

*Obra desconocida de Florentino Trapero.
La huella oculta del escultor*

Little-known Works of Florentino Trapero.
The Hidden Track of the Sculptor

Artículo recibido el 11 de junio de 2020; devuelto para revisión el 29 de septiembre de 2021; aceptado el 4 de octubre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.120.2775>

Rafael Ángel García-Lozano Universidad Católica de Ávila, rafael.garcia@frayluis.com, <http://orcid.org/0000-0003-4913-7019>

Líneas de investigación Arquitectura religiosa contemporánea; arquitectura civil contemporánea (1930-1980); escultura contemporánea española (1930-1960).

Lines of research Contemporary religious architecture; contemporary civil architecture (1930-1980); contemporary Spanish sculpture (1930-1960).

Publicación más relevante *La obra conjunta de la Universidad Laboral de Zamora* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019).

Resumen Se analizan cuatro esculturas que Florentino Trapero realizó para distintas personalidades o instituciones de Zamora (España), piezas prácticamente desconocidas. Aunque son creaciones menores en el conjunto de su producción y restringidas a un ámbito territorial concreto, no carecen de interés y calidad. Este trabajo pretende descubrir la obra menos conocida de este reputado escultor e imaginero español, así como avanzar en su estudio y divulgación. Se rescatan para la historia de la escultura española del siglo xx ciertas piezas que nos ayudan a conocer mejor el legado de sus más destacados artistas. Desde el punto de vista metodológico se aborda cada pieza, a partir de su identificación y del estudio de su contexto y circunstancias, lo que completa una visión más amplia del *corpus* de Trapero, y se fija su autoría precisamente en este escultor, pues en la mayoría de ellas se había perdido. Se trata de la obra desconocida de Florentino Trapero.

Palabras clave Florentino Trapero; Carlos Pinilla; Universidad Laboral; Zamora; escultura española del siglo xx; imaginero.

Abstract In this work I study four sculptures that Florentino Trapero made for different personalities or institutions in Zamora (Spain), most of

them pieces practically unknown. Although they are minor works within his sculptural production and restricted to a very specific area, most of them are of good quality. This work aims to discover the less well-known work of this Spanish sculptor and image maker, as well as advancing its study and disclosure, analyzing pieces that help us to understand better the history of Spanish sculpture in the twentieth century and the legacy of the best artists of the period. This study analyzes and identifies the pieces, as well as the context and circumstances of their production, and establishes the identity of this first-rate sculptor as their author, which in most cases had been forgotten.

Keywords Florentino Trapero; Carlos Pinilla; Universidad Laboral; Zamora; Spanish 20th century sculpture; imaginer.

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA-LOZANO
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ÁVILA

Obra desconocida de Florentino Trapero

La huella oculta del escultor

Aspectos iniciales

La última investigación publicada que centra su estudio en la Universidad Laboral de Zamora¹ (España) ha aportado algunos descubrimientos significativos para la historia del arte español del siglo xx, no sólo en el terreno de la arquitectura, donde tiene su objeto principal, sino también en el ámbito de las artes plásticas de forma particular. Además de algunas obras pictóricas con las que ciertos artistas relevantes en el panorama nacional español enriquecieron a esta institución, en el caso de la escultura destaca por sus particularidades una pieza mariana casi desconocida, y al culto en la capilla de la Granja Florencia, tallada por el prestigioso escultor e imaginero Florentino Trapero. Este escultor se formó bajo la influencia del clasicismo, y permaneció en esa senda estilística de la mano de un primer realismo que evolucionó hacia una mayor expresividad simbólica,² pero siempre contenida y ajena a los rumbos que, a mediados de siglo, tomaba la escultura española hacia la abstracción. No obstante, por haber sido ya ampliamente estudiada su trayectoria e

1. Rafael Ángel García-Lozano, *La obra conjunta de la Universidad Laboral de Zamora. Arquitectura civil y religiosa de la Fundación San José* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019).

2. Véase José Manuel Santamaría, *Arte en Segovia. Siglo xx* (Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 1985) y José Manuel Santamaría, *Florentino Trapero, 1893-1977. Exposición permanente* (Segovia: Ayuntamiento de Aguilafuente, 2004).

incluso su producción artística con profundidad,³ amén de los hitos más singulares de su biografía,⁴ me centraré en la cuestión que nos ocupa: analizar y divulgar estas obras desconocidas de Trapero a partir de su descripción histórica, estilística y contextual.

Pocos años antes, el artista incorporó al patrimonio artístico zamorano una obra que adquirió pronto un papel de absoluta relevancia en su semana santa, y que fue aun singular en el panorama nacional de la producción imaginera tras la Guerra Civil.⁵ El grupo *Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén* fue su primera aportación a la pasión de la capital. El conjunto escultórico se realizó entre 1949 y 1950, y se entregó a la cofradía homónima el 26 de marzo de 1950;⁶ desfiló por primera vez el 2 de abril siguiente.⁷ El paso fue financiado por el político zamorano Carlos Pinilla Turiño —subsecretario del Ministerio de Trabajo durante el periodo en que José Antonio Girón de Velasco fue ministro del ramo— y previamente había sido expuesto en la Sección Universitaria de la Asociación Cultural Iberoamericana en Madrid,⁸ con buena acogida entre el público en general y personalidades de la cultura.⁹ Trapero recibió este encargo en virtud de la magnífica reputación que consolidó a lo largo de su carrera, y que comenzó a tener repercusión, tras un pasado doloroso,¹⁰ gracias a los buenos resultados de sus trabajos escultóricos en la reconstrucción de la catedral de Sigüenza,¹¹ que llevó a cabo la Dirección General de Regiones Devas-

3. Florentino José Trapero, Juan Jesús Trapero y Juan José Asenjo Pelegrina, *El escultor Florentino Trapero* (Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1986), 13-42.

4. Juan José Asenjo Pelegrina, “La etapa seguntina de Florentino Trapero (1943-1950)”, *Anales Seguntinos*, núm. 3 (1986): 241-267.

5. Antonio Bonet Salamanca, *Escultura procesional en Madrid, 1940-1990* (Madrid: Pasos, 2009).

6. “Mañana por la noche llegará el nuevo paso de la Borriquita”, *Imperio*, 25 de marzo de 1950, 2.

7. “Semana Santa en Zamora. Hoy comienzan los desfiles procesionales”, *Imperio*, 2 de abril de 1950, 1.

8. “El paso ‘Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén’ expuesto en Madrid”, *Imperio*, 19 de marzo de 1950, 1.

9. “Mañana por la noche llegará el nuevo paso de la Borriquita”, *Imperio*, 25 de marzo de 1950, 2.

10. José Luis Hernández Luis, “Florentino Trapero: un escultor represaliado por el franquismo”, *Estudios Segovianos*, núm. 114, (2015): 455-472.

11. Pilar Martínez Taboada, “El impacto de la Guerra Civil en el patrimonio artístico y urbanístico de la ciudad de Sigüenza: de la destrucción a la rehabilitación”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, coords., *Arte en tiempos de guerra* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), 615-625.

tadas bajo la dirección del arquitecto Antonio Labrada Chércoles.¹² El escultor tuvo también la oportunidad de crear otra imagen procesional para la semana santa de Zamora, pues presentó dos presupuestos en mayo y septiembre de 1949 para la realización de la Virgen de la Esperanza con destino a la Cofradía de Jesús del Vía Crucis. Asimismo, financiada por el político zamorano, la imagen se encargó, en definitiva, a Víctor de los Ríos por ser más ventajosa su propuesta económica.¹³ No obstante, el éxito del nuevo paso, vulgarmente conocido como “la Borriquita”, hizo que pocos años después se designara a Florentino Trapero para efectuar la restauración de cuatro grupos escultóricos de la pasión zamorana, y que en 1953 la Junta Pro-Semana Santa lo contratara para intervenir en otros 18 pasos más con un importe de 40,000 pesetas,¹⁴ proceso que se alargó casi tres meses,¹⁵ entre el invierno de ese año y fechas previas a la celebración de la pasión de 1954.¹⁶ También en 1954 el escultor retocó el rostro y talló dos nuevas manos para la imagen del Nazareno de San Frontis.¹⁷

Desde una consideración contextual, estas obras religiosas del creador segoviano evidencian las circunstancias artísticas de la escultura, y más aún la imaginería, que se experimentaban por entonces en España. Tras la Guerra Civil y la consiguiente reconstrucción del país se inició una nueva época, considerada como una nueva edad de oro de la imaginería procesional, que tuvo uno de sus focos más relevantes en el ámbito andaluz,¹⁸ pero también en el valenciano, protagonizado por José Capuz Mamano,¹⁹ el Manchego, con Luis Marco Pérez o el Castellano, en el que Florentino Trapero adquirió notable protagonismo. La imaginería, y sobre todo la castellana, abrazaba entonces el realismo y cierto

12. Asenjo, “La etapa seguntina de Florentino Trapero”, 245 y 253.

13. José Ángel Rivera de las Heras, *Cofradía de Jesús del Vía Crucis, 50 años* (Zamora: Cofradía de Jesús del Vía Crucis/Caja Salamanca y Soria, 1991), 166-169.

14. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5; Sergio Collado, “Un problema local”, *Imperio*, 29 de septiembre de 1953, 2 y “Ha comenzado la restauración de los pasos de Semana Santa”, *Imperio*, 22 de octubre de 1953, 2.

15. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, *Merlú* (1954): 11-12.

16. Sergio Collado, “A vueltas con el tiempo”, *Imperio*, 8 de abril de 1954, 1.

17. “Hablan los presidentes de las cofradías zamoranas”, *Merlú*, (1955): s/p (24).

18. Destaca en el estudio del foco andaluz la tesis del imaginero Juan Abascal Fuentes, “Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo xx” (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982).

19. Juan Abascal Fuentes, “José Capuz Mamano, escultor e imaginero valenciano del siglo xx”, *Boletín de Bellas Artes*, núms. 21-22 (1993-1994): 97-115.

barroquismo moderado, impregnados del estilo personal de cada autor.²⁰ Trapero participó en ella con un lenguaje basado en la perfección técnica, el estudio de la naturaleza humana y el dominio del dibujo; no obstante, en plena continuidad con la escultura religiosa española de carácter realista entonces predominante. A lo largo del primer lustro de la década de los años cincuenta, desde algunas revistas especializadas se alentó el debate de la evolución de la cuestión formal en este género. La *Revista Nacional de Arquitectura*, que reservaba por lo común una sección a las artes aplicadas a la arquitectura —también a la sacra—, se hizo eco en 1950 de la exposición que la Liturgical Arts Society de Nueva York había celebrado un año antes en esa ciudad, al abordar la renovación formal de la escultura religiosa hacia el esencialismo y el esquematismo en autores como Ivan Meštrović, Charles Umlauf, Janet de Coux, K. George Fratina y Erwin F. Frey.²¹ La publicación continuó su llamado a la modernización de la escultura y pintura religiosas, y de forma contundente arremetió cinco años después contra “esa horrible imagería en serie que está nutriendo nuestros altares con unos productos tan abominables”,²² y que explicitó en “las figuras de Olot”,²³ y también alertó ante la necesidad de recuperar la verdad del arte y la vitalidad de la escultura religiosa.²⁴ Alentaron esta perspectiva el propio Ángel Ferrant y otros escultores como Luis Feito, Pablo Serrano, José María de Labra o Joaquín Vaquero Turcios.

No obstante, las características estilísticas de Trapero arriba mencionadas no fueron exclusivas de su obra religiosa, que podía estar sometida a su propia coyuntura, sino que impregnaron también el abundante conjunto de su producción civil. Características que para entonces quedaban atrás en la escultura española. Durante la década de los años cincuenta, cuando Trapero creó para Zamora los pasos de semana santa referidos y las obras que estudiaremos a continuación, se encadenaron varios acontecimientos que resultaron decisivos para la evolución del arte español y de la escultura, en particular. El lenguaje no figurativo había hecho su aparición en 1948 en el Salón de Octubre de Barcelona y alcanzó su pleno reconocimiento artístico y auspicio oficial en

20. Carlos Sambricio y Rivera-Echegaray, Francisco Portela Sandoval y Federico Torralba Soriano, *Historia del arte hispánico VI. El siglo XX* (Madrid: Alhambra, 1978).

21. “Escultura religiosa. Exposición en Nueva York”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 100 (1950): 179-182.

22. “Pintura y escultura religiosas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 151-152 (1954): 65.

23. “Pintura y escultura religiosas”, 65.

24. Ángel Ferrant, “Escultura religiosa”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 220 (1958): 30.

1951 en la Primera Bienal Hispano-Americana de Arte, celebrada en Madrid y concebida como reacción contra el academicismo reinante,²⁵ del cual participó Trapero. Le siguieron la Trienal de Milán también en 1951, la XXVI Bienal de Venecia en 1952,²⁶ el nombramiento de José Luis Fernández del Amo como director del Museo de Arte Contemporáneo un año después, el Primer Congreso de Arte Abstracto en Santander en 1953,²⁷ la exposición “Continuidad del arte sacro” de 1958 en el Ateneo de Madrid y ese mismo año la Bienal Internacional de Venecia, en la que el pabellón español fue calificado como “el más explosivo” del certamen y en el que logró el Primer Premio Internacional de Escultura el aún desconocido Eduardo Chillida.²⁸ Junto a él aparecieron en escena, entre otros, Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Cristino Mallo, Victorio Macho, José Luis Sánchez, Julio González, Susana Polac, Venancio Blanco y Carlos Ferreira.²⁹ La recepción de esta corriente fue tal que algunas publicaciones especializadas, incluso las no específicas de esta disciplina, se hacían eco ya en 1949³⁰ de este recorrido de cambio.³¹ A pesar de este panorama, la obra de Trapero se resistió a abandonar la representación de la figura humana en sentido clásico y a adentrarse en la abstracción geométrica. Es por ello que las obras que estudiamos quedan unidas en una trabazón común, que no es otra que ser representaciones realistas y académicas de la realidad.

25. Véase la tesis de Miguel Cabañas Bravo (“La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta”, Madrid, 1991), publicada como Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996), 78, 81-82 y 88-89.

26. Cabañas, *La política artística*, 96.

27. Cabañas, *La política artística*, 92.

28. Juan Ramírez de Lucas, “Notas de arte. Pintura contemporánea española (1943-1963)”, *Revista Arquitectura*, núm. 64 (1964): 63.

29. Jenaro Cristos de la Fuente, “Exposición de escultura al aire libre”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 187 (1957): 24-26.

30. “Pintura, escultura, arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 87 (1949): 7, que se hace eco del número de febrero de 1949 de la revista suiza *Habitation*.

31. Jorge de Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual. Unas declaraciones del escultor Jorge de Oteiza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120 (1951): 29-31; “José Luis Sánchez [Exposición de escultura]”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161 (1955): 45-48; José Ramón Azpiazu Ordóñez, “Exposición de escultura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 162 (1955): 30-33 y Ramírez, “Notas”, 60-64.

Ligazón más allá del territorio

La relación de Florentino Trapero con la provincia de Zamora, que tuvo su comienzo en su madurez con estos encargos para la semana santa de la capital, se prolongó a lo largo de la década de los años cincuenta. Durante este periodo Trapero recibió desde esta provincia hasta cinco encargos escultóricos más y para ámbitos muy distintos, tanto administrativos como domésticos y de culto. La mayoría de ellos dio lugar a obras menores, que —quizá por eso— son casi desconocidas hasta ahora, aunque no por ello de menor calidad. No en vano, algunas producciones de carácter local pierden su repercusión cuando son de índole doméstica o se ciñen a ámbitos restringidos, si bien el estudio de estas creaciones nos permite tener una visión más amplia de la obra del escultor. Se da la circunstancia de que todas ellas, salvo la realizada para la iglesia de San Torcuato, son piezas íntimas, en las que el escultor, en lugar de crear un producto mediático y popular, realizaba obras de condición reservada. Algunas de ellas se hicieron para su exposición pública, pero siempre en ámbitos reducidos o incluso familiares. Ahora bien, esta ligazón de Trapero con la provincia no se ciñó sólo al territorio, sino que trascendió incluso a las relaciones personales vinculadas a ésta.³²

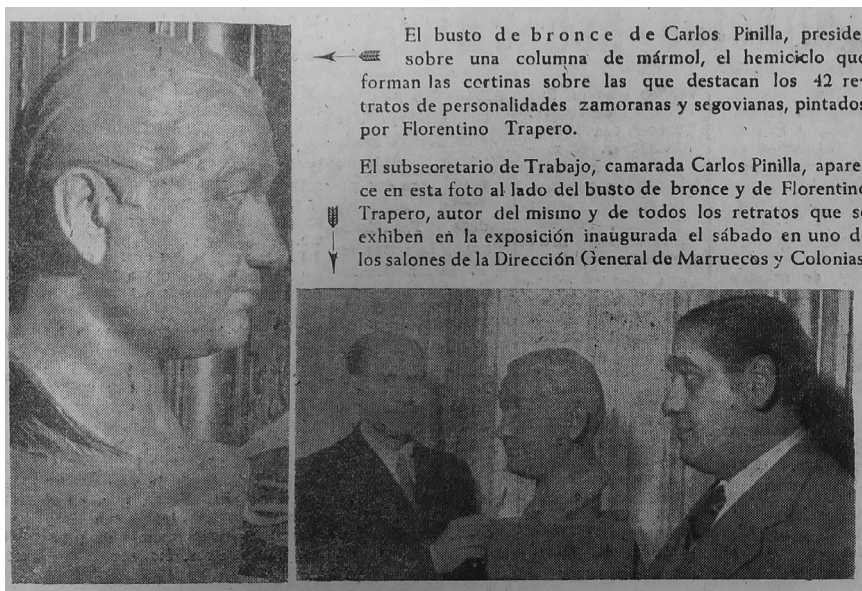
En efecto, los vínculos del escultor con Carlos Pinilla se intensificaron hasta el punto de que el artista realizó en 1951 un busto del político zamorano para su domicilio de Madrid.³³ La relación entre ambos debió tener su origen en el encargo de las seis estatuas de escritores españoles en las que Trapero trabajó entre 1952 y 1953, y que coronan el teatro de la Universidad Laboral de Gijón, institución cuyo proceso proyectivo se inició en 1947.³⁴ En la actualidad, el busto es propiedad de Alberto Pinilla de la Peña, uno de los sobrinos del político, y no se conserva documento alguno de su encargo, que con seguridad fue mediante un acuerdo verbal.³⁵ La escultura se mantiene en el nexo

32. Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4.

33. “El busto en bronce de Carlos Pinilla”, *Imperio*, 4 de abril de 1951, 1. No obstante, el busto está datado en 1950, en Trapero, *El escultor Florentino Trapero*, 90.

34. Carlos de Miguel, “Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón. Sesión de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 168 (1955): 35 y Antón González Capitel, “La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas”, *Arquitecturas Bis: Información Gráfica de Actualidad*, núm. 12 (1976): 25.

35. Alberto Pinilla de la Peña, mensaje telefónico al autor, 13 de abril de 2020. Quizá por el propio carácter íntimo de las piezas que se estudian, de ninguna de ellas se obtuvo documentación contractual.



1. Florentino Trapero, *Busto de Carlos Pinilla*, 1951, fundición en bronce, 40 × 25 cm, Madrid. *Imperio*, 4 de abril de 1951, 1.

común de las obras que aquí estudiamos, al insertarse en el estilo realista y ser de corte plenamente academicista. Fabricada en bronce a tamaño natural, sobresale por sus facciones serenas y formas equilibradas. La efigie describe una expresión firme y muestra al político con gesto templado y afable, con la postura y la mirada al frente, y los rasgos faciales muy bien trabajados y suavizados (fig. 1). La pieza llegó a formar parte, como única obra escultórica, de una exposición dedicada en exclusiva a retratos de 42 personalidades zamoranas y segovianas realizados por el artista.³⁶ La muestra tuvo lugar en el salón del vestíbulo de la Dirección General de Marruecos y Colonias en Madrid, y se inauguró el 31 de marzo de 1951.³⁷ Desde luego el busto se aleja en lo formal de la abstracción y encarna a la perfección los postulados realistas de la obra de Trapero. En efecto, es elocuente la abismal distancia que existe, por ejemplo, entre esta obra y los dos bustos que Jorge de Oteiza presentó en

36. Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4.

37. “Exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 31 de marzo de 1951, 4.

la Primera Bienal Hispano-Americana, *Retrato de Cristino Mallo y Retrato de Julio Antonio*, realizados los tres en el mismo año (1951).³⁸

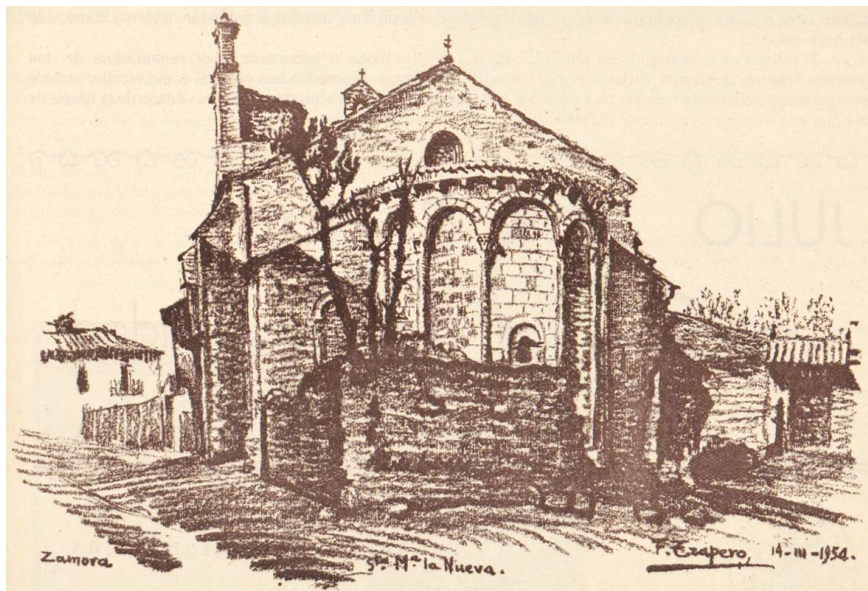
Poco después, Florentino Trapero trazó un apunte a carboncillo de la iglesia románica de Santa María la Nueva de la capital zamorana que se publicó en el número de 1954 de la revista *Merlú*, editada por Radio Zamora como órgano oficial de comunicación de la semana santa zamorana. El dibujo acompaña un reportaje de dos páginas en el que se da cuenta del proceso de restauración de los grupos procesionales llevado a cabo aquel año por el imaginero; glosa de forma laudatoria los trabajos realizados, así como la propia relevancia del escultor. En el último párrafo del texto el redactor agradece el dibujo del artista “especialmente realizado para nuestra revista”.³⁹ Al igual que las esculturas estudiadas, también este dibujo se enmarca en la trayectoria academicista y realista de Trapero. Se desconoce el paradero del original, si bien se cuenta, al menos, con su reproducción a buen tamaño, aunque impresa en tinta marrón sobre el soporte color sepia del papel de la publicación. Rubricado en Zamora y fechado el 14 de marzo de 1954, el dibujo representa con fidelidad el estado del templo en el momento posterior a su primera restauración del siglo xx. Muestra en primer plano parte de la tapia que lo circundaba por el este e integraba la huerta aldeaña, así como la masa vegetal junto a la cabecera, que ya aparece sin el camarín barroco que se añadió al ábside ni la sacristía yuxtapuesta al sur, elementos que habían sido eliminados un lustro antes con la intervención de Menéndez-Pidal y Pons-Sorolla. El dibujo reproduce los muros de la iglesia levemente desplomados hacia el exterior, si bien evidencia sus estructuras con un alto grado de perfección y detalle. En tercer plano y, a ambos lados, se aprecia la casa de dos plantas que desemboca en la calle Carniceros y el acceso a la huerta y casa rectoral en el terreno que hoy ocupa el Museo de Semana Santa.⁴⁰ Por las sombras arrojadas del dibujo parece que debió realizarse a mediodía. El trazo es firme y decidido, incluso llega al detalle, aun sin rebasar su condición de apunte con un alcance más o menos anecdótico (fig. 2).

El nexa de Florentino Trapero con la provincia durante esa década se extendió incluso a una conferencia titulada “El arte zamorano y su imagine-

38. Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual”, 30-31.

39. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, 12.

40. Rafael Ángel García-Lozano, “El Museo de Semana Santa de Zamora. Antecedentes, proyecto y realización”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, núm. 25 (2008): 104.



2. Florentino Trapero, *Apunte de la iglesia de Santa María la Nueva*, 1954, 13 × 18 cm, Zamora. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa” (*vid supra* n. 15), 11.

ría”.⁴¹ Ceñido al arte monumental e imaginero de la ciudad, mencionó la necesidad de crear un “museo de pasos” [*sic*] de semana santa; aludió a la mayoría de ellos y elogió el profundo fervor religioso de la pasión zamorana. El acto tuvo lugar en la Casa de Zamora en Madrid el 16 de marzo de 1955.⁴² Ello evidencia que Trapero se convirtió en uno de los artistas de talla nacional íntimamente vinculado a la provincia.

Virgen del Canto en la Granja Florencia

Durante la estancia de Florentino Trapero en Zamora se había iniciado en la localidad de Toro un movimiento popular, secundado también por sus autoridades civiles conforme al modelo nacional-católico del Estado, para honrar a

41. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5.

42. Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”.

la patrona de la ciudad y su alfoz, la Virgen del Canto. Tal patrocinio es explícito desde el siglo XVII, y en la centuria anterior, la imagen contaba ya con una cofradía de la que era titular.⁴³ En 1904 se fundó la Asociación de la Corte de María Santísima del Canto, formada sólo por mujeres para el cuidado del ajuar de la imagen. Con motivo del cincuentenario de la creación de esta última, algunas personalidades de Toro y los pueblos de su territorio promovieron distintas iniciativas para lograr la coronación canónica de la imagen. El 29 de agosto de 1953, el Ayuntamiento de Toro acordó, por aclamación, solicitar al obispo de Zamora la incoación del proceso canónico de coronación de la imagen, que culminó el 5 de septiembre de 1954 con una solemne y multitudinaria celebración en la ciudad.⁴⁴ Fueron actos muy similares a los organizados en tantas otras manifestaciones públicas de piedad popular que proliferaron por entonces en toda España.⁴⁵

Las resonancias de aquel acontecimiento se extendieron en el tiempo y a lo largo de la diócesis; motivaron nuevas celebraciones e impregnaron algunas decisiones de carácter artístico. Fue el caso de la Granja Florencia, equipamiento agroganadero vinculado desde febrero de 1950 a la Fundación San José, cuyo patronato presidía, de hecho, Carlos Pinilla Turiño, quien fue embrión de la Universidad Laboral de Zamora. Después de algunas mejoras y de incorporar nuevas infraestructuras, la finca y sus equipamientos se convirtieron en centro de capacitación agraria en la especialidad mecano-agrícola, cuya actividad se inició en 1953.⁴⁶ Enclavada en el término de Toro, y en virtud del patronazgo de la Virgen del Canto sobre la ciudad y su alfoz, en 1954, año de la coronación canónica de la imagen, se encargó a Florentino Trapero una reproducción de la pieza para el culto en la capilla del centro.⁴⁷ Su encomienda a este escultor, de la que no hemos logrado encontrar contrato u otra documentación en caso de existir, está en continuidad con sus trabajos en la Universidad Laboral de Gijón, concluidos durante el año anterior, y en la rela-

43. José Navarro Talegón, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz* (Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980), 215.

44. Ayuntamiento de Toro, Archivo Diocesano de Zamora, Curia, carta de 14 de abril de 1954, A 1 y 12.

45. César Rina Simón, *Los imaginarios franquistas y la religiosidad popular (1936-1949)* (Badajoz: Diputación de Badajoz, 2015), 101-139.

46. García-Lozano, *La obra conjunta*, 311-325 y Rafael Ángel García-Lozano, "Florentino Trapero no procesional", *Barandales* (2020): 15.

47. "Hacia la coronación de la Virgen del Canto", *Imperio*, 24 de febrero de 1954, 3.

ción personal con Carlos Pinilla. A pesar de lo previsto, se determinó que la pieza pasara a ocupar un edículo en el calvario recién construido en el monte, al sur de la granja y junto al alto de Peña Corbera (743 m). El conjunto está formado por tres fustes de granito con marcado éntasis y capiteles coronados por cruces de hierro forjado, unidos en la parte inferior por una exedra pétreo y con un edículo ante el fuste central, donde se depositó la nueva talla.

Conforme a la tendencia estilística y formal de la escultura de Trapero, la pequeña imagen de la Virgen del Canto reproduce con fidelidad el modelo toresano, aunque a una escala mucho menor, de apenas 25 centímetros de altura, y cambia el material de la piedra del original por madera. Debido a las particulares condiciones devocionales del encargo, Trapero no se permitió ninguna aportación personal a la talla ni la alteración de la composición o los rasgos tanto del Niño como de María. Pocos años después la imagen se salvó providencialmente del incendio causado por una chispa que afectó al calvario, y tras cuya reparación se repuso con solemnidad, el 19 de mayo de 1957.⁴⁸ Hoy día, su estado de conservación es bueno a pesar de que se repintó sin respetar siquiera los colores originales aplicados por Trapero. Quizá el general desconocimiento de la obra y de su autoría hayan contribuido a su preservación, a pesar de su relevancia anecdótica en el *corpus* del escultor (fig. 3).

Virgen del Canto en la iglesia de San Torcuato

El acto de mayor repercusión de cuantos se celebraron fuera de Toro con motivo de la coronación canónica de la Virgen del Canto fue el que tuvo lugar en la ciudad de Zamora. Ya durante la etapa preparatoria de las festividades se crearon dos comisiones, la de Toro y la de la capital zamorana, que trabajaron de forma paralela y alentaron también la creación de otras comisiones en los pueblos del alfoz toresano. Las dos primeras abanderaron la responsabilidad de la organización de los actos y, por ello, fueron las verdaderas dinamizadoras de cuanto se programó y desarrolló después. Se encargó la edición de estampas sin valor postal con la imagen de la Virgen del Canto a la reputada Casa Fournier de Vitoria. También se distribuyeron láminas de la imagen mariana para ser enmarcadas. Por otra parte, en el comercio Sederías Sevillano de la capital se abrió una suscripción popular para sufragar los gastos de la conmemoración

48. “Celebración de la festividad de San Isidro”, *El Correo de Zamora*, 20 de mayo de 1957, 4.



3. Florentino Trapero, *Virgen del Canto*, 1954, madera tallada y policromada, 30 × 20 cm, Granja Florencia. Foto del autor.

en Zamora.⁴⁹ Y junto a ello, sin duda la iniciativa de mayor repercusión fue un proyecto para fomentar el culto a esta advocación mariana. La comisión zamorana creó lo que se denominó “coro” o cofradía, que llegó a instaurar la celebración piadosa de un triduo. Para ello se propuso que debía existir una imagen de la Virgen en una iglesia de la capital con el fin de poder “venerarla los toresanos y fieles en general que lo deseen”.⁵⁰ Se le encargó a Florentino Trapero debido a su permanencia en la ciudad, inmerso en las tareas de restauración de los pasos de Semana Santa, y en razón de los vínculos del escultor con la provincia, así como por su reconocida calidad artística. Sabemos que el imaginero se encontraba en plena ejecución de la pieza en febrero de 1954,⁵¹ y que con anterioridad permaneció durante unos días en Toro, e hizo bocetos de la imagen original, con seguridad para sus reproducciones para la Granja Florencia y la capital.⁵² En principio se previó “entronizar [la imagen] en una capilla de la parroquia de

49. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, *Imperio*, 24 de febrero de 1954, 3.

50. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

51. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

52. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

San Juan de Puerta Nueva”,⁵³ principal de la ciudad y sita junto a la Plaza Mayor, si bien al final se decidió que la talla se instalara en el templo de San Torcuato.

El acto más importante de las celebraciones que se desarrollaron en Zamora tuvo lugar la tarde del domingo 17 de abril de 1955, en la que el obispo diocesano, Eduardo Martínez González, bendijo la réplica de la Virgen del Canto; enseguida se produjo el traslado procesional de la imagen hasta el templo de San Torcuato, conforme al modelo popular de las celebraciones religiosas de la época.⁵⁴ Los actos comenzaron en la capilla de las Escuelas Profesionales de la Universidad Laboral, abarrotada de fieles, muchos de los cuales eran vecinos de Toro y su alfoz que se desplazaron a la capital, con la ceremonia de bendición litúrgica de la imagen, seguida por una plática del prelado. Acto seguido se organizó una procesión con la presencia de bandas de tambores y cornetas, numerosos alumnos de los colegios religiosos de la ciudad, una escolta de mujeres vestidas a la usanza tradicional toresana y autoridades civiles y militares presidida por el vicario general de la diócesis. Tras recorrer la avenida Requejo, la avenida José Antonio —hoy Alfonso IX— y la calle San Torcuato, la procesión penetró en el templo, que resultó incapaz de acoger a todos los participantes. Como punto culminante se produjo la entronización de la imagen para el culto, y concluyó con el canto de la salve.⁵⁵ Desde entonces la escultura de Florentino Trapero se halla en un retablo dorado proveniente de la iglesia de San Esteban y colocado en el lugar de comunicación —hoy clausurado— de la iglesia con el antiguo claustro conventual de los trinitarios calzados, actual sede del Colegio Universitario.

La talla de Zamora reproduce con fidelidad el modelo toresano y, en este caso, a escala real, si bien Florentino Trapero la talló en madera en vez de recurrir a la piedra arenisca como la original. De acuerdo con la línea academicista y realista del escultor, la imagen copia el estilo gótico y presenta a la madre de Dios en majestad, pisa con el pie izquierdo una representación del demonio como un reptil del suborden de los lacertilios, mientras el derecho permanece oculto por la vestidura. María sostiene con el brazo izquierdo al Niño, que permanece sentado sobre su rodilla izquierda y ligeramente girado hacia el observador. Con la pierna derecha recogida bajo el muslo izquierdo muestra la planta del pie, mientras mantiene la cabeza muy erguida hacia atrás. La figura

53. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

54. Rafael Ángel García-Lozano, “La diócesis de Zamora durante el franquismo”, *Studia Zamorensia* XI (2012): 139-166.

55. “Fervoroso homenaje a la Virgen del Canto”, *Imperio*, 19 de abril de 1955, 2.



4. Florentino Trapero, *Virgen del Canto*, 1954, madera tallada y policromada, 120 x 50 cm, iglesia de San Torcuato, Zamora. Foto del autor.

del Niño hace un gesto de bendición con la mano derecha y con la zurda sujeta un libro cerrado y apoyado en su rodilla, signo de los evangelios. Madre e hijo descansan sobre una peana sencilla integrada a la pieza y con una inscripción mariana en caracteres también góticos (fig. 4).

Al contrario de lo que pudiera parecer, opuesto a la originalidad del escultor, sendas tallas de la Virgen del Canto no fueron las únicas copias que Trapero realizó de una imagen religiosa. Por ejemplo, en 1958, sólo cuatro años después, talló una réplica de *La piedad* que su maestro Aniceto Marinas había realizado poco antes de la Guerra Civil para el Santuario del Corazón de María de Madrid, obra que se encuentra en la cripta de la iglesia del Inmaculado Corazón de María en la calle Ferraz.⁵⁶ Si atendemos a la descripción formal de la imagen de la Virgen del Canto de Toro, tal como hoy se encuentra, vemos notables diferencias entre ésta y las dos tallas que acabamos de estudiar y que fueron copias fidedignas realizadas en la década de los años cincuenta. La razón de estas variaciones se explica por los avatares históricos sufridos por la escultura original a lo largo de los siglos, así como por los procesos restauradores a los que se le sometió. En efecto, la pieza toresana es una escultura mariana en piedra que data de finales del siglo XIII. Según Navarro Talegón, la pieza permaneció en su factura original hasta principios del siglo XVII, cuando se colocó en un bastidor conforme a la moda de la época. Este hecho, común a la larga de la geografía de influencia hispana, ocasionó desconchones a la pieza y algunas mutilaciones en la extremidad derecha de la Virgen, así como el desprendimiento de la cabeza del Niño y la mutilación de parte de sus miembros.⁵⁷ Ya en el siglo XX se sometió la obra a una desafortunada restauración en 1941 en los Talleres de Arte Granda en Madrid.⁵⁸ En ésta se eliminaron algunos aditamentos añadidos a la pieza a lo largo del tiempo, pero también se agregaron elementos quizá arbitrarios y poco o nada cotejados con lo que podría haber sido su estado originario. En esa restauración se retocó el rostro de la Virgen y se le agregó la mano derecha que descansa sobre esa misma pierna y portado en ella un capullo floral. Por su parte, en la figura del Niño se alteraron las manos para adquirir la postura de bendición con el brazo derecho y sostener con la izquierda un libro que apoya el lomo sobre su muslo. A pesar de lo agresivo de esta intervención sobre la imagen, el resultado fue el que encontró Florentino Trapero en 1954 cuando realizó sus bocetos de la pieza, de modo que ese modelo fue el que reprodujo en las dos copias que se le encargaron. Ya en el siglo XXI y por iniciativa de la Fundación González Allende, entre el otoño de 2004 y julio de 2005, la imagen fue

56. Mercedes Barrios Pitarque, *Aniceto Marinas y su época* (Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1980).

57. Navarro, *Catálogo*, 215.

58. Navarro, *Catálogo*, 215.



5. Anónimo, *Virgen del Canto*, siglo XIII, piedra tallada y policromada, 150 × 60 cm, Toro. Foto del autor.

restaurada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, que la restituyó a un estado más coherente con el primigenio. Los trabajos sobre la pieza recuperaron la policromía original del siglo XIII, acusada sobre todo en las carnaciones y el manto de María. También se determinó respetar algunas partes alteradas como la cabeza del Niño o incluso no originales como el brazo y la mano de la Virgen realizados en escayola, pero ajustándolos a la policromía de la época. Asimismo, se modificó en forma parcial la posición de la cabeza del Niño⁵⁹ hacia una actitud apenas menos inclinada hacia atrás, y se restituyó la postura de sus manos, ya sin hacer el gesto de bendición con la derecha y portando un orbe en la izquierda (fig. 5).

59. Maite Barrio, “La imagen de la Virgen del Canto, ya restaurada, regresará a la ciudad en el mes de julio”, en <https://www.laopiniondezamora.es/toro/1205/imagen-virgen-canto-restaurada-regresara-ciudad-mes-julio/118996.html> (consultado el 31 de marzo de 2020).

Cabeza de Francisco Franco en Fermoselle

Como ya se señaló, durante su estancia en la capital zamorana en el primer lustro de los años cincuenta, Florentino Trapero recibió otros encargos escultóricos para la provincia que se alejaron de la temática religiosa, y más expresamente de la cultural, al aceptar tres encomiendas de carácter profano. Una de ellas tuvo perfil del todo administrativo, pues se destinó a una corporación municipal de la provincia. En efecto, en 1953 el artista realizó para el Ayuntamiento de Fermoselle una escultura de la cabeza de Francisco Franco, encargada por el alcalde de la villa y destinada a uno de los salones de la casa consistorial de la localidad.⁶⁰ Se trata de un vaciado en bronce únicamente de la cabeza y que se apoya en un prisma paralelepípedo regular recto de mármol color marrón. La obra representa al entonces jefe del Estado con gesto serio y sereno, con la mirada al frente y muy lánguida, quizá acentuada por el resultado de los ojos medio cerrados, particularidad que es más significativa al observar la pieza de frente. Muestra un perfil suave y los rasgos faciales marcados, sobre todo de frente con la potenciación de las cejas y, con ellas, de los arcos superciliares, como ya hiciera Trapero en la imagen de Jesús en el paso de “la Borriquita” o en el busto en mármol dedicado a Beethoven que realizó en 1922.⁶¹ Trapero adoptó para la escultura un estilo realista y academicista según su modo habitual y, a pesar de tratarse de una obra menor, en ella da sobradas muestras de su oficio y maestría (fig. 6). Como el propio escultor aseguró, hubiera sido su deseo estudiar al modelo del natural, circunstancia que le fue imposible debido a la estancia de Franco en Sevilla mientras trabajaba en la obra. En palabras del artista fue éste el principal problema al que se enfrentó a la hora de realizar la escultura.⁶² La obra terminada llegó a la provincia una vez realizada en el estudio madrileño del escultor en la calle Blasco de Garay,⁶³ y después fundida en los talleres de la madrileña Fundación Codina. En la parte lateral derecha del cuello aparece el sello de la fundición de la pieza, mientras que en la parte posterior izquierda se encuentra la firma del autor seguida del año de factura. Una vez terminada la escultura en el mes de

60. Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5.

61. Trapero, *El escultor Florentino Trapero*, 89 y 101.

62. Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5.

63. Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”.



6. Florentino Trapero, *Cabeza de Francisco Franco*, 1953, fundición en bronce, 40×25 cm, Feroselle. Foto del autor.

mayo de 1953, el artista quiso exponerla en la Casa de Zamora en Madrid para contemplación de los madrileños y algunos críticos de su obra, pero la urgencia del comitente en disponer de la pieza frustró estos planes.⁶⁴ En la actualidad, la escultura se retiró de la exposición en virtud de la ley de memoria histórica, y se custodia en dependencias municipales.

Últimos encargos

Poco tiempo después Florentino Trapero volvió a tener otra cita con Zamora, en este caso mediante una obra que, por su propia finalidad y la relevancia que por ello adquiriría, no quedó reservada a círculos reducidos ni al fácil olvido de la ciudadanía. Fue el último encargo recibido por el escultor desde el territorio o el contexto zamoranos, y se concretó en forma de un nuevo paso para la semana santa de la capital. Se trata de la imagen academicista de la Virgen del

64. Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”.

Resucitado para la cofradía de la Santísima Resurrección, una talla de candelero y articulada muy conocida en la provincia a pesar de que hoy esté retirada de su función procesional. La obra no sobresale en especial por lo extraordinario de su factura; no obstante, se sitúa dentro de los cánones estilísticos y cualitativos de Trapero. Quizá el hecho extraordinario para la ciudad sea que es una pieza articulada que no tuvo la acogida que el escultor hubiera deseado, lo que relegó las posibilidades brindadas por ese mecanismo en desuso. La imagen se bendijo la tarde del Domingo de Ramos, el 16 de abril de 1957, por el obispo diocesano,⁶⁵ y se estrenó en la procesión del Domingo de Pascua, que salió a la calle el día 21 de abril.⁶⁶ Al considerar que no acababa de encajar con las expectativas que se habían creado, la obra se sustituyó en 1984 por la imagen precedente, de la escuela de Olot, y que en definitiva se reemplazó por la Virgen del Encuentro tallada por Higinio Vázquez y estrenada el 11 de abril de 1993.

A finales de la década de los años cincuenta del pasado siglo la capital pudo contar con una nueva escultura no procesional de Florentino Trapero, llamada a ostentar una relevancia especial por su significación. Estaba destinada al presbiterio de la iglesia de Cristo Rey de Zamora, que se hallaba en construcción desde febrero de 1959. Quizá a esta decisión contribuyó el hecho de que el escultor había sido el artífice del primer monumento en España a esta advocación cristológica, esculpido por Trapero en 1929 y erigido junto al templo de la localidad segoviana de Veganzones.⁶⁷ No obstante, las averiguaciones aportadas por nuestros informantes son contradictorias en este caso. Tras la llegada en tren de Trapero a la capital para conocer las condiciones de la obra, fue recibido por Dionisio Alba Marcos, directivo de la Cofradía de Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén para la que apenas diez años antes había tallado el paso de “la Borriquita” y con quien mantenía buenas relaciones personales. Alba lo acompañó al lugar de celebración de la reunión, donde el escultor se encontró ya con una decisión tomada en firme por la comisión creada para estos fines.⁶⁸ Ésta había optado ya por el joven artista local Tomás Crespo Rivera para la realización de la escultura monumental que preside el templo, y cuyo boceto finalizó poco después, en diciembre de ese mismo año. Quizá alguno de los cambios de ubicación barajados para esta pieza pudiera deberse

65. “Bendición de la nueva imagen de la Virgen del Resucitado”, *Imperio*, 16 de abril de 1957, 4.

66. “Con la procesión de la Resurrección terminaron los desfiles semanasanteros”, *Imperio*, 23 de abril de 1957, 4.

67. Asenjo, “La etapa seguntina de Florentino Trapero”, 250.

68. Dionisio Alba Álvarez, conversación personal con el autor, 10 de abril de 2019.

a tal circunstancia. Sin embargo, el escultor zamorano asegura que jamás tuvo noticia de tal tentativa.⁶⁹ En el terreno de las hipótesis podemos considerar que es probable que el presumiblemente elevado costo económico de una obra de tal magnitud realizada por un artista de la reputación de Florentino Traperero fuera determinante para formalizar el encargo definitivo con un escultor de orden local y por entonces novel.

Conclusiones

Las pretensiones que señalé en este trabajo han logrado concretarse de forma satisfactoria en el análisis artístico e histórico de estas obras de arte de Florentino Traperero, al conseguir no sólo su investigación y descripción sino también su consecuente divulgación y valoración. Gracias a ello descubrimos no sólo parte de su obra desconocida, con especial relieve en algunas piezas de carácter más íntimo, sino de forma más precisa el conjunto de su producción. Insertas todas ellas en la constante realista y academicista de Traperero, la calidad de las piezas alcanza los altos estándares del escultor, mientras que su entidad es diversa y está condicionada sobre todo por el carácter público y popular o bien íntimo de cada una de ellas en función de su finalidad concreta, exposición y uso.

Después de efectuar el presente estudio sobre estas obras artísticas de Traperero, realizadas durante la década de los años cincuenta para distintas instituciones de la provincia de Zamora o bien para personalidades relacionadas con ella, podemos sostener dos conclusiones. En primer lugar, que en Zamora existen cuatro obras escultóricas que llevan la firma de Florentino Traperero y que hasta ahora eran por completo desconocidas tanto para los expertos como para el público en general. Éstas se suman al popular grupo realizado para la Cofradía de Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén y a la imagen de la Virgen del Resucitado, lo que eleva así hasta siete las creaciones de Traperero, relacionadas con la provincia. Así, se dan a conocer hasta cuatro nuevas obras de este imaginero de talla nacional, se incrementa con ello cualitativa y cuantitativamente el patrimonio escultórico del siglo xx y de primer orden vinculado a la provincia.⁷⁰ Pero, más allá de lecturas locales, contribuimos también a ampliar el catálogo de la producción de este escultor e imaginero en aras de una visión

69. Tomás Crespo Rivera, entrevista personal con el autor, 13 de marzo de 2020.

70. “Una Semana Santa incomparable”, *Merlú* (1955): 42.

aún más panorámica y estricta de su obra. Una producción de carácter religioso en continuidad estilística con la imaginería de la época, si bien la civil se sitúa alejada de la evolución de la escultura hacia la abstracción. A pesar de su permanencia en el academicismo, la calidad artística de las obras estudiadas está a la altura de las de los mejores artistas nacionales en su género.

La segunda conclusión apunta a que Florentino Trapero fue, sin duda, el imaginero consagrado y de relevancia nacional que se tomó en Zamora como referente durante la década central del siglo pasado. La existencia de fuertes vínculos con un escultor de absoluto prestigio nacional como fue Mariano Benlliure, quien decenios antes realizó hasta dos pasos para su semana santa y llegó a esbozar un tercero, había sido un hecho. Con seguridad de forma no premeditada, lo cierto es que Trapero tomó el relevo del recién fallecido Benlliure en ese afán por contar en provincias con un prestigioso artista de cabecera. A tenor del número de encargos recibidos, la relación con Florentino Trapero fue la más cultivada y fructífera durante la década de los años cincuenta. No en vano este vínculo se estrechó en ambos sentidos, pues el propio Trapero expresó públicamente en varias ocasiones sus lazos con la provincia y el afecto con que se unía a ella.⁷¹ Es probable que fuera ésta, además del trato personal con Pinilla Turiño, la razón decisiva de lo prolífico de su producción relacionada con Zamora. ❀

71. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5; Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4; Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5; “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, 11.