fue quemado o desapareció para siempre, La Archicofradía de la Sangre no fue respetada, irremediablemente perdido la gran mayoría de su patrimonio. El titular, fue brutalmente mutilado, en más de veintisiete trozos, la cabeza fue tirada a una de las hogueras que habían hecho en el interior del templo, afortunadamente no ardió, a pesar de ser presa de las llamas, solo perdió parte de la nariz, la policromía, uno de los ojos de cristal y parte de un mechón de la barba. A los ángeles se les apuntó las manos, claramente con la intención de llevarse la plata, ni se molestaron en desarmarlos, con brazos y todo se los llevaron. Se recuperaron las cinco juveniles tallas, pero con daños producidos por la barbarie.

El escultor Clemente Cantos, gran enamorado del Cristo de la Sangre, y apasionado hombre del arte, siendo conocedor de que los milicianos habían entrado en el Carmen y temeroso de la sinrazón del momento que se estaba viviendo, se acercó al templo para ver cómo se encontraba su amado Cristo. Al llegar fue tarde, había sido vilmente profanado. Corriendo se apresuró a recoger los trozos, poniendo en peligro su vida. Este gesto hizo que le pusieran una pistola en las sienes, con la posibilidad de perder su propia vida. A la pregunta de qué se suponía que estaba haciendo, unos de los causantes de la barbarie le salvó la vida al decirle a su compañero: "déjalo, no ves que está venerando unos trozos de madera. Tenemos mucho que hacer". El heroico gesto de Clemente Cantos permitió que los restos conser-

vados de la talla no fueran pasto de las llamas. No se sabe si también guardó los ángeles; es de imaginar que sí.

Desafortunadamente, la cabeza no la recuperó. Pasados unos meses una frutera feligresa del barrio del Carmen, de nombre Rita, vio la cabeza de un santo en la puerta del templo del Carmen. El jugar con partes de las esculturas destrozadas se había convertido en algo habitual por toda la ciudad de Murcia, pero esta cabeza tenía algo que le parecía familiar... Al observarla con detenimiento lo vio claro y reconoció la perdida cabeza del Cristo de la Sangre. Decidió recogerla y esconderla, tapiándola detrás de un armario en su casa. Después de cambiarla varias veces de ubicación por seguridad, y una vez apaciguadas las revueltas, decidió llevarla a la Iglesia y entregársela al sacristán del Carmen, el cual llamó al presidente de la sangre. Acababan de recuperar la cabeza del titular.

Pasada la contienda civil, el Cristo de la Sangre fue ensamblado por el escultor Juan González Moreno. Dicho trabajo sacó a la luz la caja en la espalda, de la cual se desconocía su existencia. En su interior se encontró una célula escrita por Nicolas de Bussy, en la cual le pedida a su Divina Majestad el don para crear obras que inspiraran devoción.

Las carencias de policromía, así como la reposición de las piezas perdidas fue llevada a buen término por el también escultor José Sánchez Lozano, el cual respetó al máximo la obra original no alterando nada de lo conservado. En los recibidos conservados en el archivo histórico de la Archicofradía de la Sangre, cinco en total, se reflejan los pagos realizados por el tesorero de la institución, hasta completar un total de 6.000 pesetas de la época. Cambió el ángel que acompañaba al titular, en lugar del original que iba sentado sobre la columna. De esta manera, decidió colocar el que iba en el lado izquierdo del grupo, en la parte delantera, el cual se encuentra en situación de caminar, añadiéndole unas alas. Los motivos para el cambio se desconocen, no existe ningún acta de directiva que lo mencione. Quizás Sánchez Lozano, decidió colocar el ángel que en



Foto del Cartel de cubos de la Archicofradía de la Sangre, del año 1941 con tres de los cinco ángeles.

mejor estado de conservación se encontraba mientras restauraba los otros cuatro. Un cofrade donó un cáliz de latón, para sustituir al perdido de plata. Se mandó hacer una cruz de chapa de madera de caoba y cantoneras bañadas en plata, así como la cartela del Inri, la cual sustituía la perdida la noche de 1936. Salió en la procesión del Miércoles Santo del año 1941, ya totalmente restaurado. Desde entonces sigue saliendo con esa composición hasta nuestros días.

En el acta de directiva de la Real Muy Ilustre Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre, de Murcia, del 17 de octubre de 1953, en la que dice en un extracto: "Se da cuenta a esta Archicofradía por los Sres. López Jiménez y de los Reyes del acto de generosidad por parte de nuestros Mayordomos de Honor, Sres. Orts Román y Marín de Espinosa, de ceder dos ángeles debidos a la gracia de D. Nicolas de Bussy, y que con anterioridad figuraron como complemento de nuestro excelso Titular, convenientemente restaurados. Se acuerda dar las gracias por oficio a dichos señores, a la vez de comunicarles, el entusiasmo que ha causado tan generoso acto en nuestra corporación por su ofrecimiento". Desgraciadamente la devolución de las dos obras nunca se realizó.

En la revista de los coloraos del año 1973, editada anualmente por la Archicofradía de la Sangre. El Mayordomo de Honor y especialista en historia del Arte, D. José Crisanto López Jiménez, en su artículo "Archicofradía eucarística de la Preciosísima Sangre. Recuerdos angélicos. Por el arte se llega a Dios", detallaba la ubicación y personas que guardaban cada una de las tallas de los ángeles del Cristo de la Sangre, y decía así: "Subsisten los cinco ángeles portadores de cálices, recogiendo la Sangre de sus cinco Llagas. El que no ha dejado de acompañarle. Otra figura en la colección de Juan Orts Román, de Elche; D. José Hernández Mora guarda un tercero en su museo doméstico; otro lo posee, también muy legítimamente el Dr. D. Alfonso Marín de Espinosa, y el quinto lo custodiaba el Rvdo. Monseñor Mariano Aroca, párroco del Carmen".

El mismo autor, López Jiménez, volvió a reincidir tres años después, en la revista Los coloraos del año 1976, pero en un artículo distinto, titulado “De Miguel Ángel a Nicolas de Bussy”, en un apartado dedicado al escultor: “Nicolas de Bussy, escultor de la Preciosísima Sangre y de la compañía de JHS”. En esta ocasión, el contenido y destino de los ángeles: “Cristo vertiendo el Néctar Preciosísimo en cálices y recogido por los cinco ángeles esculpidos, que se conservan entre archicofrades amantes del Cristo y estudiosos de nuestra imaginería, uno va unido a la imagen y los restantes en poder de D. José Hernández Mora, D. Alfonso Marín Espinosa y Sres. Orts Román (Elche, Huerto del Cura)”. En esta publicación ya no se menciona el custodiado por el párroco del Carmen. El cual nunca fue mencionado en su testamento, ni depositado en la Iglesia Arciprestal del Carmen, ni mucho menos devuelto a Los Coloraos. El escultor Sánchez Lozano comentó, entre allegados suyos, que en su casa del Pilar de la Horada (Alicante), supuestamente conservaba un ángel del Cristo de la Sangre. Nunca sabremos si el mencionado era alguno de los que restauró bajo el encargo de los cofrades mencionados anteriormente. En el museo particular de D. Antonio Aguirre Velasco de la Unión (Cartagena), había un ángel catalogado de Bussy. La pista del quinto ángel sigue siendo un misterio desconociéndose la localización de este.

En mayo de 2012 se presenta un caballero vestido de traje en la secretaria de la Sede de la Archicofradía de la Sangre. D^a Inmaculada Alcántara, secretaria y guía del museo de los Coloraos, lo recibió. El hombre se presentó como uno de los hijos de D. Alfonso Marín de Espinosa Mendicuti, primer comisario de procesión de la sangre después de la guerra civil. El hombre le explicó a Inmaculada que su padre había tenido el honor de custodiar y restaurar uno de los ángeles de su amado Cristo. Su otro hermano, fraile franciscano en un convento de Córdoba, lo había estado guardando en su celda, durante los últimos cuarenta años. Una noche decidió buscar por internet documentación relativa a su padre, el cual ostentó varios

cargos públicos en Murcia.Cuál fue su sorpresa al encontrar el artículo que el año anterior Inmaculada Alcántara Sánchez había escrito en la revista de Los Coloraos “los ángeles del Cristo de la Sangre”. Sin dudarle dos veces llamó al día siguiente a sus hermanos, manifestando que la voluntad de su padre siempre había sido devolver el citado ángel a su legítimo propietario, el Cristo de la Sangre. El acto de entrega de la obra se produciría unas semanas después, en la capilla del Cristo de la Sangre. Los hermanos Marín Espinosa Labella, el fraile, el cual lo trajo desde Córdoba y su hermano, presentado en Los Coloraos semanas atrás, entregaron el ángel al actual presidente de la Archicofradía colorá, D. Carlos Valcárcel Siso. Ejerciendo de depositario D. Pedro Ayala Martínez, Vocal de Material y Patrimonio de la Sangre. Pasados unos días, se decidió llamar al centro de restauración de la Región de Murcia, D. Francisco López Soldevila, su director, y tras una primera revisión de la obra, manifestó que la talla se encontraba en un estado de conservación más que aceptable, pero que requeriría de una intervención para recuperar su esplendor de antaño. Es por ello que fue llevada al centro de restauración unos meses después para un estudio más en profundidad: estructura interna, retirada de barnices oxidados por el paso del tiempo, reintegración de algunas carencias y fijación de la policromía. La restauración tuvo un coste de 6.000 € y una duración de cuatro meses, siendo entregada al presidente de la sangre el 10 de junio de 2013 por el Director de Bienes Culturales D. Francisco Giménez. Ese mismo día pasó a enriquecer el patrimonio de Los Coloraos, exhibiéndose en la exposición “Lazos de sangre” en la glorieta de España de Murcia. Actualmente se puede ver y disfrutar en el museo del Cristo de la Sangre, en el antiguo colegio del Carmen, situado en la calle hermanos Sacerdotes Cerón.

El Centro de Restauración de la Región de Murcia ha colaborado intensamente en la restauración de buena parte del patrimonio de la Archicofradía de la Sangre. En el año 1991 el titular de la Sangre entró por primera vez en los antiguos talleres del Museo de Bellas Artes de

Murcia. El objeto era el de atajar el proceso de deterioro, especialmente evidente en la apertura de grietas. Se le realizó también una limpieza de la oxidación de los barnices y desgaste de la policromía que habían oscurecido la talla en exceso. De este modo, se devolvió su color de piel nacarado tan típico del siglo XVII. Nuevamente, entre el año 2003y 2004 volvió a entrar a los talleres del Centro de Restauración. Esta fue la primera vez que el Cristo fue fotografiado con luz ultravioleta, dejando claramente visible las zonas de los repintes realizados en la restauración de Sánchez Lozano. También fue la primera vez que se observaba la caja de la espalda desde que fuera descubierta por González Moreno. Esto sirvió para comprobar la estabilidad de la obra interna, introduciéndose un endoscopio en la caja de la espalda. La exploración de la misma demostró el excelente trabajo que realizó Sánchez Lozano, ensamblándola y cerrándola. En su interior se encontró la siguiente inscripción "Sanchelozano me restauro en 1940/los rojos me destrozaron". Los avances de la tecnología actual han permitido la extracción de muestras de diferentes puntos de la obra, realizando con ellas estudios estratigráficos y analíticos. Pero sin duda, la información más valiosa obtenida de las distintas pruebas de análisis, se centra en la cabeza de la escultura. Las placas radiográficas revelaron por primera vez en 65 años el ensamblaje de la nariz, mechón de la barba y el ojo perdido. También la unión de la cabeza, quedando demostrado que todo el ensamblaje leñoso corresponde al original, salvo la región occipital, de madera nueva sin preparación, aunque también de ciprés. Para unir esta pieza nueva con la parte delantera de la cabeza y el rostro, Sánchez Lozano empleó una pequeña cuña realizada con fragmentos de la madera original. Los distintos análisis realizados a los restos de policromía de la cabeza y la madera, comparándola con la del cuerpo conservado demostraron que la cabeza era la original de Bussy.

Del trono original en el que procesiona el Cristo de la Sangre hasta 1936 solo se conservan algunas fotografías donde se puede ver la



Foto del Srmo Cristo de la Sangre, en su trono año 1924.

riqueza del mismo y la cantidad de tulipas que tenía. Como curiosidad, en la película de Val del Omar, sale levemente de espaldas, no pudiendo verse bien ni al Cristo ni al ángel que lo acompañaba. Del trono solo se aprecia un lateral siendo este el único documento digital conservado. Como la mayoría de los tronos de la Sangre, fue pacto de las llamas.

En 1942, en la segunda procesión de post-guerra, el titular estrenaría trono, obra este del tallista D. José María Gómez Sandoval, percibiendo el autor por el trabajo la cantidad de 3500 pesetas. Realizado en plata corlada dorada en madera de pino. Compuesto por dos tarimas sobre un monte de corcho que simula el lagar. El primer cuerpo es liso, tiene capacidad para cuatro varas. El segundo tiene cuatro escudos imitando cornucopias con flores de acanto. En el interior de los escudos se aprecian los símbolos de la pasión. En el frente la cruz, en la parte posterior la bolsa de monedas de Judas Iscariote, en la tarima derecha, el cáliz y por último, en la tarima izquierda, la túnica sagrada de Cristo. A ambos lados de la tarima se distribuyen distintos atributos de la pasión (dados, corona de espinas y la caña) enmarcados en rejería (conocido como pan de castilla). En la parte alta, en el monte de corcho, está el lagar tallado en forma circular (también en plata corlada), donde va colocado el Srmo. Cristo de la Sangre. Este paso actualmente procesiona en la hermandad infantil con la imagen de San Vicente Ferrer.

Actualmente, procesiona en el trono que estrenó en 2011 con motivo del sexto centenario de la fundación de la Archicofradía de la Sangre. El trono, de estilo neobarroco, fue tallado en Sevilla, en los talleres de Carpintería Religiosa y Talla, S.L., herederos de una tradición que se extiende cuatro generaciones, desde los albores del siglo XX, que iniciara los trabajos D. Francisco Farfan Ramos. El trono luce profusa labor de talla, tanto de canastilla como tarima, con adornos vegetales. Luce seis escudos distribuidos por todas las caras, y siete brazos de luz ricamente elaborados en formas curvas. Todo este trabajo ejecutado en maderas nobles, acabado en pan de oro de 22 quilates y aplicado por Abel Velarde y Justiniano Sánchez. Los cuatro costados del trono se encuentran adornados con ángeles, quizás en un guiño a los cuatro ángeles que Fuentes y Pontes dicen que iban en la plataforma portando atributos de la pasión. Cuenta también con cuatro orificios en la tarima para el mismo número de varas. El monte es de madera lisa, preparado para la colocación del monte de claveles. El lagar en esta obra es rectangular, bellamente tallado y acabado también en pan de oro fino. Sobre él se coloca al titular de la Sangre. Unos años antes del estreno de este nuevo trono, la directiva incorporó en el anterior paso, racimos de uva roja natural a los pies del Cristo, en clara alusión al Lagar Místico. Acabando con este gesto el desconocimiento del público que creía que era un Cristo que camina. El Santísimo Cristo de la Preciosísima puede ser contemplado bajo su advocación original la tarde noche de cada Miércoles Santo, cuando inunda Murcia con el reguero de sangre que es su cortejo procesional. Impartiendo una catequesis de fe y devoción a todo aquel que lo contempla.

FUENTES CONSULTADAS:

- *Antiguo testamento.*
- *Nuevo testamento.*
- *Clave de las Alegorías de la sagrada escritura, San Melitón de Sardes.*
- *San Buenaventura, leyenda menor de San Francisco.*
- *Cantigas de Alfonso X el Sabio.*
- *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolas de Bussy.*
- *Archivo histórico de la Archicofradía de la Sangre.*
- *Revista los Coloraos.*
- *España mariana, Fuentes y Pontes.*
- *Pasionaria Marciana, Diaz Casson.*
- *Cristo de la Sangre, Nicolas de Bussy, la imagen restaurada.*
- *Catálogo documental Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.*
- *Semana santa en la ciudad de Murcia, Antonio Barceló López.*

Ha habido algo sobrecogedor en este proyecto, creado a lo largo de seis años de trabajo, aciertos y errores, que han dado como fruto una de las esculturas incontestables de este tiempo, contra todo pronóstico. Esta talla en madera policromada es el final de un proceso que comienza con el deslumbrante encuentro, casi una colisión, entre el artista y el “Cristo de la Sangre” de Nicolás de Bussy, del que surge nuestra escultura. La talla barroca ha sido ya aquí convenientemente tratada, así que trazaré este texto como un diálogo o un debate más bien, entre categorías opuestas en un sentido dialéctico. Todo en esta exposición ha sido un diálogo continuo entre un modelo y una obra de arte que lo ha homenajeado y cuestionado a la vez.

Este texto está escrito tras pasar una jornada en la exposición *La fuente* de Santiago Ydáñez en el Museo Cristo de la Sangre de Murcia. Me senté a observar a la gente, hablé con ellos y tomé notas hasta que, a las 6 de la tarde, una señora mayor, de luto, entró sin mirar ni al conserje ni a mí. Solo veía la escultura de Santiago Ydáñez.

Avanzó en línea recta por la sala y se quedó debajo de la imagen. Entonces tocó el cáliz que recibe la sangre de seda que brota del pecho de la escultura. Al ser amonestada respondió que tenía un familiar enfermo. Ella entendía que lo que tenía enfrente era una imagen de culto, mientras nosotros entendíamos que era una obra de arte. Solo esta cuestión podría ser motivo de un libro, pero el espacio disponible me lleva solo a plantear unas cuestiones centrales sobre el arte, la representación, el símbolo pero sobre todo, el barroco. Santiago Ydáñez, con su Cristo, ha situado en el centro de un debate de alto calado social la cuestión de la pervivencia de lo barroco en el siglo XXI.

La definición de barroco es un problema constante e irresoluble. Ya desde el siglo XVIII es un motivo de debate frecuente partiendo del origen del término, que aún hoy parece tener defensores de opciones distintas. Es Leibniz quien sintetiza el inicio de lo que pretende este proyecto como el intento de responder a la miseria del mundo con



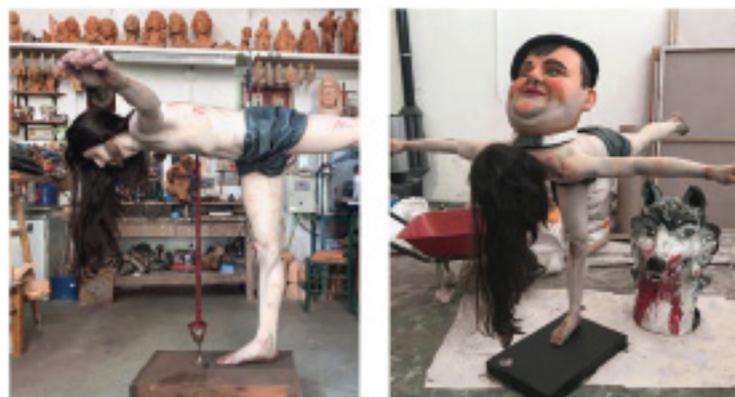
1. Barroco y neobarroco, Círculo de Bellas Artes, Madrid 1992.

un exceso de principios y formas. Esta interpretación, planteada por Francisco Jarauta en el mítico curso de El Escorial de 1993 que dirigió junto a Christine Buci-Glucksmann¹ precede en la recopilación posterior de los textos que publicó el Círculo de Bellas Artes y en la que el catedrático de estética compara el barroco con un laberinto sin centro.

La fascinación por este tema es constante en el plano teórico, por el que empieza nuestro discurso para pasar a la praxis artística organizada bajo una síntesis de los postulados de Buci-Glucksmann por un lado y Omar Calabrese, abanderado del neobarroco, por otro.

La idea del laberinto sin centro remite a una esencia formal en el desconcierto que Santiago genera con su escultura. En todo momento hay algo que no está. No estamos ante una escultura puramente barroca, de hecho hemos visto a unos metros la talla de Bussy. Sabemos que no es... pero sí es. La desorientación sería una característica en el comportamiento de los espectadores, que se plantan ante un objeto que no termina de definir claramente si es de culto o no, si es barroco o no, si es o no es. Un laberinto del que no podemos salir, en esa esencia barroca intrínseca de esta escultura.

Entendiendo el barroco como el intento de responder a la miseria del mundo con un exceso de principios y formas (Jarauta) podemos entender que hablamos de una pulsión atemporal, de una voluntad. Aquí resulta especialmente oportuna la teoría del eón barroco de Eugenio d'Ors, que plantea esa especie de pulsión como una respuesta al clasicismo intelectualista como normativo y autoritario. Es la vieja contraposición de categorías wolffliniana, clásico frente a barroco y las categorías antagónicas para definir qué es renacimiento y qué barroco: lineal frente a pictórico, superficie frente a profundidad, forma cerrada frente a forma abierta y pluralidad frente a unidad. Estamos en la teoría formalista que hoy sería solo válida para entender el barroco histórico ¿o no? Todas estas características podrían ser contenidas en nuestro Cristo, pero más allá de categorías tenemos esa idea del eón como el elemento intangible, no siempre fácilmente



La escultura en proceso. Distintas fases.

te aprensible de la talla de Ydáñez, que se escapa entre los dedos de la definición académica. Sin embargo ese "algo" nos hace identificar, catalogarla en los anaqueles de la memoria, en nuestra necesidad clasificatoria, fruto en último extremo de la cultura barroca.

Si encajaríamos la pintura de Santiago dentro de todas las opciones barrocas wolfflinianas, de hecho representan estas obras una sublimación matérica que nos lleva a esa idea de eón. La contención del Cristo frente a las pinturas desbocadas abre una línea de pensamiento para entender su trabajo que puede generar desconcierto, al hilo de esta necesidad catalogatoria y sus contradicciones escribe d'Ors "Así, en las épocas de clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía gráfica, la pintura, plástica y la escultura arquitectónica".² Sería difícil clarificar esta afirmación desde la aproximación que de neobarroco como arte de nuestra época hace Calabrese y, como él, debemos preguntarnos antes de empezar ¿qué es nuestra época? Y ¿qué la hace nuestra? Según Foucault hay épocas en las que se da un cambio de mentalidad tan radical que hay una ruptura en la relación con el pasado, un corte tajante. En estos tiempos de plagas y crisis varias, que se han vuelto de ruptura con los anteriores sin que nos hayamos dado cuenta permanece la idea de lo posmoderno con una acotación clara en determinados territorios, por ejemplo, la arquitectura. Podemos entender lo posmoderno arquitectónico como la rebelión contra los principios funcionalistas y racionalistas del movimiento moderno (Calabrese) pero ¿podemos aplicar la idea de posmoderno al arte, existe un arte posmoderno como estilo? Frente a lo difícil que podría resultar tal certeza, el profesor italiano da unos principios de neobarroco para aplicar al arte de hoy: Ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, poco más o menos y no sé qué, distorsión y perversión.³ Estamos nuevamente ante una clasificación por opuestos en la que encaja toda la pintura de Santiago, pero todavía más la escultura, en su proceso tangencialmente iconoclas-

2. D'Ors, Eugenio, "Las épocas" en *Lo Barroco*. Tecnos/ Alianza, Madrid 2001, p. 65
3. AAVV, "La era neobarroca" en *Lo barroco y neo barroco*. Da2, Salamanca 2005, p. 39.

4. "El barroco y su doble" en *Barroco y neobarroco*. Círculo de Bellas Artes, Madrid 1992, p. II.

ta, hasta llegar a *La fuente* y su compleja lectura en la que la totalidad parece afianzarse como una categoría asentada, lejos del litigio teórico, si bien adelantando términos encontraremos respuesta a esto, empezando por el *déjà vu*, por otra parte tan barroco.

A lo largo de los meses del confinamiento las redes sociales alteraron la percepción. La digitalización se aceleró y la ventana virtual nos abrió posibilidades infinitas. Una de ellas fue ver el estudio de Santiago como un campo de batalla en el que se dirimían los principios de Calabrese sobre extensiones de pintura y gesto en los que el mundo del pintor se iba fabricando. La falta de pudor de Ydñez a la hora de mostrar los procesos dejaban ver la anatomía de esa pulsión barroca en un extraño tiempo real en el que la irrealidad definía el tiempo.

LA POSIBILIDAD DE LA OBRA TOTAL

En un momento determinado entra en la sala otra señora. Se planta delante de la escultura. Luego va a la recepción del Museo y pide una estampita del Cristo. Nuevamente se explica que no es una imagen de culto, a lo que ella responde que debería procesionar. Entonces se plantea una cierta idea del arte en un lugar determinado, que es Murcia, donde no todo el mundo tiene en su cabeza el desarrollo de la historia del arte pero sí qué es y cómo funciona una procesión.

El espectador ha visto la talla en un ambiente neutro, pero a menos de diez metros, tenía el espacio barroco (en realidad neobarroco, de alguna manera) de la capilla que guarda el Cristo de Bussy. El entorno definía ambas imágenes, casi matizando su uso cultural en la segunda y la artísticidad de la primera. Esta catalogación vuelve a ser confusa, pero nos deja la consideración de la necesidad de leer el entorno como parte de la lectura del total de la obra.

Buci-Glucksman⁴ recurre en este punto a la ópera como creación barroca y habla de Popea vinculándola a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, por lo que aquí resultará oportunísimo *El drama*

barroco alemán de Benjamin, al que volveremos al final de este texto. Los puntos se dirigen a la forma en que estructuraremos este proyecto. De la misma forma que no se hubiera podido pensar el barroco sin la ópera hoy es imposible entender el arte actual sin el cine, de manera que habrá presencias, como la de Peter Greenaway, que explicarán algunos de los argumentos en la confrontación con las obras de arte. Tal vez en *Nightwatching* (2007) sitúe el influjo de Rembrandt mejor que ninguno de sus cuadros en el concepto fuertemente visual de los discursos contemporáneos. No solo el cine, nos vale aquí el diseño en Gaultier, Galliano y Lagerfeld como de los textos de Severo Sarduy y por supuesto de la música (Arcade Fire es un buen ejemplo) para acotar la deriva simuladora y alegórica de la modernidad neobarroca, aislando y delimitando tres términos en este debate: barroco, neobarroco y metabarroco. Intentemos no jugar con ideas recurrentes, tal como el *infierno de lo bello*, subtítulo de la exposición *Barrocos y neobarrocos* celebrada en Salamanca en 2005. El lector paciente sabe que me acerco, en esta propuesta de inmersión en lo barroco, a las procesiones de Semana Santa, en las que el Cristo de Bussy se sumerge en una totalidad categórica de escenografía necesaria. Es entonces cuando se activa la pieza, es la ópera informal de la calle que construye el decorado para las luminarias de la escultura en falso movimiento, a hombros de los estantes. Es la obra total, a la que mira, con cierta distancia, la talla no invitada al desfile, el Cristo de Ydñez, obra de arte y no objeto de culto.

Nuestro enemigo en estas representaciones es la *noble sencillez* y la *serena grandezza* del clasicismo griego, nos situamos durante las procesiones barrocas en la piel de Laocoonte buscando las raíces de la expresividad, intentaremos cuestionar la idea de que la corrupción de los estilos es un término negativo y revisaremos el vocabulario. Recordemos que el padre Milizia llamó al barroco "la peste del gusto", lo cual nos trae al arte desde los tiempos de la plaga, en el confinamiento que llevó a millones de europeos a una devoción exacerbada

Troca. Teatro de La Monnaie,
Bruselas Escenografía De
Santiago Ydáñez.



5. Nacho Ruiz. Dear or
machine. CARM, Murcia 2017

en las sucesivas pestes del siglo XVII. Paradójicamente esta pandemia nos ha situado frente a un espejo como gentes de nuestro tiempo, nuestra época, volviendo a Calabrese. Una época en la que el barroco sigue siendo una constante, conozcamos o no la idea del pliegue en Deleuze. De cierta extraña manera todos sabemos qué es lo barroco, todos entendemos que es una pulsión (o un eón, o una constante o una categoría, como queramos) que permanece a lo largo del tiempo, a veces larvada, otras galopante. Tal vez nuestro tiempo corresponda a esta última situación.

UNA TRANQUILA INCERTIDUMBRE

En Ydáñez, ya lo he escrito en otro sitio,⁵ es necesario el conocimiento de su vida para llegar a entender el proceso de su pintura. La vinculación con un determinado tipo de violencia natural, difundida en un mundo rural desde los orígenes del hombre que hace natural desollar a un conejo o cortar la cabeza a un venado después de cazarlo. Esa violencia es una forma estética en la que crece un nexo para el artista entre la figura de los mártires y los animales cazados. Es una creencia que podríamos vincular a la forma en que se construye la iconografía cristiana desde el siglo VI y que Santiago plantea con una naturalidad que, desde el distanciamiento que en el ámbito urbano marcamos con la muerte del animal, nos resulta impactante. Tal vez este calificativo

sea apropiado para tratar su pintura, pero el escalón con las esculturas se hace ahora más pequeño desde esa idea del vínculo entre una liebre despellejada y un mártir decapitado.

En la talla de Ydáñez el neutro sentido escenográfico es coherente con la idea de este sobre qué es lo barroco hoy. Pretendemos incidir en los ánimos, la escultura será excesiva, la constatación de esa voluntad barroca que persiste en los artistas de hoy y al público de contemporáneo al que ofrecemos nuevas cartografías para situar un orden conceptual de planos visuales en los que podríamos, para entender lo que Santiago propone, contraponer una escultura de Pedro Roldán con un vídeo de Bill Viola, tendiendo lazos estéticos necesarios con el arte y la vida y, no menos importante, convocando a un público al que no siempre accedemos con el formato exposición de arte y, mucho menos, con la de arte contemporáneo, pero sí a los actos ceremoniales de la Semana Santa en un barrio como El Carmen de Murcia.

El engaño visual es la tesis de inicio en una escultura figurativa como este Cristo, que mal llamaríamos hiperrealista, aunque es esta una cuestión formal. El eje es una talla monumental barroca movida por una voluntad heroica muy marcada, sobre peana, aislada y con una luz focal que intensifica los claroscuros y la horizontalidad engañosa de la pieza. La cruz, el símbolo, no existe, es la proyección de la sombra de la cruz. El metasímbolo en la metaescultura, nuevamente el exceso barroco en la exacerbación de los sentimientos, de manera que será el espacio, el hueco, lo que no existe, lo que en mayor manera fuerza a la lectura.

Esa idea de metaescultura nos remite nuevamente al sentido escenográfico y performativo de las procesiones de Semana Santa y nos lleva a una anécdota no siempre conocida, y es la de la visita de Mariano Benlliure. Al ver el San Juan de Salzillo dijo "dejadlo, que anda solo". Nuevamente la mimesis, el engaño sensorial que nos lleva al barroco que en el Cristo de Ydáñez es tan poderosamente necesario,

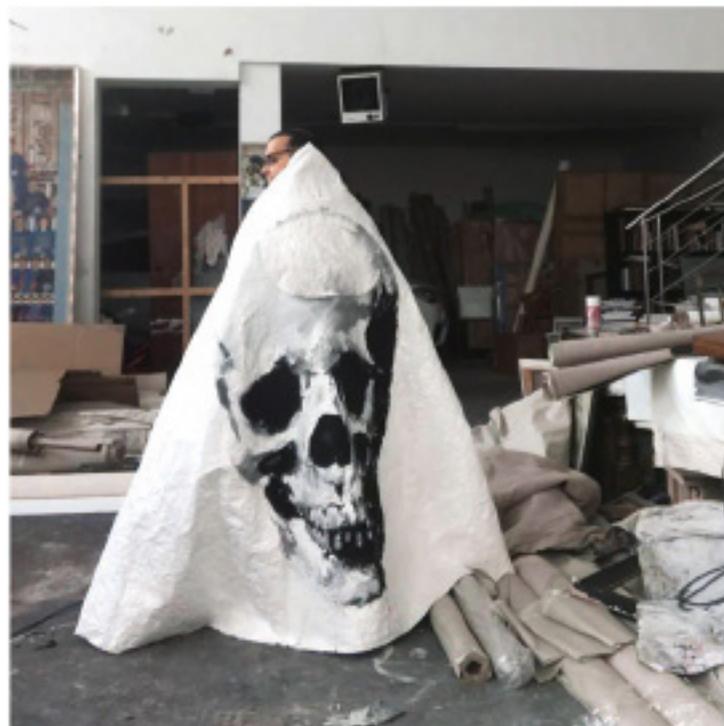
y traza nuevamente la diagonal con el de Bussy. Entonces, al estudiar las reacciones de la gente ante el parecido físico con un ser humano en esa imposible postura, entendemos que ambas imágenes trataron de engañar a la vista para conseguir un fin necesario para cumplir su fin, y entonces vemos que la obra de arte no tiene un fin.

¿Qué vemos cuando vemos el Cristo de Ydáñez

Recuerdo los vídeos en los que Santiago pinta de pie sobre un lienzo y todo remite al San Juan de Caravaca de la Cruz, en el que la pintura se convierte en una especie de baile. El artista crea un mar sobre el que define territorios abstractos. No termino de saber si la obra es el resultado o el proceso, en realidad todo, pero el espectador no podrá ver la forma en que se gestó, salvo que recurra a documentales y vídeos de youtube. Se podría pensar que es lo que ocurre con cada obra de arte, pero en esta en concreto los convencionalismos de la percepción saltan por los aires y sus restos caen como meteoritos sobre la propia convención.

En la estela de esa forma orgánica de crecer la pintura sobre el enorme lienzo persiste la idea de irregularidad y contraste lumínico y pienso nuevamente en *Nightwatching* de Greenaway, distinguiendo dos bloques, uno semántico y otro formal para acercarnos al concepto de mimesis barroca que contrapongo a la talla y su sombra cruciforme proyectada: poesía visual, símbolo, semántica, mensaje político como formas de evolución de lo alegórico.

Los aspectos formales del barroco nos llevan a los límites del hecho y nos sitúan ante la posibilidad del exceso decorativo de un nuevo Rococó, que Ydáñez descarta, fijando su post quem en Bussy, que se libra de esas salzillescas formas suaves. Bussy no es suave, pero no termino de entender si Ydáñez lo es, que sé que no, pero su Cristo invade la ambigua interrogante de la posibilidad de una nueva escultura sobre una base mimética. Pienso entonces en esa capacidad traspasada a Pedro de Mena y las diagonales resultan esclarecedoras, más allá de los fines de cada obra y cada artista.



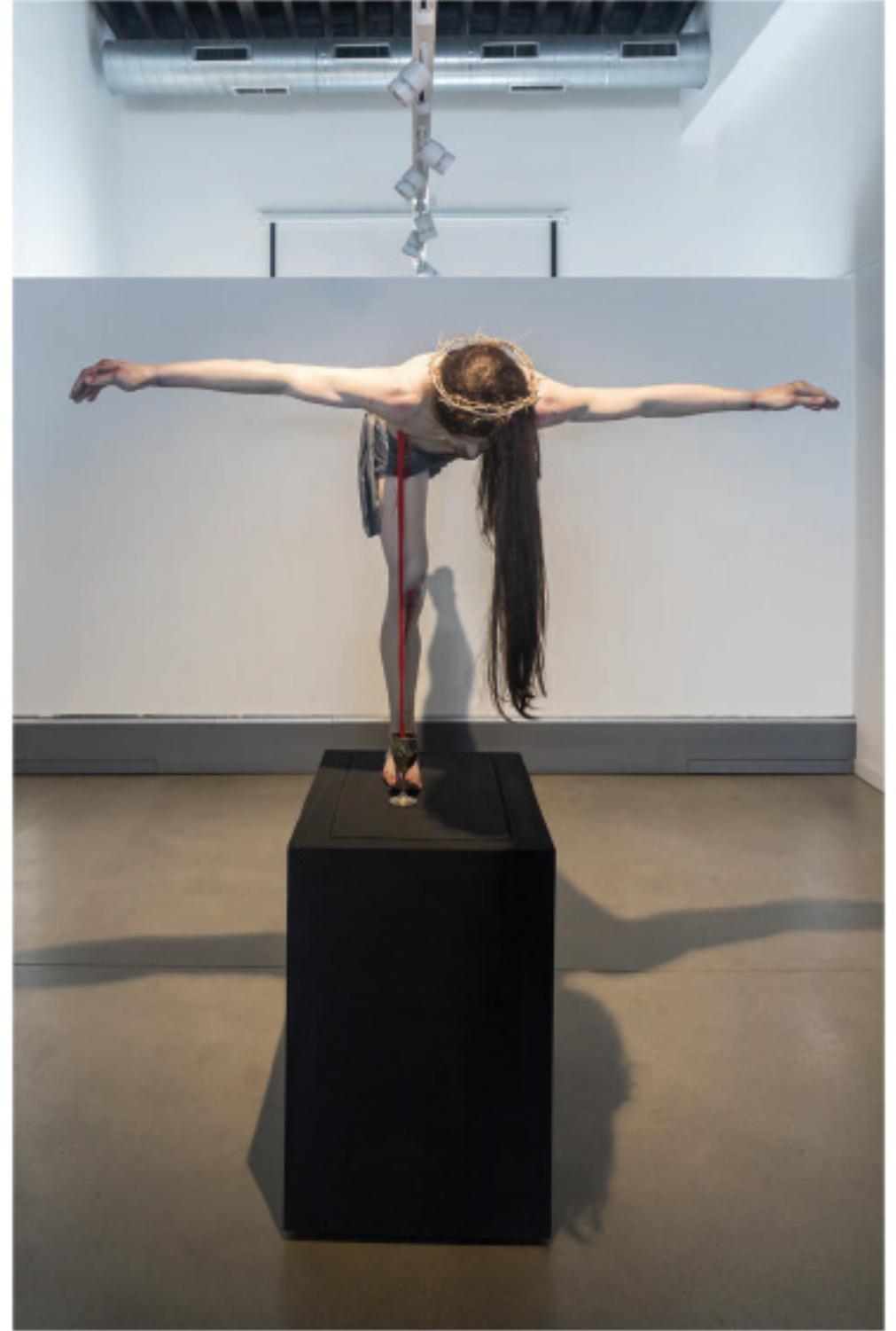
En el ángulo en el que se pueden ver las dos tallas, la del XVII y la del XXI en un mismo tiro de la visión, hay un océano de interrogantes. Se abre en este campo, en estos pocos metros, toda una serie de incertidumbres, nunca certezas, sobre la representación y sus límites, sobre la capacidad del símbolo de trascender en el tiempo. Es la capacidad de las grandes obras de no dar soluciones sino presentar siempre nuevos problemas abiertos a nuevas interpretaciones, pero en este caso el breve tiempo en el que las dos estuvieron juntas algunos afortunados pudieron contemplar las formas en que se materializa el furor de un símbolo.

Mientras se desmonta la exposición Ydáñez trabaja en los decorados de la Tosca de Puccini para La Monnaie de Bruselas. La idea de patetismo benjaminiano se adueña de este barroco y encontramos al artista trabajando de nuevo en una especie de obra de arte total marcada por los postulados barrocos. La inmersión en el pathos, el recurso a los afectos. Ydáñez viaja en esta idea en la que la inestabilidad es el terreno para un proceso constantemente crítico en los dos sentidos principales de la palabra: una obra que se alimenta de la crisis y, a su vez, crítica con lo previo.

Como deben ser las grandes obras.

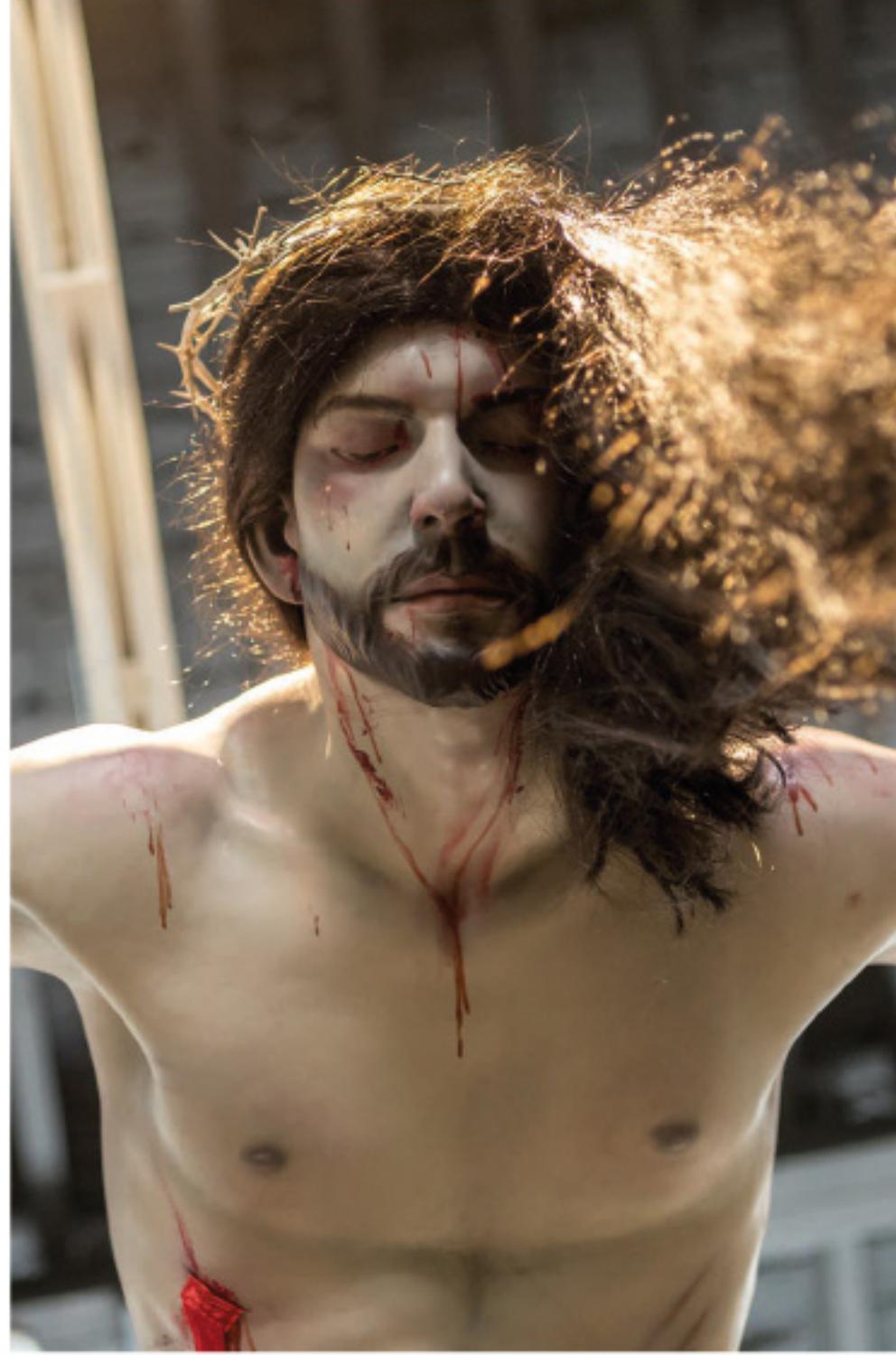
**NICOLÁS
DE BUSSY**

**SANTIAGO
YDÁÑEZ**





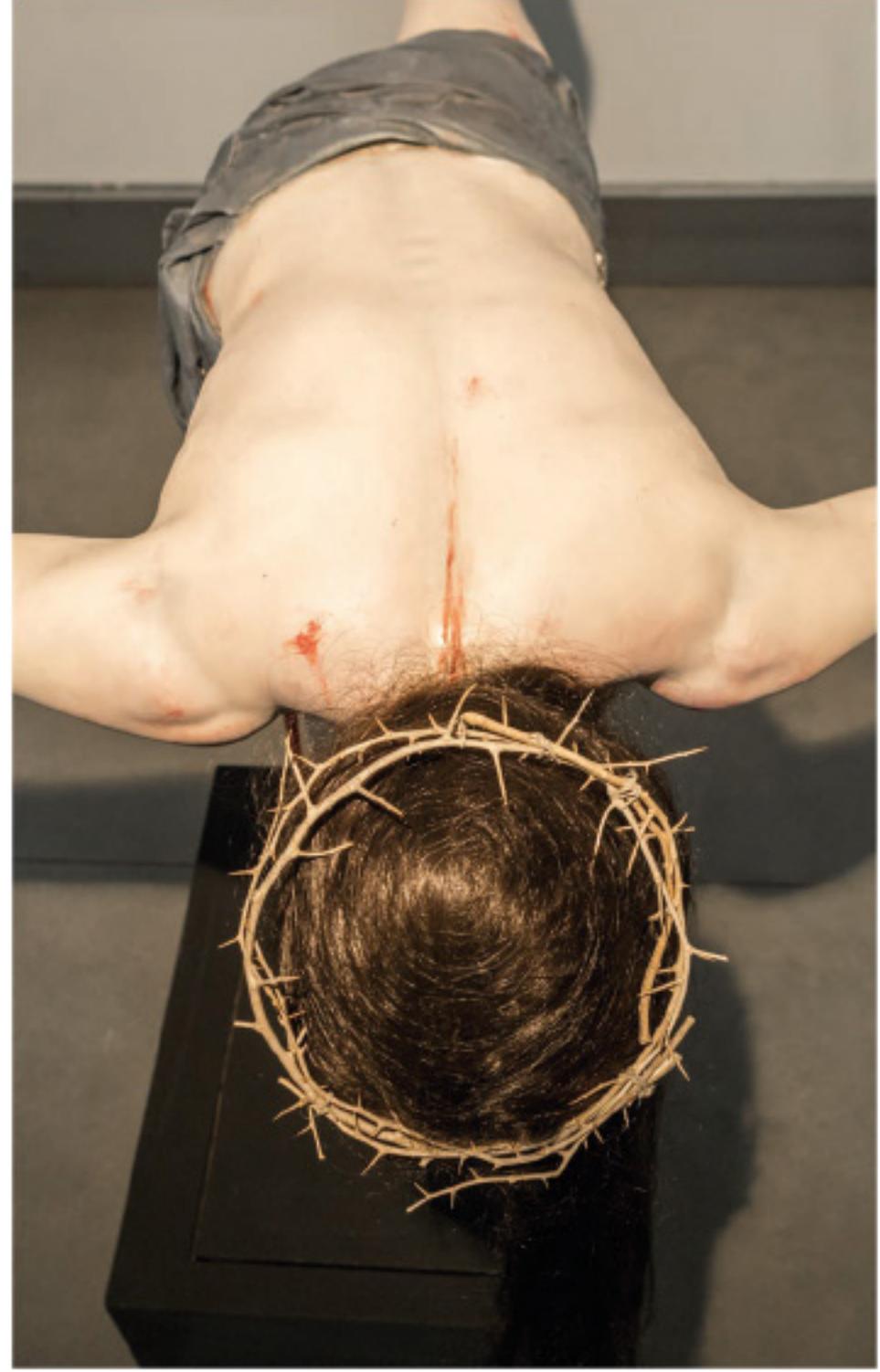




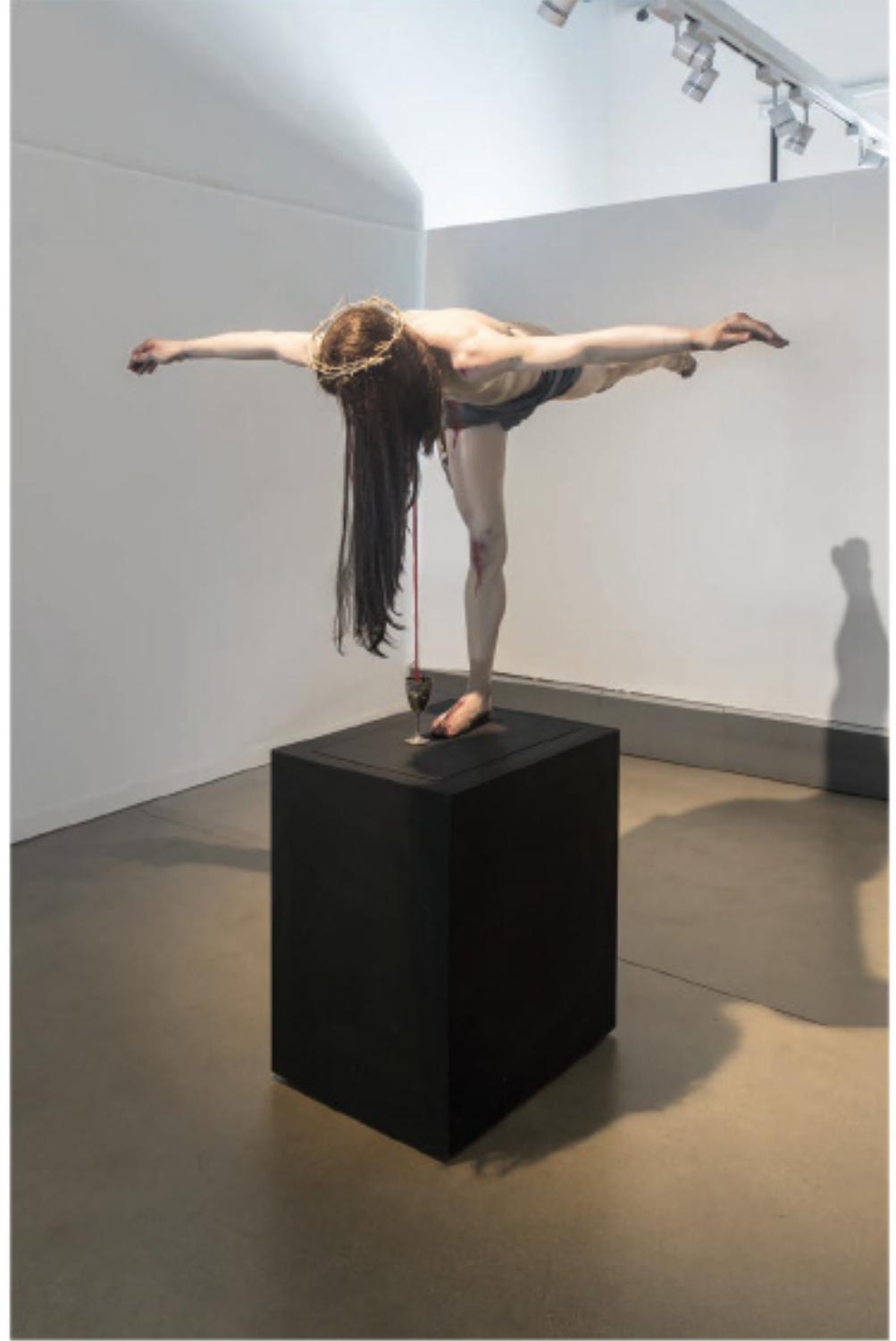














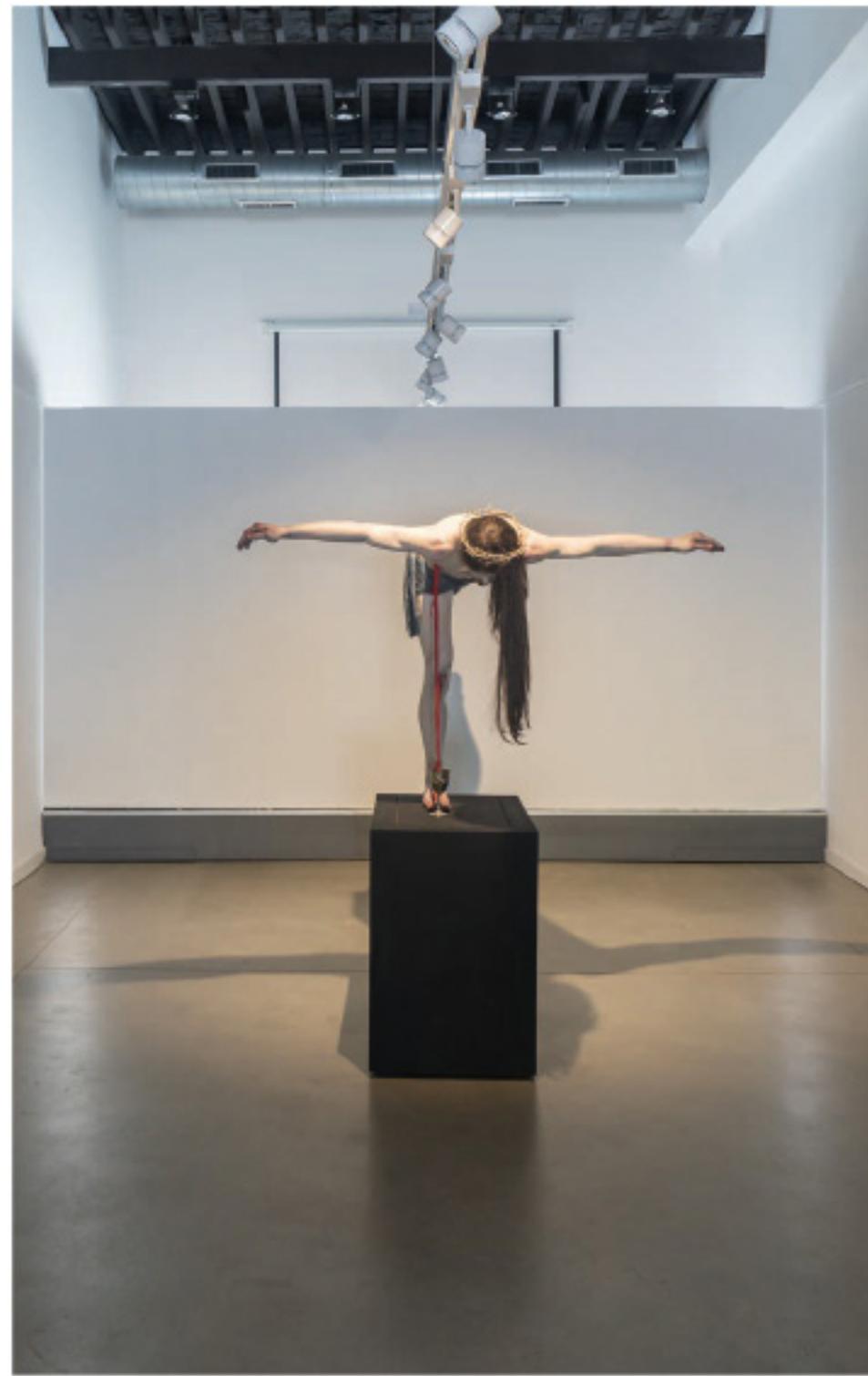


Crucifijo de la Sangre. Santiago Ydígoras



Cristo de la Sangre. Santiago Yáñez













Santiago Ydáñez

Aquí abordamos el encuentro excepcional de dos esculturas. Una fue ejecutada en 1693 por el escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, la otra por Santiago Ydáñez entre 2016 y 2021. La primera lanza una especie de reto en el tiempo a la segunda, que surge como homenaje para acabar convirtiéndose en una reflexión intensa sobre el barroco, la imagen de culto y la cita. Ambas delimitan fronteras difíciles de marcar en un territorio en el que la fe y la estética debaten, se enfrentan y conviven. Durante unos meses ambas obras habitaron el Museo Cristo de la Sangre propiciando en el público reacciones fascinantes, inusuales en el arte de este tiempo. Este libro surge de aquellos días.

Relájate y lee.

P

ISBN 978-84-09-36491-6



9 788409 364916