

Vicente Segura Valls

La renovación de la platería en el Levante español
durante la segunda mitad del siglo XX

Miguel López Alcázar

Prólogo de los profesores Jesús Rivas
Carmona e Ignacio J. García Zapata



Vicente Segura Valls

La renovación de la platería en el
Levante español durante la segunda
mitad del siglo XX

Miguel López Alcázar



PIREO EDITORIAL

Edición y Copyright

© Editorial Pireo
Calle Sueca 64 1ª
46006 València
www.pireoeditorial.com
pireo@pireoeditorial.com

Financiado por



DE LA DESAMORTIZACIÓN A LA AUTO-DESAMORTIZACIÓN: DE
LA FRAGMENTACIÓN A LA PROTECCIÓN Y GESTIÓN DE LOS
BIENES MUEBLES DE LA IGLESIA CATÓLICA. NARRACIÓN
DESDE LA PERSPECTIVA (PID2020-11518AGB-I00)
financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Grupo de Investigación
Cultura Material, Arte e
Imagen

Colección Pireo Universidad
Imagen de cubierta *Medallón del estandarte del Cristo de la Sangre*. Archicofradía de la Sangre,
Murcia. ©Miguel López Alcázar.
Créditos fotográficos Los respectivos citados
Diseño de portada Pireo Editorial

1ª Edición Abril 2025
ISBN 978-84-129876-1-4

Licencia



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons con las siguientes características: Reconocimiento ·
NoComercial · SinObraDerivada 4.0 Internacional

Vicente Segura Valls

La renovación de la platería en el Levante
español durante la segunda mitad del siglo XX

Miguel López Alcázar

Prólogo de los profesores
Jesús Rivas Carmona e
Ignacio José García Zapata

ÍNDICE

1.- La platería en España durante el siglo XX.....	7
2.- El contexto artístico murciano después de la Guerra Civil.....	13
3.- El orfebre Vicente Segura Valls	16
3.1.- Biografía.....	16
3.2.- Premios y reconocimientos.....	17
3.3.- Estilo artístico	18
4.- La obra de Vicente Segura	20
4.1.- Platería devocional / Exorno para imaginería.....	20
4.1.1.- Ajuares marianos	20
4.1.2.- Coronas, nimbos y aureolas	36
4.1.3.- Atribuciones	39
4.1.4.- Intervenciones	42
4.2.- Enseres procesionales	42
4.2.1.- Cruces	42
4.2.2.- Estandartes	44
4.2.3.- Faroles y hachotes	46
4.2.4.- Otros enseres	50
4.3.- Tronos.....	52
4.4.- Platería para el culto	60

4.4.1.- Sagrarios	60
4.4.2.- Custodias	62
4.4.3.- Relicarios	67
4.4.4.- Cálices y copones	69
4.4.5.- Otras piezas	72
4.5.- Platería civil	73
4.5.1.- Ámbito institucional	73
4.5.2.- Ámbito doméstico	76
5.- Las otras facetas artísticas del platero Segura	79
Galería de Láminas	82
Agradecimientos	141
Referencias bibliográficas	145
Biografía	153

PRÓLOGO

de los profesores Jesús Rivas Carmona e

Ignacio José García Zapata

Este libro, centrado en la figura y obra de Vicente Segura Valls, maestro platero cuya huella en la orfebrería española del siglo XX es innegable, constituye un ejemplo paradigmático de cómo el rigor académico y la pasión investigadora pueden arrojar luz sobre trayectorias hasta ahora poco exploradas en la historiografía.

Vicente Segura Valls representa una conjunción singular entre tradición e innovación, entre la fidelidad a los modelos históricos y la capacidad para adaptarlos a las demandas y sensibilidades de una sociedad en constante transformación. Nacido en Valencia y formado bajo la tutela de destacados maestros plateros, su trayectoria lo llevó a establecerse en Murcia, donde desarrolló gran parte de su producción y dejó una impronta indeleble en la tradición orfebre del sureste español. Segura supo asimilar y reinterpretar los lenguajes artísticos predominantes, desde el barroco hasta los historicismos, y adaptarlos tanto a los exornos de la imaginería religiosa como a las necesidades de las cofradías y parroquias que recuperaban su esplendor tras los estragos de la Guerra Civil.

El libro que el lector tiene en sus manos no es solo una biografía o un compendio de las obras de Segura; es, además, un recorrido por las circunstancias históricas, sociales y culturales que enmarcan su producción. A través de un análisis detallado de las piezas que salieron de su taller, desde coronas y diademas hasta tronos y relicarios, se reconstruyen no solo las técnicas y los estilos que definieron su obra, sino también las relaciones humanas, los encargos y los retos que enfrentó como artífice.

Una de las mayores virtudes de este trabajo es su capacidad para contextualizar a Vicente Segura dentro de una tradición más amplia, destacando cómo su obra dialoga con la de otros plateros contemporáneos y cómo se inserta en las grandes transformaciones que afectaron al patrimonio cultural español a lo largo del siglo XX. En un periodo marcado por la destrucción y la reconstrucción, Segura se erigió como un referente capaz de combinar el respeto por el pasado con la

creatividad necesaria para responder a las nuevas demandas litúrgicas y devocionales. Su producción, por ejemplo, para las cofradías murcianas y cartageneras, constituye un testimonio de cómo el arte puede convertirse en un instrumento de resiliencia y afirmación cultural.

En este sentido, el análisis de su estilo artístico que se presenta en este libro es particularmente relevante. Segura no fue un mero continuador de tradiciones; su obra revela una capacidad de adaptación y de reinterpretación que lo distingue de otros maestros de su época. La introducción de elementos originales en sus composiciones, como la paloma del Espíritu Santo en las coronas, o la inclusión de programas iconográficos esmaltados, muestra cómo supo renovar tipologías tradicionales sin romper con ellas. Esta dualidad entre innovación y continuidad, entre tradición y modernidad, es uno de los aspectos más singulares de su producción.

Asimismo, el libro aborda con notable detalle la relación de Segura con su entorno cultural e institucional. Su labor como docente en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, donde instruyó a nuevas generaciones de artistas, y su participación en certámenes nacionales e internacionales, son reflejo de un compromiso que iba más allá de su taller. En este sentido, Segura no solo fue un maestro platero, sino también un embajador de la tradición orfebre española en un momento en que esta vivió un gran dinamismo.

Desde un punto de vista metodológico, esta obra también destaca por su rigurosa labor de investigación. La utilización de fuentes documentales primarias, como contratos, inventarios y noticias periodísticas, así como el análisis directo de las piezas conservadas, aporta una base sólida para las afirmaciones aquí vertidas. Además, el autor de este libro, Miguel López Alcázar, con una admirable pericia investigadora, no se limita a describir las obras; las contextualiza, las compara con otros ejemplos relevantes y las interpreta desde una perspectiva histórica y artística que enriquece nuestra comprensión del tema.

Este libro es, en definitiva, una contribución imprescindible para el estudio de la orfebrería española y un homenaje al ingenio y maestría de Vicente Segura Valls. La figura de este platero emerge de estas páginas como un ejemplo de cómo la excelencia y la sensibilidad artística pueden conjugarse para crear obras que trascienden su tiempo y contexto. Invitamos al lector a adentrarse en este fascinante recorrido, seguro de que encontrará en él no solo una ventana al pasado, sino también una fuente de inspiración para valorar el presente y el futuro de las artes suntuarias españolas.

Jesús Rivas Carmona
Ignacio José García Zapata
Grupo de Investigación Cultura Material, Arte e Imagen
Universidad de Murcia

1

LA PLATERÍA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX

La platería española del siglo XX no alcanzó el esplendor de aquella realizada durante la Edad Moderna, momento en el que se desarrollaron los grandes centros de platería, los principales artistas y las obras más señaladas, concentrándose en los tesoros catedralicios el mayor número de obras¹. No obstante, aunque no se logró tal relevancia, se mantuvo una platería con características definidas, fijadas mediante centros de producción que marcaron las pautas del panorama nacional. En este sentido, habría que considerar Madrid, Cataluña, Valencia y Andalucía.

Debe tenerse en cuenta que España es una patria con una sólida tradición católica, por lo que, a pesar de que existen excepcionales muestras de orfebrería civil, predominó la de naturaleza sacra, y la Iglesia aprovechó esto para enriquecer a gran escala su patrimonio mediante la adquisición de suntuosas piezas destinadas a la liturgia, así como cofradías y hermandades para sus procesiones. En otro orden de cosas, la instauración del régimen del general Franco tras la contienda en 1939, que devolvería al ámbito eclesiástico la influencia que perdió durante la Segunda República, favoreció a la orfebrería, dado que se demandaron obras como diademas, resplandores, coronas o potencias para la imaginería religiosa con la que el pueblo español, alentado por una doctrina nacionalcatólica aceptada como uno de los pilares fundamentales del imaginario franquista, suplió las pérdidas ocasionadas durante el conflicto. Así mismo, las parroquias expoliadas se vieron en la imperiosa necesidad de reponer sus ajuares litúrgicos, por lo que también se encargaron cálices, copones, custodias, cruces alzadas y sagrarios, entre otros objetos.

En Madrid, el taller fundado por el padre Félix Granda Buylla a finales del siglo XIX fue uno de los más prestigiosos del momento. Si bien su obra se encuentra repartida por toda la península, las regiones del centro-sur concentraron el

¹ J. RIVAS CARMONA, «Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia». *Imafrontera* nº 15 (2000-2001), pp. 291-309.

grueso de la misma. Algunos de sus trabajos más conseguidos fueron la imperial con la que coronaron a la patrona de la villa de Cehegín —desaparecida en la guerra civil española—², el mausoleo de San Juan de la Cruz en Segovia³, la tumba del obispo Frutos para la S.I. Catedral de Salamanca⁴, el trono del Cristo de la Expiración de Málaga —patrón de la Guardia Civil—⁵, o el altar de la Aparición al apóstol Santiago para el santuario de la Gran Promesa de Valladolid⁶. Además, cabría destacar toda su producción para Cartagena, especialmente las coronas de su patrona, la Santísima Virgen de la Caridad, y parte de los enseres procesionales pertenecientes a la cofradía del Nazareno, conocida por el sobrenombre de los «Marrajos».

Otro de los negocios señeros nacidos en la Madrid decimonónica que terminaron de consolidarse en el transcurso de la siguiente centuria fue Orfebrería Meneses. Fundado en el año 1840 por el empresario Leoncio Meneses, en poco tiempo popularizó el uso de un metal blanco patentado como «plata meneses», de bajo coste económico en comparación a la plata, que satisfizo sustancialmente las demandas de una clientela burguesa que requerían hechuras aparentemente argénteas a precios mínimos para sus propios ajuares suntuarios domésticos. Sin embargo, el empleo de la aleación también ganó rápidamente terreno en los ámbitos civil y eclesiástico por la misma cuestión, trabajando esta casa indistintamente para instituciones oficiales, cofradías y parroquias de la península y el archipiélago canario.

Dentro de su vasta producción, prevalecen obras como la cruz, candeleros, naveta y concha bautismal para la iglesia de la Purificación de Puente Genil⁷, dos mazas encargadas por la Diputación de Toledo⁸, una lámpara de araña con destino a la población tinerfeña de Icod de los Vinos⁹, las copas para el festival futbolero celebrado a beneficio de las milicias de Vallecas¹⁰, y un trono ofrendado por la Marina Mercante Española al Santísimo Cristo de la Flagelación de la cofradía California de Cartagena¹¹.

En Barcelona, el auge de la platería a principios de la centuria vino de la mano de la revolución cultural impulsada en Cataluña a mediados del XIX, como consecuencia de la modernización de la citada región. Entre los orfebres más reso-

² *El Liberal de Murcia*, 11 de septiembre de 1925, p. 2.

³ *La Opinión*, 10 de octubre de 1927, p. 1.

⁴ *El Tiempo Ed. Mañana*, 25 de diciembre de 1934, p. 4.

⁵ *La Prensa*, 6 de abril de 1944, p. 4.

⁶ *Línea*, 19 de enero de 1949, p. 6.

⁷ J. RIVAS CARMONA. «Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil». En J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 478.

⁸ *La Correspondencia de España*, 16 de enero de 1909, p. 5.

⁹ *La Gaceta de Tenerife*, 26 de enero de 1917, p. 4.

¹⁰ *La Libertad*, 29 de agosto de 1936, p. 2.

¹¹ *El Noticiero*, 15 de abril de 1950, p. 2.

nados del momento destacaron Joaquim Cabot y Manuel Segura, aunque el que verdaderamente dio renombre a la platería catalana durante buena parte del siglo XX, junto a Jaume Mercadé i Queralt, fue el acreditado orfebre Ramón Sunyer. Artífice de suntuosos trabajos que engrosaron el ya de por sí valioso patrimonio catalán, a su autoría se deben obras como el báculo del periodista cántabro Ángel Herrera —obispo de Málaga—¹², una medalla de la Real Academia de Medicina concedida al doctor Fleming¹³, o la urna que guarda las reliquias del canonizado sacerdote Antonio María Claret, depositada en Vic¹⁴.

Así mismo, también restauró piezas antiguas como la custodia de la catedral de Santa María de Tortosa, labrada por los plateros valencianos Camanyes y Roda en 1638. Por otra parte, durante los primeros años de régimen franquista, la ciudad condal acogió exposiciones en la que se presentaron excelentes trabajos de platería civil y religiosa, alcanzando su punto álgido en 1952 con la celebración del certamen nacional de Arte Eucarístico Antiguo, donde confluyeron piezas como el cáliz del obispo Galcerán de Vilanova, las custodias del Corpus Christi de Madrid, Murcia, Orihuela, Toledo, Zamora y Zaragoza; el arca para los oficios de Jueves Santo perteneciente a la catedral murciana, o el ostensorio que hiciera Miguel de Vera para la iglesia de Santiago de Jumilla, entre otras obras¹⁵.

Otro gran representante de la orfebrería catalana fue Manuel Capdevila, profesor en la escuela fundada gracias a la donación económica al consistorio barcelonés que, en su día, hizo el filántropo Agustí Massana. Hijo del también joyero Joaquim Capdevila, supo llevar esta manifestación artística a otra dimensión a la vez que desarrollaba su carrera como pintor, caracterizándose su obra por una estética vanguardista evocadora de aquellas décadas donde Barcelona se convirtió en uno de los grandes referentes de dicha corriente.

Algunos de sus trabajos predilectos pueden contemplarse en la abadía de Montserrat, para la cual labró —entre otras piezas— la denominada «lámpara sardanista», patrocinada por la comisión Abad Oliva de cara a las fiestas de Entronización de la Virgen de Montserrat en su santuario¹⁶; otra lámpara votiva, costeada por familias cubanas¹⁷; y un sagrario de plata para la capilla mayor, ofrendado a «La Moreneta» en conmemoración del XXV aniversario de la constitución del Círculo de Joyeros de Barcelona¹⁸.

Al margen de su producción para la abadía de Montserrat, Capdevila también firmó interesantes piezas como la alhaja de bronce y materiales humildes bautiza-

¹² *La Prensa*, 26 de junio de 1947, p. 2.

¹³ *La Prensa*, 24 de mayo de 1948, p. 2.

¹⁴ *Hoja Oficial de la provincia de Barcelona*, 23 de octubre de 1950, p. 4.

¹⁵ *Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo* (catálogo). Barcelona, 1952.

¹⁶ *La Prensa*, 12 de abril de 1947, p. 2.

¹⁷ *La Prensa*, 19 de agosto de 1949, p. 2.

¹⁸ *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona*, 5 de junio de 1967, p. 13.

da como «Corona de la Santidad», en honor al monje franciscano Maximiliano Kolbe, asesinado en el campo de concentración nazi de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial¹⁹.

En la tierra levantina, sin atisbo de duda, uno de los plateros más importantes que contribuyó al engrandecimiento del oficio fue Michele Orrico. Oriundo de una aldea del sur de Italia, marchó a España para fijar su residencia y taller en Valencia, en la segunda mitad del siglo XIX. Allí, instruyó a futuros orfebres como su hijo, Manuel Orrico Vidal, que a su vez legó el negocio familiar a su descendencia, Manuel Orrico Gay.

La prestigiosa casa, ya desaparecida, en poco más de un siglo realizó centenares de obras de carácter religioso para varios puntos de la geografía española, resaltándose hechuras como la lámpara de la iglesia parroquial de San Lesmes de Burgos²⁰, una presea para Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de Alcira²¹, el trono de *La Caída* para la cofradía del Perdón de Orihuela²², y la decoración del altar pétreo de la Inmaculada de la iglesia de San Antolín de Murcia²³, así como otros para cofradías y parroquias de Málaga, Archidona, Lorca, Elda, Alicante, Cartagena, Alcantarilla, Jumilla...

En la ciudad del Turia también trabajó a principios del siglo XX otro maestro platero, Agustín Devesa. Con él se instruyeron Antonio Piró García y José David Esteve, orfebres que siguieron los pasos de Orrico y forjaron sus respectivas sagas para perpetuar el oficio, realizando coronas, diademas, cálices, ostensorios, cruces procesionales, sagrarios y demás objetos litúrgicos. Probablemente, con José David se formó su yerno, Vicente Segura Valls —casado en primeras nupcias con una hija suya—, el cual abrió un obrador propio en Valencia que finalmente cerró cuando decidió instalarse definitivamente en Murcia ante la incesante demanda de piezas de orfebrería para cofradías y templos en la provincia tras la Guerra Civil. Su llegada a la capital murciana deceleró el declive de la orfebrería local, ya que en el mismo año que se estableció en la ciudad falleció Santos Senac, último representante de una familia de plateros que hundía sus raíces en los albores del siglo XIX. Asimismo, Segura se podría considerar otro eslabón de la secuencia de orfebres valencianos que dejaron su huella en el sureste español, la mayoría relacionados con el engrandecimiento del tesoro catedralicio: Gaspar Lleó, José y Antonio Grao, Ramón Bergón...²⁴.

¹⁹ *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, 9 de marzo de 1954, p. 11.

²⁰ *Diario de Burgos*, 16 de agosto de 1905, p. 2.

²¹ *Diario de Valencia*, 22 de abril de 1918, p. 1.

²² *El Pueblo*, 4 de marzo de 1929, p. 3.

²³ M. LÓPEZ ALCÁZAR, «La iglesia parroquial de San Antolín de Murcia y la renovación del arte religioso local durante la posguerra española». *Cangilón* nº 40 (2023), p. 41.

²⁴ M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la catedral de Murcia». En J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 201.

Coetáneo a estos obradores fue el regentado por los March en El Carmen, uno de los barrios más castizos de Valencia, que alcanzó su cénit tras la contienda con el platero Vicente March Bernal al frente del mismo. Nieto e hijo de grandes escultores y orfebres, avalaron su maestría hechuras de notable mérito artístico como un misal de cubiertas cinceladas en plata, ofrendado por la IV Peregrinación Nacional del Magisterio Español a Pío XI²⁵; el portapaz con el que obtuvo el primer premio en la Exposición Nacional de Artesanía en 1943, regalado a Carmen Polo de Franco²⁶; un sagrario para la capilla de la Comunión del templo parroquial de Villafranca del Cid, datado en 1946²⁷; una custodia y sagrario para el templo de San Juan de la Cruz de Valencia²⁸, y el resplandor para el Santo Cristo de Planes, encargado en 1955²⁹.

Otra conocida familia de plateros valencianos nacida en el primer tercio del siglo XX fue la iniciada por el maestro Peris, posteriormente ramificada al independizarse en términos laborales uno de sus dos hijos pero que, afortunadamente, perdura con terceras generaciones al frente de sendos talleres. A esta familia se debieron piezas como la imperial de la Virgen del Carmen de El Burgo de Osma en 1951³⁰, una corona de plata y platino bañada en oro para la coronación de la «Virgen del Río» de Huércal-Overa en abril de 1965³¹, cuatro faroles para el trono-carroza del Cristo Yacente de la hermandad de la Vera Cruz y Santo Sepulcro de Jumilla³², y las antiguas andas de alpaca plateada con faroles de trazas neogóticas para la hermandad del Cristo Amarrado a la Columna de la citada localidad³³.

En Andalucía, y concretamente en la ciudad de Sevilla, ganó justa fama el malagueño Cayetano González Gómez, considerado uno de los principales exponentes del renacimiento de la orfebrería en la capital hispalense. Suficiente testimonio de su destreza fueron el palio de plata para la cotitular de la hermandad del Silencio³⁴, el «paso» de Jesús de la Pasión³⁵, y la corona de la Virgen de la Amargura³⁶, entre otras obras. Pero su mayor legado no fue otro que la continuidad del oficio a través de sus discípulos, entre ellos Fernando Marmolejo.

²⁵ *El Diario Palentino*, 11 de enero de 1930, p. 1.

²⁶ *Pueblo: Diario Nacional del Trabajo*, 13 de enero de 1944, p. 2.

²⁷ *Boletín Oficial del Estado* nº 235, s. III. Decreto 83/2018, de 15 de junio, del Consell, p. 93736.

²⁸ *Jornada: Diario de la Tarde*, 23 de noviembre de 1953, p. 5.

²⁹ Información dada por Yolanda Murcia Oltra –licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y miembro de la Junta del Santo Cristo de Planes (Alicante)–.

³⁰ *El Adelantado de Segovia*, 29 de julio de 2018, p. 28.

³¹ M.J. CARRASCO TERRIZA, *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía Occidental*. Madrid, 1998, p. 64.

³² *Línea*, 12 de marzo de 1977, p. 10.

³³ *Línea*, 6 de abril de 1977, p. 26.

³⁴ *El Liberal*, 5 de abril de 1930, p. 7.

³⁵ *La Prensa*, 29 de marzo de 1943, p. 8.

³⁶ *Hoja del Lunes. Burgos*, 22 de noviembre de 1954, p. 1.

Después de la guerra, Marmolejo se convertiría en el joven referente de la orfebrería andaluza contemporánea, trabajando indistintamente para corporaciones civiles y religiosas, e incluso particulares. Galardonado en la I Exposición Internacional de Artesanía de 1953 y ganador del Premio Nacional Artes Decorativas en 1957, labró joyas como el actual camarín de la basílica de la Macarena³⁷, unas réplicas de los tesoros de Guarrazar y El Carambolo³⁸, o una diadema con puñal a juego para la titular del «Paso Azul» de Lorca, en 1997.

A grandes rasgos, el siglo XX fue una centuria crucial para la platería nacional, como consecuencia de los sucesos históricos que marcaron estas décadas. Hoy en día, muchos de los que posicionaron a España en el podio de la platería han sido justamente reconocidos por su labor, a excepción de orfebres que siguen siendo prácticamente desconocidos en su tierra adoptiva, como Vicente Segura Valls, aun tratándose de la figura que reactivó la profesión.

³⁷ *La Rioja: diario político*, 13 de febrero de 1959, p. 5.

³⁸ *Pueblo: Diario Nacional*, 8 de septiembre de 1964, p. 29 / *Diario de Burgos*, 24 de marzo de 1965, p. 1.

2

EL CONTEXTO ARTÍSTICO MURCIANO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

Durante el conflicto nacional, y a pesar de contar con una junta de incautación que resguardó centenares de obras artísticas, Murcia fue una de las principales afectadas por la destrucción y desaparición del patrimonio a manos de grupos incontrolados, especialmente el de carácter religioso. En las primeras semanas de contienda, la mayoría de parroquias y conventos de la ciudad fueron saqueados, o en casos concretos reducidos a escombros³⁹.

La victoria del bando sublevado en el año 1939 y la instauración del régimen liderado por Franco puso fin a la persecución anticlerical avivada durante la República, reaccionando a ésta mediante la implantación del Nacionalcatolicismo, término adoptado como cimiento de una nueva política firmemente respaldada por la Iglesia. En ese contexto, la sociedad del momento recurrió primeramente a la reposición patrimonial conforme iban reabriéndose las iglesias, después de sus pertinentes rehabilitaciones.

En la capital murciana, el plan de reconstrucción tomó tres rumbos. Por un lado, hubo una altísima demanda de imaginería seriada de los talleres de arte cristiano de Olot (Gerona), menos costosa que cualquier obra confiada a un autor concreto por los materiales empleados, principalmente la pasta de madera o «pasta-fibrón».

Paralelamente, la Escuela de Artes y Oficios de Murcia se implicó por mediación de su claustro, mayoritariamente conformado por acreditados escultores y pintores de la región. Maestros como José Séiquer, Carlos Millán, José Planes y Juan González Moreno abogaron por una regeneración del panorama artístico local que permitiera abarcar un nuevo horizonte de estilos, técnicas y conceptos frente a los imperantes arquetipos salzillescos, reproducidos hasta la saciedad por otros como José Sánchez Lozano. Éste último, al igual que imagineros contempo-

³⁹ C. GONZÁLEZ MARTÍNEZ. *Guerra Civil en Murcia. Un análisis sobre el poder y los comportamientos colectivos*. Murcia, 1999, p. 181.

ráneos como Lozano Roca o Noguera, vio en ellos una fuente fija de ingresos ante las innumerables peticiones de copiar efigies del escultor dieciochesco y su escuela.

A esta dilatada secuencia de artistas que trabajaron en dicha recuperación se sumaron otros como Bernabé Gil, Clemente Cantos, Gregorio Molera o Nicolás Martínez en el ámbito escultórico⁴⁰; Antonio Carrión Valverde, quien demostró su versatilidad abarcando hasta tres campos: retabística, tronos e imaginería religiosa; o Mariano Ballester, Luis Garay, Manuel Muñoz Barberán, José María Almela Costa y Pedro Flores en la disciplina pictórica⁴¹.

Asimismo, las jóvenes promesas cobraron gran notoriedad a raíz de su involucración en algunos de los proyectos más importantes, compatibilizada con la celebración de muestras individuales y exposiciones colectivas o la participación en concursos, hasta bien entrada la década de los setenta. García Mengual, su tocayo Hernández Carpe —afincado en Madrid—, Díaz Carrión y Párraga fueron cuatro excepcionales ejemplos en sus respectivas áreas.

Simultáneamente, Sánchez Lozano y González Moreno forjaron su propia cantera de aprendices. La del alicantino, siguiendo los parámetros marcados por la corriente salzillesca, fue la comúnmente aceptada por buena parte de las cofradías y hermandades, bien de reciente creación o afectadas por la devastación patrimonial de la guerra. En cuanto a la del segundo, representada por figuras como Francisco Toledo, José Hernández Cano, Antonio Campillo, José González Marcos o Elisa Séiquer, la temática civil terminó imponiéndose sobre la sacra, caracterizándose principalmente por su obra monumental⁴².

Peor suerte corrió la platería, en vías de desaparición desde el último tercio del siglo XIX tras el fallecimiento de los maestros Marcos Gil (1874), José María Ruiz-Funes (1879), Luis Senac (1888) y Salvador Carrasco (1898). Después de la Guerra Civil, la única saga de plateros que pervivía fue la Senac, con Santos Senac al frente del obrador familiar⁴³.

Fallecido el 27 de febrero de 1949, logró afianzar las bases de un plan de reposición de los ajuares litúrgicos en el ocaso de su trayectoria profesional, realizando e interviniendo numerosos objetos⁴⁴. Su principal aportación a la causa fue la recuperación del perteneciente a la parroquial de San Antolín Mártir, entregando un copón realizado con las piezas argénteas donadas por los feligreses y una

⁴⁰ Para ampliar información, ver al respecto J.L. MELENDREAS GIMENO. *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, 1999, pp. 79-165.

⁴¹ En el caso de Pedro Flores, vino expresamente desde París —ciudad en la que residía desde el fin de la Guerra Civil— para decorar la cúpula y testero del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta, entre los años 1960 y 1962.

⁴² J.L. MELENDREAS GIMENO, *Escultores murcianos del...*, ob. cit., pp. 327-412.

⁴³ F. CANDEL CRESPO, «Los Senac (una estirpe de plateros en la Murcia del siglo XIX)». *Imafronte* nº 14 (2000), p. 21.

⁴⁴ *Hoja del Lunes*, 28 de febrero de 1949, p. 2.

artística custodia⁴⁵; acometiendo posteriormente la limpieza de un ostensorio de diario y la restauración de dos cálices⁴⁶.

En principio, todo apuntaba a que la muerte de Senac supondría el fin de la actividad platera en Murcia, pero esto, afortunadamente, no fue así⁴⁷. El orfebre de origen valenciano Vicente Segura Valls, discípulo e hijo político del prestigioso artífice José David que decidió probar suerte en el sureste a consecuencia de la amplia demanda de obras, recogió el testigo del difunto platero y acometió decenas de encargos, indistintamente para entidades religiosas y civiles. A parte, logró ascender de rango el oficio gracias a la docencia, impartiendo clases de orfebrería y hierro en la Escuela de Artes y Oficios hasta principios de los ochenta.

⁴⁵ *La Verdad de Murcia*, 18 de abril de 1945, p. 2.

⁴⁶ *Línea*, 16 de octubre de 1945, p. 2 / *Línea*, 12 de abril de 1947, p. 2.

⁴⁷ D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería Murciana*. Madrid, 1950, p. 32: «No lo podemos creer (...) el fallecimiento del Sr. Senac se ha producido. En Murcia, pues, se han terminado los orfebres».

EL ORFEBRE VICENTE SEGURA VALLS

3.1.- Biografía

Hogaño, Vicente Segura Valls (lám. 1) sigue siendo un enigma para los historiadores del arte y la sociedad murciana en general, a pesar de su relativa cercanía a nuestro tiempo. Hijo de Ramón Segura Sapiense y Ascensión Valls Honorato, nació en la ciudad de Valencia el 2 de mayo de 1910, recibiendo las aguas bautismales en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo ocho días después⁴⁸.

Residente junto a su familia en el número 38 de la céntrica calle del Pilar del distrito de Ciutat Vella, probablemente se formó como platero bajo la supervisión del maestro José David Esteve, que más tarde pasó a ser su suegro al contraer matrimonio en primeras nupcias con una de sus hijas, Amparo David Marqués⁴⁹.

Luego, poco se conoce acerca de la vida de Segura hasta el estallido de la contienda, donde sirvió como cabo conductor de automóviles de Aviación junto a otros quinientos ocho reclutas por orden del ministro socialista Indalecio Prieto, coincidiendo con el periodo en el que Valencia ostentó la capitalidad de la Nación⁵⁰.

Después de la Guerra Civil, existe constancia de su actividad en el taller de artesanía «Casa del Niño Jesús», abierto en la década de los cuarenta e involucrado especialmente en el renacimiento de la Semana Santa de Cartagena. Casi al mismo tiempo, fijó temporalmente su residencia en Murcia para acometer la hechura de un trono para la cofradía del Refugio y otras obras de menor envergadura con destino a varias parroquias, retornando a Valencia una vez finalizados los encargos. En torno al año 1948, a consecuencia de la incesante demanda de

⁴⁸ Archivo Archidiecésano de Valencia (indexaciones en las diócesis de Orihuela-Alicante y Valencia). *Partida de bautismo de Vicente Segura Valls* (Registro 2108470. RPB 1877-1964, f. 63548).

⁴⁹ M. LÓPEZ ALCÁZAR, «Vicente Segura Valls, un orfebre valenciano en Murcia durante la segunda mitad del siglo XX». En J. RIVAS CARMONA e I.J. GARCÍA ZAPATA (coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2022*. Murcia, 2022, p. 200.

⁵⁰ *Gaceta de la República* nº 98, 8 de abril de 1937, p. 117.

piezas de orfebrería en el sureste, se estableció definitivamente en la ciudad del Segura, instalando un obrador en la calle de la Gloria del barrio de San Juan, traspasado poco después a la antigua calle de las Cadenas⁵¹.

En 1951 ingresó como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, donde se hizo cargo de la clase de orfebrería y hierro, subvencionada por la Diputación Provincial⁵². Esta oportunidad le permitió conocer a figuras relevantes del ámbito artístico local —también docentes— como Séiquer Zanón, Sánchez Lozano, Garay, González Moreno, Bolarín, Cantos o Val, permaneciendo cerca de treinta años al frente de la asignatura. Tras su jubilación, este puesto de docente fue ocupado por Virginia Pilar Pagán López-Higuera, quien precisamente, años después, intervino algunas de sus obras para la cofradía murciana del Refugio.

Tras perder en accidente a su primera esposa, entabló un noviazgo con la oriolana Araceli Sanz Martínez, sobrina del secretario del gobernador civil murciano que enviudó del joven Roberto Riquelme⁵³. Ella, al igual que Segura, residía en los archiconocidos «Bloques de Ayuso» de Ronda de Levante en la década de los cincuenta, por lo que sería allí donde se conocieron. Después de unos años de relación, el día 27 de noviembre de 1963, contrajeron matrimonio en la iglesia parroquial de San Lorenzo de la capital murciana, bendiciendo esta unión el coadjutor José Oliva Gil.

Araceli se convirtió sin lugar a dudas en una inseparable compañera de viaje para su esposo —y viceversa—, visitando juntos numerosos enclaves de la geografía nacional u otras naciones europeas como Finlandia o Italia, acompañando en esta última a los alumnos de su esposo en un viaje de estudios a Florencia, Pisa y Roma en 1973⁵⁴. Finalmente, tras una vida dedicada a la docencia y la orfebrería, falleció en Murcia el 19 de marzo de 1994⁵⁵.

3.2.- Premios y reconocimientos

Volviendo a su trayectoria profesional, Segura compaginó su oficio como docente y su actividad en el obrador con la participación en certámenes de artesanía provinciales, los cuales le sirvieron de trampolín para darse a conocer más allá de la frontera murciana en concursos nacionales, donde confluyó con otros prestigiosos orfebres de la época. Su primer éxito le vino en 1949, cuando obtuvo la primera medalla de plata en la categoría de artesanía artística y un premio metálico en el VII Concurso Provincial de Artesanía con el trono del Cristo del

⁵¹ Las distintas direcciones (Gloria y Cadenas) figuran en unos albaranes del taller.

⁵² *Línea*, 10 de octubre de 1951, p. 8.

⁵³ *Línea*, 12 de junio de 1952, p. 3.

⁵⁴ Información aportada por Araceli Riquelme Sanz —primogénita de Araceli Sanz Martínez—.

⁵⁵ A. BARCELÓ LÓPEZ, *Semana Santa en la Ciudad de Murcia II: Los Artistas de la Pasión*. Murcia, 2010, p. 320.

Refugio de Murcia⁵⁶. Este triunfo le dio la oportunidad de presentar dicha obra en el VII Concurso Nacional Artesano celebrado en Madrid⁵⁷.

En 1953 participó en la I Exposición Internacional de Artesanía con varias piezas de orfebrería salidas de su taller. Aunque gozara de mayor resonancia el premio concedido a la bordadora Consuelo Escámez en representación de Murcia, el jurado valoró la valía del resto de artistas y Segura recibió el segundo premio en metálico con su correspondiente diploma⁵⁸. Veinte años después, la Dirección Nacional de la Obra Sindical de Artesanía reconocería su labor con el nombramiento de «artesano ejemplar» por Murcia junto a la lorquina Engracia Segado Ponce, sucesora de la Baronesa de Petrés en la dirección del taller de bordado de la Sección Femenina de Lorca⁵⁹.

3.3.- Estilo artístico

Resulta realmente complicado adscribir a Vicente Segura a una corriente artística específica, dado que, a lo largo de su vida, ejecutó hechuras que respondían a múltiples estilos. Cabría pensar que su formación en Valencia marcó su línea artística, sin embargo, a lo largo de su producción, puede apreciarse como su estilo se adapta incluso a las características de la platería murciana.

De este modo, adoptó de su tierra natal un gran repertorio de novedades tipológicas y la fomentación del empleo de los metales como alternativa a la talla en madera, siguiendo la estela de cofradías de Cartagena u Orihuela. Por otro lado, como ya se ha dicho, la sólida impronta barroquizante que impregna la capital murciana también caló en el platero, quien gradualmente pulió su destreza a base de adquirir conocimientos hasta conformar un opulento y heterogéneo muestrario en el que cobraron fuerza la huella artística local y la exportada herencia levantina.

Considerando lo expuesto con anterioridad, en la producción de Segura predomina a grandes rasgos una línea barroca, claro está, reinterpretada con la intención de actualizar los esquemas afianzados para conferir personalidad a estas nuevas obras. Esto revela el interés del artista por adoptar una línea particular. A pesar de ello, hubo casos puntuales en los que la innovación no tuvo cabida en la tendencia imperante, y tuvo que reproducir, sin apenas margen de originalidad, modelos popularizados en regiones como Andalucía, Valencia, o la misma Murcia. Los motivos que hicieron que siguiese modelos anteriores, encuentran su fundamento en el interés de la sociedad del momento por recuperar bajo las mismas formas aquellas piezas destruidas durante la Guerra Civil. Es más, para el exorno de determinadas imágenes, asimismo talladas por entonces, se le requería que mantuviese el modelo original.

⁵⁶ *Murcia Sindical*, 11 de septiembre de 1949, p. 7.

⁵⁷ *Pueblo: Diario Nacional del Trabajo*, 27 de diciembre de 1949, p. 2.

⁵⁸ *Murcia Sindical*, 14 de febrero de 1954, p. 5.

⁵⁹ *La Verdad de Murcia*, 10 de julio de 1973, p. 3.

Esta circunstancia no debe contemplarse como un demérito, sino más bien como una capacidad de adaptación a las demandas de la clientela. Al mismo tiempo, demuestra su amplio conocimiento de los estilos artísticos, como deja ver en piezas de menor envergadura, caso de cálices o relicarios, en los que abandonó la habitual tendencia neobarroca por los historicismos, trazando un recorrido comprendido desde el espíritu medieval románico hasta las formas clásicas.

En particular, en el vasto corpus artístico del maestro pueden apreciarse algunos rasgos distintivos que deben considerarse propios de su imaginario. Por ejemplo, en una de sus tipologías más habituales, las coronas con resplandor, se observa como presenta elementos señeros como las tornapuntas trenzadas que se intercalan en los resplandores con ráfagas quebradas y rectas, la decoración a base de pedrería y perlas blancas que adoptan la forma de una flor, o la paloma relativa al Espíritu Santo que se alza como una alternativa a la figuración de la cruz a modo de remate de las alhajas, como sucede en parte de sus obras.

Otra peculiaridad reside en la tipología de las cruces-guión, donde la presencia de los flordeliseados calados encuadrados en austeros marcos de metal o madera constituye una particularidad que, incluso, ha permitido atribuir a Segura nuevas piezas como la que posee la cofradía de «Los Porcelanos» de Vélez-Rubio.

En otro orden de cosas, una tercera característica de la producción de Segura Valls que abarcó prácticamente todas las tipologías —exceptuando hachotes, cruces y estandartes— desarrolladas por éste es la configuración de amplios programas iconográficos esmaltados al fuego, presentes en piezas como las coronas para las réplicas de la Virgen de la Fuensanta destinadas a Almería y Argentina, la Virgen del Rosario de Beniel, el nimbo de la Soledad de los Pobres de Cartagena o el relicario de la hermandad de las Maravillas de Cehégín.

En lo que respecta a la platería civil, menos habitual en su producción, Segura se expresó con mayor libertad, adoptando una postura contemporánea a la de artistas murcianos del momento entre los que se encontraba su íntimo amigo, el pintor cartagenero José María Párraga. Es decir, en estas obras se percibe como la inventiva fue mucho mayor y nos habla de su amplia versatilidad.

4

LA OBRA DE VICENTE SEGURA

4.1.- Platería devocional / Exorno para imaginería

4.1.1.- Ajuares marianos

Desde tiempo inmemorial, la orfebrería ha estado ligada a las imágenes sagradas, algunas de ellas poseedoras de ricos ajuares conformados por piezas adquiridas o donadas con el paso de las centurias, indistintamente de su calidad. Con el propósito de evidenciar la condición divina de los santos, los plateros recibieron encargos de nimbos, aureolas y potencias, entre otras piezas, capaces de transmitir esa majestad. Sin embargo, las joyas por antonomasia de esta producción a gran escala fueron las coronas y diademas para un amplio abanico de representaciones de la Virgen, elementos asociados a su realeza y nobleza.

Mientras que en otras regiones españolas resonaban apellidos como David, Sunyer o Marmolejo, el platero Vicente Segura Valls se convirtió a mediados del siglo pasado en un prolífico artífice de diademas y coronas para efigies marianas en el sureste peninsular, en particular para las veneradas en parroquias o por entidades religiosas bajo jurisdicción del Obispado de Cartagena. En líneas generales, dotó de una cierta impronta barroquizante a estas obras, predominando su gusto por la ornamentación vegetal y la influencia ejercida por la producción de plateros dieciochescos murcianos como los Ruiz-Funes o el italiano Carlos Zaradatti, dado que al residir en esta ciudad tendría la oportunidad de conocer y estudiar en profundidad la platería de antaño y ampliar sus conocimientos. No obstante, aunque se ciñó a los esquemas «clásicos» imperantes, apostó por la introducción de diversos elementos originales en sus trabajos, sentando los cimientos de una necesaria renovación tipológica.

Comenzando con las diademas, la feligresía del barrio cartagenero de Los Dolores conserva la más antigua —documentada hasta la fecha— de las que realizó, adquirida mediante suscripción popular y ofrendada a la nueva imagen de la

Virgen coincidiendo con sus fiestas patronales⁶⁰. Conformada por una diadema sobredorada con *Arma Christi* cuidadosamente cincelados y un resplandor plateado donde se intercalan tornapuntas vegetales con pedrería y ráfagas coronadas por estrellas superpuestas, su diseño recuerda en cierta medida a la diadema de la Virgen del Primer Dolor de la cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento (Californios) de Cartagena (lám. 2), también concebida por Segura Valls bajo el sello de la «Casa del Niño Jesús». Por tanto, existe la posibilidad de que esta diadema de Los Dolores fuera una especie de arquetipo que el orfebre perfeccionó al acometer la de los Californios, influenciado por un modelo barroco previo.

El encargo de la diadema del Primer Dolor se formalizó a principios de 1944, con la condición de reproducir lo más fielmente posible aquella que portaba la imagen de Francisco Salzillo desaparecida en la Guerra Civil, aunque finalmente, el resultado distó parcialmente de lo estipulado⁶¹. La pieza, de plata con baño de oro, consta de una diadema calada decorada con atributos pasionarios flanqueando el corazón atravesado por siete dagas, y de un artístico resplandor donde se alternan tornapuntas con motivos florales y ráfagas ornadas con pedrería fina, coronadas por estrellas que acogían bombillas con el fin de generar efector al incidir la luz emitida sobre el dorado. En la parte inferior, una pareja de ángeles sostiene el emblema de la cofradía California.

Para su adquisición, un nutrido grupo de mujeres adscritas a la cofradía abrió una suscripción popular en la que los ciudadanos cartageneros hicieron entrega de objetos de plata, piedras preciosas y cuantiosos donativos en metálico, encargando también un puñal a juego con la diadema⁶². En origen, sendas obras fueron destinadas a la imagen de la Virgen tallada por Pérez Comendador en 1943, quien las estrenó en la Salve Grande celebrada el 22 de marzo de 1944, en la iglesia de Santo Domingo⁶³. Sustituida la efigie en 1946, la diadema y puñal pasaron al ajuar de la actual, obra del escultor valenciano Mariano Benlliure⁶⁴.

Casi una década después, afinado en Murcia, diseñó una de las piezas más logradas de su amplio catálogo. Desde Cieza, Piedad Jaén Talón —viuda del exalcalde de la localidad Mariano Marín-Blázquez— se puso en contacto con Vicente Segura para confiarle la hechura de una diadema de procesión para María Santísima de la Soledad, imagen de la que ostentaba su camarería y que ella misma encargó al artista Juan González Moreno en 1945⁶⁵.

⁶⁰ *El Noticiero*, 14 de septiembre de 1943, p. 3.

⁶¹ *El Noticiero*, 10 de marzo de 1944, p. 1.

⁶² *El Noticiero*, 17 de febrero de 1944, p. 3.

⁶³ *El Noticiero*, 23 de marzo de 1944, p. 1.

⁶⁴ *El Noticiero*, 22 de febrero de 1946, p. 2.

⁶⁵ *La Verdad de Murcia*, 8 de febrero de 1952, p. 5.

La diadema, de plata bañada en oro con pedrería de distinta tonalidad engarzada y piezas de reducidas dimensiones fundidas como ornamentación, presenta un diseño de claras reminiscencias barrocas, recargado a la par de refinado, en el que la hoja de acanto juega una función esencial como recurso decorativo principal de la obra. En cuanto al resplandor que culmina esta corona, el artífice puso su originalidad y destreza al servicio del arte para su hechura, intercalando ráfagas estrelladas y tornapuntas trenzadas, enriqueciéndola todavía más con cabezas de querubines plateadas, ramilletes de lirios primorosamente cincelados y una pareja de ángeles localizada en la parte central del resplandor que sostiene un corazón atravesado por puñales, sobre el anagrama mariano.

Lejos de las formas clásicas de las tres diademas descritas queda la que realizó para la Virgen de los Dolores del «Paso Azul» de Lorca (lám. 3) en el año 1966, gracias a la gestión efectuada por la comisión de nazarenos liderado por José María Gimeno Mouliá, quien dotó al ajuar de la titular de la hermandad de Labradores de una nueva joya que dista estéticamente de la diadema que el platero lorquino Vicente Albarracín finalizó a finales del XVIII para la imagen desaparecida en la contienda y del resplandor que hizo Santos Senac para la que José Capuz ultimaba en sustitución de esta, en 1942⁶⁶.

Sin renunciar en ningún momento a lo barroco, Segura planteó un diseño novedoso acorde a la idiosincrasia de las procesiones lorquinas, donde la nota predominante siguieron siendo las formas vegetales y en el que restó importancia al programa iconográfico, reducido al anagrama de María portado por dos ángeles. Especial mención merece el resplandor donde vuelven a alternarse ráfagas y tornapuntas, esta vez coronadas por estrellas y motivos florales respectivamente. Igual que en las diademas de Cartagena y Cieza, es patente la profusión de pedrería —predominando ésta última al tratarse del color distintivo del «Paso»—.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es la particular impronta de las estrellas que culminan el resplandor, las cuales guardan parecido con las de la diadema labrada en Sevilla por el orfebre Fernando Marmolejo para la coronación canónica de la Virgen en 1997⁶⁷, con el eje adornado con perlas blancas, y la pedrería incrustada en cada punta de las once estrellas que ornan la obra. En verdad se trata de un añadido posterior, dado que las estrellas carecían de estos detalles. Asimismo, éstas permanecían unidas a las ráfagas sin necesidad de recurrir a los alambres que actualmente ejercen de conectores y conferían movimiento a la pieza.

Además de la diadema, Gimeno Mouliá encargó un puñal de plata bañado en oro a juego enriquecido con piedras azules, singular por su decoración a base de rocallas vegetales y trenzados en la guarda y empuñadura, adoptando el

⁶⁶ I.J. GARCÍA ZAPATA, *El arte de la platería en Lorca (Catálogo de la exposición homónima, 24-I/1-III-2020)*. Murcia, 2020, p. 102.

⁶⁷ VV.AA., «Álbum y Crónica de la Coronación». *Boletín Informativo del «Paso Azul»* nº 8 (1998), p. 3.

pomo una forma floral⁶⁸. Sin embargo, hubo ocasiones en los que se lució junto a la corona de 1966 otras dagas como el «Puñal de las Monedas», donado en la década de los setenta.

Por lo que corresponde a las atribuciones, recientemente se ha adjudicado a Vicente Segura una diadema de plata perteneciente a la Virgen de los Dolores de Alcantarilla, imagen del escultor pilareño José María Sánchez Lozano costeada por su camarera, Angelita Caride, en el año 1955⁶⁹.

La pieza, joya por antonomasia de la platería contemporánea de la localidad, vino a actualizar modelos popularizados en Murcia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que atienden a un tema preciso —la Pasión de Cristo—, entre los que sobresalieron la diadema de la Virgen de los Dolores de San Lorenzo (Juan Beltrán de Resalt, 1786) y el nimbo de María Santísima de las Angustias de la cofradía de Servitas (Ruiz-Funes, 1798), donde juegan un papel crucial los *Arma Christi*⁷⁰. En cuestiones tipológicas, la obra se aproxima a la primera citada, pero sin alcanzar sus cotas de esplendor y marcando distancia en cuanto a las trazas. Asimismo, la diadema alcantarillera carece de una identidad de pertenencia a una parroquia —en este caso la de San Pedro Apóstol—, aspecto que si puede apreciarse en su homóloga con la representación del mártir como un instrumento que reafirma su vinculación a la feligresía.

Intercaladas con finos rayos rectos y quebrados de los que nacen inapreciables hilos metálicos que generan movimiento en las estrellas que los rematas, las tor-napuntas aúnan el peso iconográfico de la pieza, acogiendo un amplio abanico de símbolos pasionarios: corona de espinas, columna, flagelos cruzados, bolsa con las treinta monedas, escalera y lanza, caña con esponja, caña a modo de cetro, túnica, paño de la Santa Faz, martillo con tenazas, dados, linterna sorda y clavos —éstos últimos dispuestos en la diadema calada, aislados del resto—. Completan la decoración doce ángeles sobredorados de medio cuerpo, localizados en la parte inferior del resplandor. Desde hace varios años, la pieza presenta un deplorable estado de conservación que ha causado su oxidación e incluso la pérdida de elementos originales.

Otra diadema que también podría deberse a su obrador es la de la imagen de la Virgen de la Soledad expuesta al culto en la parroquia de San Bartolomé de Librilla, obra del citado Sánchez Lozano hacia 1951-52⁷¹. A diferencia de la alcantarillera, ésta carece de programas iconográficos y demás recursos ornamentales, las ráfagas estrelladas suplen a los finos rayos e hilos trenzados, en

⁶⁸ <https://blog.pasoazul.com/la-virgen-de-los-dolores-reina-del-cielo-madre-azul-ajuar>. Página consultada el 27 de diciembre de 2023.

⁶⁹ *Línea*, 3 de abril de 1955, p. 31.

⁷⁰ J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ. «El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia». En J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 202-203.

⁷¹ En una fotografía publicada por el diario *Línea Nacionalesindicalista* en el año 1958, la Virgen de la Soledad luce la diadema a analizar. Esto corrobora que se trata de una pieza coetánea a la imagen.

la propia diadema se aprecia un austero trabajo de repujado en lugar de una superficie calada, y una cruz de cuatro ráfagas angulares remata la pieza. En cuanto a la pista clave que permite adjudicar la hechura al valenciano, ésta reside en las tornapuntas que se alternan con los rayos, cuyo patrón es similar al de las tornapuntas de la corona que porta la Virgen de los Desamparados venerada en la iglesia de la Merced de Murcia.

En cuanto a las coronas, Segura se ajustó en buena parte de sus trabajos a la tipología de corona imperial con resplandor, de la que conoció extraordinarios ejemplos datados entre el siglo XVIII y el primer cuarto del XX, aunque renovando su tipología y decoración. En el año 1949 finalizó una suntuosa corona de plata sobredorada para la cotitular de la hermandad del Rescate de Murcia, María Santísima de la Esperanza (lám. 4), costeada por el Colegio Oficial de Agentes Comerciales⁷². Para su realización, debió ajustarse a la propia estética de la Virgen, concebida a imagen y semejanza de las Dolorosas andaluzas, por lo que reprodujo lo más fielmente posible la presea de la «Macarena» de Sevilla, cuyo diseño se debió al artista Juan Manuel Rodríguez Ojeda, considerado uno de los principales artistas vinculados a la Semana Santa hispalense durante las primeras décadas del siglo pasado⁷³.

Aun siendo una obra relativamente temprana de su producción religiosa, se considera una de sus piezas predilectas por su cuidada ejecución y riqueza decorativa a base de pedrería fina y pequeñas piezas fundidas, superando con creces a la corona de plata, sin baño dorado y más austera en cuanto a ornamentación, que la Virgen lució el día de su bendición, también cincelada por Segura y donada por su camarera, Rosario Moreno Muñoz⁷⁴.

Un año después labró una corona para Nuestra Señora de las Mercedes de la pedanía murciana de Puebla de Soto, adquirida por suscripción popular con motivo de su coronación canónica y que, por su extraordinaria calidad artística, quedó expuesta en el escaparate de un establecimiento de la icónica Gran Vía de Madrid, coincidiendo con su participación en la exposición nacional artesana⁷⁵. Luego de recibir diversos elogios por la corona ofrendada a la Esperanza del Rescate por los agentes comerciales, Segura recurrió a dicho modelo para realizar la de Puebla de Soto, tomando medidas a esta presea y a otra del ajuar de una imagen mariana venerada en Alcantarilla, con el fin de conseguir unas dimensiones equidistantes⁷⁶.

⁷² *La Verdad de Murcia*, 10 de abril de 1949, p. 2.

⁷³ J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «*El arte de la platería en la Semana...*», ob. cit., p. 204 / La corona donada por el Colegio de Agentes Comerciales permanece guardada todo el año en la casa-hermandad del Rescate.

⁷⁴ *Línea*, 21 de diciembre de 1948, p. 2.

⁷⁵ *La Verdad de Murcia*, 23 de septiembre de 1950, p. 4.

⁷⁶ Información dada por Juan José Franco Manzano –cronista de Puebla de Soto y nieto de Antonio Manzano, presidente de la hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes en 1950–.

No obstante, su idea no fue crear una copia, sino actualizar el arquetipo de la primera citada, por lo que la diferenció de ésta en detalles como la decoración calada de la parte baja del resplandor, el diseño de las tornapuntas, la ausencia de cruz en el remate del mismo y el mantenimiento de la tonalidad plateada, prescindiéndose del baño en oro. Esto no supuso un impedimento para que esta joya ganara en suntuosidad, si se considera que fue revestida por su autor con pedrería y piezas repartidas a lo ancho del canasto, entre las que sobresalen dos ángeles mostrando la insignia mercedaria y los medallones alusivos a las Letanías.

A juego con la corona entregó un cetro de sencilla factura, aprovechando la plata que sobró para su hechura, igualmente recaudada por los vecinos de Puebla de Soto —entre cuatro y cinco kilos—. A la hora de imponer la corona sobre las sienes de la patrona, estuvo presente en la tribuna de autoridades junto al que fuera presidente de la hermandad Antonio Manzano y el obispo Sanahuja y Marcé (lám. 5), a quien dio directrices y ayudó a ajustar la alhaja⁷⁷.

De 1951 es la corona de la Virgen del Espino de Liétor, efigie del maestro José María Sánchez Lozano venerada en el retablo del crucero derecho de la iglesia de Santiago Apóstol de la referida población albaceteña⁷⁸. A diferencia de las analizadas con anterioridad, cuyos programas iconográficos ahondan más en las advocaciones, la obra constituye una verdadera lección de historia reivindicativa del pasado de Liétor como villa bajo poder de los caballeros santiaguistas, figurando la cruz de la orden militar en el orbe sustentado por seis imperiales, flanqueada por una pareja de ángeles cincelados.

En la franja existente entre el aro y el arranque del imperial frontal, el platero dispuso otros dos ángeles revelando el anagrama mariano con intención de manifestar su pertenencia al ajuar de una representación de la Madre de Dios. Finalmente, completó la ornamentación de la pieza con ramilletes de lirios y querubines primorosamente cincelados que enriquecen el resplandor, de cuyas ráfagas emergen finos alambres con estrellas.

Asimismo, se concluyó en el mismo obrador un rostrillo complementario a la corona letuaria (lám. 6), inspirado en el reformado por el célebre joyero José Gascón Sala para la coronación de la Virgen de la Fuensanta de Murcia en abril de 1927⁷⁹. En la actualidad, sendas hechuras permanecen expuestas en la sección de arte sacro integrada en el museo parroquial habilitado en la antigua sacristía de Santiago, junto a una pequeña placa rectangular donde se grabaron la inicial y primer apellido de sus mecenas⁸⁰.

⁷⁷ *Línea*, 26 de septiembre de 1950, p. 1.

⁷⁸ J. SÁNCHEZ FERRER y F. NAVARRO PETREL, *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*. Albacete, 1994, p. 124 / Cabe destacar que la corona del Espino fue de las primeras ejecutadas por el platero, donde la paloma —figuración del Espíritu Santo— sustituyó a la cruz como remate.

⁷⁹ *El Liberal de Murcia*, 20 de abril de 1927, p. 2.

⁸⁰ Conservada en el museo parroquial de Santiago Apóstol de Liétor (Albacete).

Rupturista con el paradigma de Liétor fue la realizada para la Soledad de los Marrajos de Cartagena (lám. 7), sufragada por suscripción popular⁸¹. En esta ocasión, reinterpretó el modelo convencional al suprimir los imperiales del canasto y reducir la decoración a los ramilletes en el resplandor, el escudo de oro de la corporación ofrendado por el presidente Juan Muñoz-Delgado, y el anagrama mariano portado por una pareja de ángeles⁸². Con ello, demostró la innecesaridad de recargar visualmente una obra para concederle magnificencia.

A mediados de la década de los noventa, la Virgen dejó de procesionar con la corona de 1951, reservándose exclusivamente para la estancia de la imagen en su capilla de la iglesia de Santo Domingo. El motivo fue su reemplazo por otra encargada al joyero local José María Guillén de cara a la coronación de la Soledad en el año 1995, cuyo diseño corresponde al de la pieza de Segura⁸³. Sin embargo, para diferenciarlas, en la cruz-cúspide de la nueva hechura se incluyó el emblema del Vaticano sobre los colores de la bandera pontificia.

A principios de 1954, volvió a trabajar para Cartagena con una corona para la Virgen de la procesión del Silencio —bautizada a petición del mayordomo Balbino de la Cerra como Virgen de la Esperanza—, regalo de la Junta de Damas de la cofradía California⁸⁴. Pese a seguir, hasta cierto punto, los modelos de canasto de la Esperanza del Rescate y la patrona de Puebla de Soto, se desligó de ambos al relegar de todo recurso iconográfico para formar una auténtica plétora de perlas blancas y rica pedrería verdosa. De igual modo, acentuó su desmarque en el resplandor, exento de tornapuntas y configurado a base de ráfagas doradas intercaladas con hilos metálicos trenzados que ejercen como soporte de las catorce estrellas, para el que también se recuperaría la cruz como remate.

En septiembre de ese año, ultimó un juego de coronas para la Virgen de los Remedios de Albudeite (lám. 8), costado por una vecina con los beneficios obtenidos en una campaña de venta de limones recolectados en su finca. Sendas alhajas, exceptuando las dimensiones, presentan características comunes que se ajustan a modelos dieciochescos tradicionalmente aceptados, tal y como acreditan las coronas de renombrados plateros como Miguel Morote o Zaradatti. No obstante, en cuestiones decorativas repitió el patrón plasmado en obras anteriores, predominando los ángeles dorados, la pedrería fina y los ramilletes cincelados en plata. Lo mismo sucedió con el resplandor, donde se aprecia una clara simbiosis de aquellos realizados para la Virgen del Espino de Liétor y la Soledad de Cieza, adoptando del primero la paloma en sustitución de la cruz —que pasó al orbe—, y del segundo parcialmente el diseño. Acerca del canasto, en primer lugar, saltó

⁸¹ *Línea*, 16 de marzo de 1951, p. 7.

⁸² E.J. ANDRÉS PIÑERO, «*El Ajuar de la Virgen de la Soledad venerada Madre de los Marrajos (I)*». *Soledad* n° 9 (2015), p. 22.

⁸³ Véase E.J. ANDRÉS PIÑERO, «*El Ajuar de la Virgen de la Soledad venerada Madre de los Marrajos (III)*». *Soledad* n° 11 (2017), p. 18.

⁸⁴ *El Noticiero*, 31 de marzo de 1954, p. 4.

a la vista una considerable ampliación del número de imperiales, pasándose de seis a ocho, figurando en su frontal dos ángeles con el anagrama de María y en el reverso una placa con inscripción alusiva a su mecenazgo⁸⁵.

Un mes después, cinceló otro para la Virgen de la Salud de Archena⁸⁶. Considerando que se trató de un encargo que debía finalizar por las mismas fechas que el de Albudeite, se ciñó al mismo modelo para la preseña de la patrona, pero introduciendo leves variaciones como la vuelta al canasto de seis imperiales y la inclusión de dos esmaltados: el escudo del Ayuntamiento de Archena en la parte inferior del resplandor, a los pies del Espíritu Santo, y un medallón escoltado por dos ángeles en el que reza la cita *Salus Infirmorum*.

En otro orden de cosas, Segura posiblemente estudió las particularidades de esta obra escultórica de Salvador Páramo, basada en la iconografía medieval de María como trono del Hijo de Dios, siendo consciente de la imposibilidad de labrar una imperial para el Niño Jesús sedente en su regazo, ya que ocultaría parcialmente la faz de la Virgen. Por ello, ejecutó para Él una tiara, dorada y adornada con pedrería verde y rojiza, a juego con la corona grande.

En 1958, los feligreses de la parroquia del Carmen de Lorca rindieron homenaje a su cura párroco, Antonio Llamas Molina, en conmemoración de sus Bodas de Oro sacerdotales. Entre los obsequios entregados al presbítero, destacó una corona de plata sobredorada ornada con pedrería y esmaltes al fuego, empleada para el solemne acto de coronación de la titular del antiguo templo conventual⁸⁷.

El artista proyectó una hechura diferente a las salidas de su taller hasta ese momento, constando de un canasto de diez imperiales circundados con hilos de perlas blancas que sostienen el orbe, así como de un resplandor donde las clásicas ráfagas son sustituidas por doce tornapuntas repujadas con una especie de asas donde descansan las estrellas. En lo que concierne al programa iconográfico, los esmaltados dispuestos en el canasto representan símbolos marianos que, a consecuencia de sus pésimos estados de conservación, no pueden identificarse nítidamente. Como colofón, figura sobre el orbe con cruz una pequeña medalla plateada de la Virgen intercediendo por las almas del Purgatorio.

Coetáneamente, la fastuosidad de la corona lorquina dio paso a una leve simplicidad de las formas en la imperial sufragada por los feligreses de la pedanía murciana de Era Alta, para la imagen de la Virgen del Carmen expuesta al culto en su parroquia. Si bien no consta o no es reconocida como obra de Segura, su estética concuerda absolutamente con la producción del maestro y su año de realización queda encuadrado en su periodo de actividad en el oficio. Por ende, puede atribuirse sin disputa a este prolífico platero.

⁸⁵ «DONATIVO DE D^a Josefa Cortés Peñalver. Albudeite 5-9-54».

⁸⁶ *Hoja del Lunes*, 4 de octubre de 1954, p. 3.

⁸⁷ *Línea*, 9 de julio de 1958, p. 7.

En dicha pieza, se regiría por un austero modelo de canasto de seis imperiales ornado a base de pedrería de diversos colores y piezas plateadas de reducido tamaño, con resplandor de ráfagas estrelladas y tornapuntas decoradas con querubines y más piedrecillas. Bendecida por el vicario general Juan de Dios Balibrea, con la preseña fue coronada el día 27 de agosto de 1958, apadrinando el acto el industrial Pedro Hernández Moreno —dueño de una destilería fabricante del licor «Tres-15»— y su esposa Concepción García Cerezo⁸⁸.

A finales de ese año, el cisma entre el platero valenciano y la tipología convencional de imperial con resplandor, de la que no consiguió desligarse con la del Carmen de Lorca al presentar elementos señeros de la misma, alcanzó su cénit con la original corona de la Virgen de la Asunción Peregrina de Elche (lám. 9), imagen encargada a Sánchez Lozano para la denominada fiesta de «La Venida»⁸⁹.

La pieza en cuestión destacó por su particular diseño, el cual varió en algún que otro aspecto del esbozo, conservado por sus herederos. Primeramente, los tres imperiales trazados se limitaron a uno que cruza de norte a sur el canasto, muestra de la amplia capacidad creativa que caracterizó al maestro, decorado con motivos vegetales repujados, pedrería de diferentes tonalidades, cuentas de perlas curvadas en sendos laterales y un esmaltado que escenifica la aparición de la Virgen de la Asunción en la playa del Tamarit⁹⁰.

Por el contrario, el elemento que no sufrió alternaciones al reproducir fidedignamente el dibujo firmado por el orfebre fue el resplandor. Dispuestos en los extremos del halo, unos ángeles revelan una cartela donde se lee «SÓC PER A ELIG», inscripción hallada en el arca descubierta por el guardacostas Cantó en el siglo XIV.

El año 1960 fue uno de los más prósperos para Vicente Segura. La renovación patente en la corona de la Asunción Peregrina dio paso a la perpetuación del modelo tradicional que relegó temporalmente tras concluir la de Archena en 1954, inaugurando esta nueva etapa con una nueva imperial para la Virgen de las Angustias, titular del «Paso Blanco» de la localidad almeriense de Huércal-Overa⁹¹.

Como se ha apuntado, con este encargo restituyó la tipología convencional. Aunque se trate de una imperial que, dogmáticamente, no destacó en originalidad, la ausencia de esta cualidad se contrarrestó con sumo acierto a través de una enfatización en la rama decorativa, enriqueciéndose la hechura mediante la inclusión de pedrería y perlas blancas, una cruz con ráfagas en los ángulos de la cruceta, el anagrama mariano en la cúspide, y la escolta celestial conformada por cuatro ángeles que portan la corona y escudo de la hermandad.

⁸⁸ *Línea*, 1 de agosto de 1958, p. 9.

⁸⁹ J. AYALA SAURA, «La obra de José Sánchez Lozano». *Sóc Per a Elig* nº 15 (2003), p. 58.

⁹⁰ A. CAÑESTRO DONOSO, «In Gloriam et Decorem». *Sóc Per a Elig* nº 20 (2008), p. 153.

⁹¹ *Línea*, 22 de marzo de 1967, p. 16.

Décadas después de su estreno, los cofrades «blancos» llevaron a cabo una puesta en valor de la corona, incorporando nuevas piezas como el escudo de oro del Ayuntamiento de Huércal-Overa, un ancla regalada por la Infantería de Marina y las medallas esmaltadas del «Cura Valera» y el cotitular de la corporación pasionaria, San Juan Evangelista.

Simultáneamente, realizó otra corona de plata sobredorada valorada en 11500 pesetas y costeada por suscripción popular para la Virgen del Rosario, patrona de Fuente-Álamo y titular de la hermandad homónima, así como una semejante de menores dimensiones para el Niño Jesús que descansa en su mano izquierda⁹².

Al contrario que las demás coronas de Segura, donde se ve un ensanchamiento de los imperiales del canasto para apreciar detenidamente los detalles, en ésta se comprimen hasta configurar una especie de esfera. Asimismo, ganaría en suntuosidad el resplandor, decorado con perlas blancas y pedrería, rematado por la figuración del Espíritu Santo como elemento consolidado de su producción tras recuperarlo para esta obra en cuestión, y enriquecido por querubines intercalados con esmaltados en forma de escudo, modelo adoptado de los que figuraban en las coronas del joyero madrileño Antonio Herranz para la coronación pontificia de la Virgen de la Fuensanta de Murcia en 1927.

Algo más sencilla, pero no por ello menos interesante, es la corona de Nuestra Señora del Rosario de Blanca, adquirida por su cofradía⁹³. Hoy día se desconoce la autoría, pero su impronta particular apunta a que pudo haber sido labrada por Vicente Segura Valls. Se trata de una mezcolanza de elementos presentes en otras piezas del orfebre levantino, adoptando las ráfagas y tornapuntas de la corona original de la Virgen de la Esperanza de Murcia y la cruz santiaguista del resplandor de Liétor, testimoniando otra vinculación a la orden militar —en este caso, la villa blanqueña—.

Lo mismo sucedió con la corona de plata sobredorada de la Virgen de la Encarnación de la pedanía murciana de Churra, adquirida por suscripción popular gracias al cura párroco, Andrés Zapata García, en 1962⁹⁴. En esta joya es perceptible la influencia de obras previas, enfatizando primordialmente en el esquema de la que hizo para el «Paso Blanco» de Huércal-Overa, poseyendo un canasto más bajo en comparación con otros de la misma autoría, sin obviar la vuelta al conseguido modelo de resplandor planteado por Segura, diez años antes, para la diadema de la Soledad de Cieza. En cuanto al programa iconográfico, se optó por la inclusión de esmaltados circundados con perlas blancas, reproduciendo los relieves tallados por el escultor Juan González Moreno para el retablo mayor, cruceros y capillas laterales del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta en 1961⁹⁵.

⁹² *Línea*, 10 de abril de 1960, p. 35.

⁹³ *Línea*, 11 de octubre de 1960, p. 18.

⁹⁴ *La Verdad de Murcia*, 3 de junio de 1989, p. 64.

⁹⁵ *Línea*, 28 de enero de 1961, p. 12 / Los originales empleados para fabricar los esmaltados, donde se aprecian

Después de entregar la presea de Churra, los relieves de La Fuensanta esmaltados se convirtieron en un elemento asiduo de los exornos para imaginería salidos de su taller, quizá con un propósito reivindicativo del arte local. Ejemplos de ello son las coronas de la Virgen del Rosario de Beniel, o la que sufragó el vecindario de la pedanía molinense de El Fenazar para su patrona, Nuestra Señora de los Ángeles, a iniciativa del eclesiástico cartagenero José Galindo Pérez⁹⁶.

En el año 1964 cinceló una de sus obras predilectas: la corona de plata, oro y piedras preciosas de la Santísima Virgen de la Piedad de Cartagena (lám. 10). Indudablemente, la donación de una imperial a la Virgen de la Caridad en 1955 alentó a la sociedad cartagenera a emprender una nueva campaña recaudatoria con el fin de sufragar otra para La Piedad de los Marrajos, imagen que en poco tiempo ganó centenares de adeptos al definirla los procesionistas como una digna representación de la patrona en los desfiles penitenciales, debiéndose esto al gran parecido que guardan sendas efigies⁹⁷.

La suscripción, bautizada como «Operación Plata», fue respaldada por la mayoría de los cartageneros, quienes hicieron entrega de donativos en metálico para liquidar los costes de la mano de obra, y de preciados objetos como sortijas, pulseras, crucifijos, escudos de oro de la cofradía Marraja, esclavas, cuberterías o condecoraciones militares para su fundición⁹⁸. Con la campaña iniciada, los hermanos marrajos confiaron la hechura a Segura Valls, el cual presentó un anteproyecto que, aunque convenció a los comitentes, terminó modificando.

En el contrato se estipuló que la corona sería de plata bañada en oro, como el corazón que la Virgen luciría en el pecho y albergaría las «promesas» de sus devotos, barajándose la posibilidad de que este último fuera de oro —en función de los donativos—. En consideración a los ornamentos, fue revestida con joyas, pedrería y pequeñas piezas como las tres virtudes teologales o el escudo de los Marrajos flanqueado por unos ángeles, localizado en la pilastra delantera del canasto, embellecido con esmaltados del escudo de Cartagena y agrupación de La Piedad. Por último, las estrellas quedaron montadas sobre un mecanismo de muelles, con el fin de generar un efecto móvil a la hora de mecer el trono durante los desfiles⁹⁹.

Tras meses de arduo trabajo, Segura entregó la corona y corazón en la capilla Marraja del templo castrense de Santo Domingo, el día 8 de marzo de 1964¹⁰⁰. Dos semanas después, el 23 de marzo —Lunes Santo—, el vicario general de la diócesis Juan de Dios Balibrea Matas impuso las alhajas a la Virgen, en presencia

los relieves aún en el taller de González Moreno, son conservados por la familia Riquelme Sanz.

⁹⁶ *La Verdad de Murcia*, 18 de octubre de 1968, p. 7.

⁹⁷ *Cartago-Nova*, 1 de abril de 1936, p. 8.

⁹⁸ *El Noticiero*, 31 de octubre de 1963, p. 2.

⁹⁹ *El Noticiero*, 4 de diciembre de 1963, p. 4.

¹⁰⁰ *El Noticiero*, 13 de marzo de 1964, p. 3.

de los padrinos del acto de coronación: el alcalde Federico Trillo-Figueroa Vázquez y su esposa, Eloísa Martínez-Conde¹⁰¹.

En 1979, labró una corona de plata para la Virgen del Carmen de Beniaján (lám. 11), por deseo expreso del cura párroco Antonio Pérez-Muelas, el cual quiso adquirir antes de su jubilación una presea que sustituyera a la modesta corona que lucía¹⁰². Con el asesoramiento del artista José Ortiz, diseñó el canasto donde la iconografía quedó simplificada al máximo, figurando exclusivamente el escudo carmelita. También destacó por la prolongación ascendente de los imperiales que sustentan el orbe con una cruz primorosamente trabajada, así como por su resplandor, conformado por ráfagas doradas con estrellas que contrastan armónicamente con la tonalidad de la aureola y las tornapuntas.

Por la misma época salió a la palestra otra corona realizada por Segura, de la que hoy en día se desconoce su cronología exacta, perteneciente a la Virgen del Buen Suceso, patrona de Cieza. La imagen comenzaría a portarla con mayor frecuencia a raíz de un asalto acaecido en el santuario de La Atalaya, donde desapareció la primigenia corona recibida por el pueblo ciezano junto a la obra de González Moreno en 1942, debida a Santos Senac¹⁰³. Igualmente, enriqueció con pedrería fina el resplandor original del Niño, afortunadamente conservado¹⁰⁴.

En 1982 entregó una corona de diario para Nuestra Señora de las Mercedes de Puebla de Soto, una de las últimas complementadas con resplandor, donde se percibe su declive a causa de su avanzada edad¹⁰⁵. Aparentemente más tosca que la ejecutada para la coronación de 1950, el humilde latón relevó a la plata y el baño de oro predominante durante parte de su dilatada trayectoria artística. Sin embargo, la calidad de los materiales no resultó ser un inconveniente para la resolución del encargo, atendiendo al modelo de presea creado para la Soledad marraja de Cartagena, exento de imperiales, fusionado con los esquemas imponentes donde tienen cabida los resplandores.

Al margen de la tipología tradicionalmente, en ocasiones puntuales atendió encargos modestos como los juegos de imperiales para la Virgen del Rosario de Lorquí, uno de alpaca bañada en plata y otro de factura aún más sencilla fechado en la década de los cincuenta, que actualmente forma parte del ajuar de la patrona de Los Palacios Blancos¹⁰⁶.

En contraposición a estas, las alhajas de la coronación de Nuestra Señora del Rosario de Santomera demostraron la destreza y buen gusto del orfebre, sin

¹⁰¹ *El Noticiero*, 24 de marzo de 1964, p. 1.

¹⁰² *Línea*, 14 de julio de 1979, p. 14.

¹⁰³ *La Verdad de Murcia*, 20 de junio de 1979, p. 5.

¹⁰⁴ Datos facilitados por Antonio Jesús Yuste Navarro —escultor y encargado del cuidado de la Santísima Virgen del Buen Suceso, patrona de Cieza—.

¹⁰⁵ Dato facilitado por Juan José Franco Manzano —cronista de Puebla de Soto—.

¹⁰⁶ Información dada por Emilio Marco Gomariz —licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada y profesor titular del Departamento de Artes Plásticas del I.E.S. «Arzobispo Lozano» de Jumilla (Murcia)—.

escatimar en fastuosidad, recurriendo nuevamente a la pedrería y los esmaltes con simbología asociada a las Letanías. Costeadas por suscripción popular gracias a las joyas de plata y oro, donadas por las mujeres de la población —entonces pedanía murciana— y recaudadas por afiliadas de Acción Católica, Segura también fue artífice de los cetros para la Virgen y el Niño ¹⁰⁷.

A parte, deben subrayarse aquellas hechuras para imágenes marianas desemejantes a las que verdaderamente le concedieron renombre, amoldadas a la propia estética de las obras escultóricas para las que se efectuaron. Dos ejemplos tempranos, adscritos al referido grupo, fueron las coronas de la Virgen y el Niño Jesús venerados en la iglesia de los Claretianos de Cartagena ¹⁰⁸. Para María dispuso un halo repujado, ornamentado con pedrería y tornapuntas —algunas rematadas en estrellas—, en el que apenas queda definido su particular estilo, salvo elementos concretos como el diseño de las estrellas, afín al de las que culminan el resplandor de la imperial ofrendada por los agentes comerciales a la Virgen de la Esperanza del Rescate (1949). Para el Niño, ejecutó un nimbo calado sobredorado del que emergen tres incipientes ráfagas, cuyo eje ocupa una artística cruz repujada.

En 1955 terminó una aureola estrellada —con puñal de plata a juego— para la Virgen de los Dolores de la parroquia de San Pedro de Murcia, designada cotitular de la cofradía de la Esperanza ¹⁰⁹. Considerando la paternidad salzillesca de dicha imagen y sus características formales, reprodujo el conocido diseño de halo creado por el célebre platero Miguel Morote para «La Dolorosa» de la cofradía de Jesús en 1755, afianzador de una tipología desarrollada hasta la actualidad ¹¹⁰.

En cambio, no siguió los mismos pasos al formalizar el encargo de la aureola de plata con incrustaciones de piedras semipreciosas para Nuestra Señora de las Lágrimas de Cabezo de Torres, aun tratándose de una efigie de evidente impronta salzillesca ¹¹¹. En ella se aprecia una actualización del modelo de resplandor de la corona de la Virgen del Carmen de Lorca, corrigiendo varios elementos, excesivamente toscos, para conferirle una refinada estética.

En 1959 cinceló, sin atisbo de duda, una de sus piezas predilectas: la corona de metal dorado y pedrería de la Santísima Virgen de la Soledad de los Pobres, para la cofradía de los Marrajos de Cartagena ¹¹². Estructurada en dos partes, consta de un nimbo con el anagrama mariano repujado y un resplandor, constituido a base de ráfagas estrelladas intercaladas con elegantes tornapuntas decoradas a

¹⁰⁷ C. CARRASCO RIOJA, «Un día de imborrable recuerdo». *La Calle* nº 175 (septiembre 2015), p. 8.

¹⁰⁸ *El Noticiero*, 30 de mayo de 1950, p. 2.

¹⁰⁹ F.J. ZUÑEL CARRIÓN, «Patrimonio de nuestra Semana Santa. Notas sobre el patrimonio de la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza, María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas.-Murcia». *La Procesión* nº 2 (2018), p. 64.

¹¹⁰ Ver al respecto F. CANDEL CRESPO, «Los Plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)». *Imafronte* nº 8-9 (1992), p. 92.

¹¹¹ *Línea*, 11 de abril de 1965, p. 12.

¹¹² VV.AA., «Nuestro ayer». *Madrugada* nº 2 (1996), p. 8.

base de motivos florales emulados con pedrería rosácea y perlas. Otro aspecto a tener en cuenta es el programa letánico de los esmaltados presentado por Segura, tristemente desaparecido y sustituido por otra simbología ínfimamente vinculada a las advocaciones. Esta desacertada remodelación también trajo consigo una reivindicación de pertenencia insólita, adhiriéndose emblemas e insignias de oro que, además de restar algo de relevancia al escudo de la agrupación de la Santísima Virgen —único presente en la corona desde 1959—, desvirtuó por completo la primigenia iconografía exaltadora.

Para la cofradía Marraja volvió a trabajar en 1981, labrando un sencillo aro estrellado con el que desfiló temporalmente la Virgen de la Soledad de la agrupación de los Estudiantes, valorado en 6000 pesetas¹¹³. Frente a esta hechura, caracterizada por su austeridad, retornó a la línea fastuosa en sus últimos años de trayectoria con la corona de la Virgen de la Cruz para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Mazarrón, entregada en 1986¹¹⁴.

A este amplio registro se sumaron coronas en las que el platero, a petición de algunos comitentes, reprodujo lo más fielmente posible modelos popularizados en el sureste español con la firma de otros maestros, distintos a su estilo artístico.

En 1951 recibiría un encargo muy especial de parte de sus paisanos valencianos que, como él, residían en Murcia. Con la intención de rendir culto a su patrona, la colonia regional entronizó una copia de la Virgen de los Desamparados en la iglesia conventual de la Merced —previa autorización de la comunidad franciscana—, y delegó en su persona la confección del exorno orfebre¹¹⁵. El requisito principal fue que la corona (lám. 12) debía imitar a la que dio forma el joyero Sugrañes para la coronación de la «Mare de Déu» en el año 1923, aunque lógicamente, no alcanzó las cotas de suntuosidad esperadas. Sin embargo, supo demostrar su extraordinaria habilidad para concebir simulacros fidedignos.

El otro prototipo, estudiado e imitado en más de una ocasión por Vicente Segura, fue el de las coronas de Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia, cinceladas por el acreditado joyero Herranz para su coronación pontificia, en 1927. La aparición de colonias murcianas en Almería, Cataluña y Argentina alentó a los que residían fuera de su tierra a instaurar el culto a su patrona en estos lugares, siendo éste el motivo por el que los expatriados tramitaron la adquisición de efigies de «La Morenica», con preseas y rostrillo replicados de las alhajas de la coronación.

En la primavera de 1953 finalizó sus dos primeros juegos de coronas con cetros para las copias encargadas a José Lozano Roca y José Noguera Valverde para las

¹¹³ D. ORTIZ MARTÍNEZ, «Las mujeres de la Pasión. Sus imágenes en la Semana Santa de Cartagena». *Ecce Homo* nº 6 (1998), p. 89.

¹¹⁴ Página de la Fundación Centro de Estudios Históricos. Hitos en la Historia de las Cofradías de la Semana Santa de Mazarrón: «1986 (...) la corona que luce la imagen obra del orfebre murciano Vicente Segura».

¹¹⁵ *Hoja del Lunes*, 14 de mayo de 1951, p. 2.

colonias de Sant Adrià del Bessòs y Ca n'Oríac de Sabadell, respectivamente¹¹⁶. En sendos trabajos, ofrendas del Ayuntamiento de Murcia, se perciben diseños sobrios en comparación con los originales de Herranz y el resto de piezas homólogas realizadas en los años sesenta, especialmente en la primera corona indicada, donde el único escudo presente es el de la capital murciana y la disposición de los seis imperiales distan del prototipo, conformando una esfera hueca.

En 1960 ejecutó las coronas, rostrillo y cetro (lám. 13) de la Virgen de la Fuensanta tallada por José Sánchez Lozano para la Casa Regional de Murcia y Albacete en Barcelona, ofrendada por la Cámara Oficial de Comercio, con la colaboración del consistorio murciano, para que recibiera culto en el templo de San Olegario de la ciudad condal¹¹⁷. Aquí ya se va apreciando su madurez en el oficio, introduciendo elementos decorativos que enriquecen la presea de la Madre, entre ellos los esmaltes en forma de escudo adheridos a los imperiales, semejantes a los que adornan el resplandor de la corona de la Virgen del Rosario de Fuente-Álamo, bendecida pocos días antes.

Asimismo, en el canasto dispuso un segundo programa iconográfico, conformado por otra serie de esmaltados que reproducen algunos de los «pasos» de Salzillo para la procesión del Viernes Santo en Murcia. Entre las instantáneas reproducidas, merecen especial mención las de *La Caída* (1752), *El Prendimiento* (1763) y *Jesús en la Columna* (1777), procedentes del reportaje tomado por el fotógrafo Juan Almagro en 1878.

Su estrecha amistad con Sánchez Lozano, y la destreza que evidentemente poseyó en el campo de la platería religiosa, lo llevaron a cincelar otros dos ajuares orfebres para réplicas de la patrona de Murcia en 1964. A principios de año labró unas coronas con rostrillo a juego para La Fuensanta de Almería (lám. 14), costeada por la colonia creada en la capital vecina que hogaño recibe culto en la parroquia de Huércal de Almería, previo paso por el monasterio de religiosas clarisas¹¹⁸. En este caso, todos los esmaltes se distribuyeron por el aro del canasto de la Virgen, adoptando unas dimensiones equidistantes a los de las joyas de la coronación y representando, a parte de los escudos de las ciudades de Murcia y Almería, los altorrelieves del santuario.

Caso distinto fue el de la corona de «La Morenica» de la urbe argentina de Mendoza, en la que prescindió del ciclo mariano de su amigo González Moreno para reproducir, como hizo con la corona de La Fuensanta de Barcelona, algunas obras escultóricas de Salzillo. Por otra parte, la heráldica cobraría mayor relevancia en contraposición a la que ejecutó para los murcianos afincados en Almería,

¹¹⁶ *Línea*, 2 de abril de 1953, p. 1 / *Línea*, 30 de julio de 1953, p. 1.

¹¹⁷ *Línea*, 21 de abril de 1960, p. 2.

¹¹⁸ *La Verdad de Murcia*, 28 de febrero de 1964, p. 2.

figurando los emblemas de Murcia, Mendoza, Argentina y España —con el águila de San Juan— en tres de los imperiales¹¹⁹.

A su mano se debió igualmente el pectoral que luce, próximo en estética a las cruces de la corona del «Paso Blanco» de Huércal-Overa (1960) y La Fuensanta de Almería (1964), y asentado como diseño alternativo al «pectoral de Belluga» donado por el obispo Victoriano López a finales del siglo XVIII. Considerado una de las piezas más valiosas del extensísimo repertorio suntuario de la imagen original¹²⁰, fue sustraído en un hurto acaecido en la Santa Iglesia Catedral en enero de 1977, y recuperado casi cuarenta años después por la Guardia Civil gracias a la actuación de Antonio José Gil Gómez y Juan Manuel Rodríguez Cantero, en aquel momento alumnos del grado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, con el asesoramiento del profesor Manuel Pérez Sánchez¹²¹.

En 1985, los vecinos de Patiño adquirieron el último juego de coronas fabricado por el maestro según estas características¹²². Presumiblemente, sea el encargo que goce de mayor número de singularidades, puesto que no se efectuó para una imagen de nueva factura, sino para una firmada por Antonio Carrión Valverde en 1946. En segundo lugar, fueron las únicas coronas inspiradas en las de la coronación que Segura diseñó tras el resonado robo acaecido en 1977, donde desaparecieron las proyectadas por Herranz¹²³.

Un año después, confeccionó un rostrillo para la Virgen de la Fuensanta entronizada en la iglesia parroquial del barrio murciano de Vistalegre, conocida popularmente como «La Peregrina»¹²⁴. Sus trazas recuerdan tímidamente a los de las efigies anteriores, visualmente menos recargados que el retocado por Gascón en 1927, pero se desmarca de ellos al suprimir elementos como las ráfagas doradas y las perlas. Por otro lado, supuso un retorno al referido esquema, después de la innovación manifiesta en el voluminoso rostrillo de latón concebido para la patrona de Murcia (lám. 15) en 1977.

En relación al origen del último complemento indicado, el encargo vino de parte del escultor José Sánchez Lozano, auspicándolo su camarera, Pilar de la Cierva Kirkpatrick, en sustitución del preciado rostrillo sustraído en el asalto a la catedral. Sin embargo, su impronta no recuerda en absoluto al usurpado, ni siquiera en su adornamiento, supliéndose las piedras preciosas por pedrería fina importada de Valencia, justipreciadas en 1000 pesetas. Respecto al modelo a seguir,

¹¹⁹ *La Verdad de Murcia*, 31 de octubre de 1964, p. 4.

¹²⁰ F. ARNALDOS MARTÍNEZ, «D. Victoriano López Gonzalo (1789-1805), un obispo murciano del Antiguo Régimen». *Murgetana* nº 85 (1992), p. 80.

¹²¹ <https://www.laverdad.es/murcia/201602/18/guardia-civil-recupera-pectoral-20160218013012-v.html>. Recuperado el 17 de noviembre de 2024.

¹²² Información dada por Javier Muelas Ruiz —licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia— y Francisco Javier Nicolás Fructuoso —cronista de Patiño—.

¹²³ *Línea*, 9 de enero de 1977, p. 1.

¹²⁴ J.M. ANTÓN HURTADO, *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia, 1996, p. 160.

Sánchez Lozano le facilitó unos moldes de escayola correspondientes a la ornamentación de la corona desaparecida de la Virgen, con objeto de que lo cincelara en base a ésta, desconociendo en todo momento que fuera para La Fuensanta¹²⁵.

4.1.2.- Coronas, nimbos y aureolas

En otro orden de cosas, Vicente Segura no solo hizo coronas para imágenes marianas. También fue demandado por cofradías y hermandades, e incluso por los propios escultores, para labrar coronas, resplandores, potencias, nimbos y aureolas, bien de naturaleza cristífera o reservadas a santos venerados por la Iglesia.

En 1952 dio forma a una riquísima aureola plateada, calada y repujada para San Juan Evangelista, obra del espinadero José Noguera Valverde con destino a las procesiones de la villa de Alcantarilla. A pesar de que el aro proceda, en este caso, de la tradición de Francisco Salzillo y su segundo San Juan para la cofradía de Jesús de Murcia, destacó por su profusión decorativa conforme a los gustos del orfebre, así como por su cuidada técnica y los motivos recortados en el vacío, contrastados con sumo acierto de manera que se asemejaran a encajes o especies de filigranas¹²⁶.

Desde marzo de 1999, el halo es compartido con la imagen del joven apóstol expuesta al culto en la antigua ermita de San Roque —elevada al rango de parroquia—, incorporada por los propios cofrades «sanjuanistas» a la nueva procesión de Domingo de Ramos, organizada conjuntamente con la hermandad de la Virgen del Primer Dolor¹²⁷.

En 1953, la agrupación marraja de la Santa Agonía de Cartagena quiso sacar partido a su bonanza económica y enriqueció su patrimonio artístico, más concretamente el ajuar del crucificado titular, tallado por Carles Flotats. Después de buscar a un artista prestigioso, los hermanos confiaron todos los trabajos a Segura, quien además de ejecutar una cartela con el acrónimo «INRI» y las cantoneras de la cruz —estrenadas en 1962—, previamente diseñó una corona de espinas con potencias de plata sobredorada¹²⁸.

De las dos piezas, evidentemente resultó llamativa la segunda, que atiende al austero modelo de potencias del archiconocido Cristo de Limpias pero actualizado acorde a la línea artística forjada por el platero valenciano, creando un rico programa iconográfico pasionario conformado por los tres dados y una escalera atravesada por la caña con esponja y una lanza dispuestos en las ráfagas laterales, y por los simbólicos clavos con un martillo y las tenazas, unidas al nimbo

¹²⁵ *Línea*, 20 de abril de 1977, p. 9.

¹²⁶ M. LÓPEZ ALCÁZAR, «Vicente Segura Valls, un orfebre...», ob. cit., p. 205.

¹²⁷ F. SÁNCHEZ RIQUELME, «Breve historia de la procesión de Domingo de Ramos en Alcantarilla». *Revista de la Semana Santa de Alcantarilla* (2002), p. 33.

¹²⁸ Información aportada por Agustín Alcaraz Peragón —licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y presidente de la agrupación de la Santa Agonía, Vera Cruz y Condena de Jesús de la cofradía Marraja de Cartagena—.

mediante imperceptibles hilos metálicos. A parte, los escudos de la cofradía y agrupación cincelados reivindican la titularidad de esta hechura, al mismo tiempo que una inscripción grabada testimonia su mecenazgo¹²⁹. Desde 2008, la imagen no luce las ráfagas.

En 1955, formalizó con la también cartagenera cofradía de los Californios el encargo de una corona para su titular, el Señor del Prendimiento, regalo de la Junta de Damas¹³⁰. Esta elegante joya argéntea bañada en oro presenta una simplificada estructura, constando de un nimbo repujado del que nacen tres ráfagas ornadas con pedrería rojiblanca pegada. A causa de la adquisición de otro resplandor al orfebre cordobés Díaz Roncero en los años ochenta, la hechura del maestro Segura quedó reservada para cultos cuaresmales y ceremonias como «La Vestidura» en la tarde del Lunes Santo, no sin antes lucirla el Cristo del trono *La Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén* que cierra la procesión de Domingo de Ramos, perteneciente a la agrupación de San Juan Evangelista.

Precisamente, los «sanjuanistas» californios contactaron con él poco tiempo después para confiarle el nimbo procesional del apóstol, en conmemoración de las Bodas de Plata de la agrupación. La pieza se compone únicamente de dos discos: uno repujado del que emergen tres ráfagas con puntas redondeadas, enriquecido con piedras rojas y quince hilos de pedrería blanquecina —cinco por destello—, y otro de mayores dimensiones que deja entrever una basta decoración vegetal calada. En cuanto a las particularidades de la corona, se trató de la única esbozada por el diseñador y mayordomo Balbino de la Cerra Barceló, colaborador asiduo en los talleres de bordado de Consuelo Escámez y Anita Vivancos¹³¹.

Los hermanos de la agrupación californio del Ósculo también acudieron a su obrador de Murcia en 1962, a fin de encargarle un resplandor (lám. 16) para la imagen de Jesús que preside su trono, obra de Benlliure¹³². Aun evocando el patrón de la corona del Cristo del Prendimiento, Segura los reinterpretó conscientemente, quizá, con el objetivo de conferirle identidad propia a esta nueva obra. Primeramente, redujo el tamaño del nimbo y sintetizó su atavío, cobrando por consiguiente mayor fuerza visual las ráfagas doradas revestidas con piedrecillas verdosas y blancas, conectadas mediante tornapuntas de aire barroquizante.

Al mismo tiempo que trabajaba en la corona del San Juan californio, cinceló una rica aureola argéntea calada con piedras rojas y verdes engarzadas para Santa María Magdalena, obra del célebre escultor valenciano Ignacio Pinazo Martínez para las procesiones de Callosa de Segura. Agradecido por el encargo de la carroza procesional de dicha imagen, materializó el diseño de halo presentado

¹²⁹ En el nimbo reza lo siguiente: «Potencias hechas al Santísimo Cristo de la Agonía con oro y plata donados por los miembros de la Agrupación. Abril 1953».

¹³⁰ *Línea*, 16 de marzo de 1955, p. 6.

¹³¹ *El Noticiero*, 23 de marzo de 1956, p. 8.

¹³² R. RUIZ MANTECA, *El Beso de Judas en la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, ed. 2004, p. 64.

por el propio autor de la talla, casualmente íntimo amigo suyo, sin coste alguno para la cofradía¹³³.

En 1966 ultimó una corona de espinas en plata de ley sobredorada para el Cristo del Perdón de Murcia (lám. 17), titular de la cofradía homónima, por encargo del directivo Félix Sánchez Pérez. Éste, que formó parte de las juntas presididas por el arquitecto José Antonio Rodríguez Martínez, Patricio López Ortega y el doctor José Carrillo Lozano, cesó ese mismo año como secretario de la institución tras desempeñar el cargo casi medio siglo¹³⁴.

En cumplimiento de una promesa, entabló conversaciones con Segura Valls para que hiciera la corona con un estuche para su conservación, fijándose el precio en 10000 pesetas (lám. 18). Pese a que el recibo se liquidó en el mes de noviembre, el acto de entrega se produjo el 3 de abril —Domingo de Ramos—, en presencia del cura sanantolinero Antonio Sánchez Maurandi, el presidente Carrillo Lozano y un grupo de cofrades-mayordomos¹³⁵. A consecuencia de la donación de otra corona para el Cristo por parte del cofrade-mayordomo Francisco Soler en 2002, la que ofrendara Sánchez Pérez perdió cada vez más notoriedad hasta quedar expuesta permanentemente en la casa-hermandad de la cofradía anexa a la parroquia, recuperándose provisionalmente hace unos años para el Nazareno del «paso» *Encuentro en la Vía Dolorosa* (Sánchez Lozano, 1948).

En 1976 dio forma a otra similar para Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de la vecina ciudad de Cartagena, sufragada por su propia asociación de fieles. Aprovechando la estancia de la imagen en Murcia para ser intervenida por el escultor Sánchez Lozano, comunicaron a éste su deseo de adquirir una nueva corona y lo designaron intermediario del encargo, debido a su estrecha amistad con Segura. A diferencia de la ejecutada para el Cristo del Perdón, por esta cobró un importe más elevado: 25000 pesetas¹³⁶. Por último, realizó una tercera corona de espinas para Nuestro Padre Jesús del Rescate de Murcia, reservada para su procesión, por mediación de la junta directiva de la hermandad presidida por Adrián Massotti Littel¹³⁷.

Continuando con su producción sacra para tierras cartageneras, concluyó una aureola para una imagen de Santiago Apóstol gubiada por José Alfonso Rigal, existente en la iglesia del barrio de Santa Lucía, estrenada en las fiestas de 1976

¹³³ Información ofrecida por Miguel Martínez Aparicio —cronista de Callosa de Segura—.

¹³⁴ Félix Sánchez Pérez ostentó el puesto de secretario general de la cofradía del Perdón durante los mandatos de José Antonio Rodríguez Martínez (1922-1938) y Patricio López Ortega (1939-1948), la regencia de Sánchez Maurandi (entre junio de 1948 y enero de 1949), y la presidencia de José Carrillo Lozano (hasta 1966).

¹³⁵ Acta conservada en el archivo de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón.

¹³⁶ D. ORTIZ MARTÍNEZ y F. MÍNGUEZ LASHERAS, *Medinaceli*. Cartagena, 1997, p. 88.

¹³⁷ *Línea*, 11 de abril de 1981, p. 54.

gracias a la iniciativa del sacerdote José Rodríguez Escoti, junto a una funda de plata para el pie que adelanta¹³⁸.

Años después, en el ocaso de su trayectoria profesional, volvió a trabajar para la urbe portuaria con el nimbo de Santo Tomás para el grupo *La Aparición de Jesús a Santo Tomás*, obra del escultor Federico Coullaut-Valera para la cofradía del Resucitado¹³⁹. Caracterizada por su moderación en diseño y ornamentación, ésta se reduciría al emblema de la agrupación dispuesto en la cúspide del aro, y a la pedrería de distintas tonalidades seccionada en grupos.

Igualmente, entre 1984 y 1995, la actual efigie de Santa María Magdalena que desfila en la noche de Viernes Santo con la cofradía Marraja, obra de José Hernández Navarro, lució una aureola donde, extrañamente, Segura grabó su firma en el lóbulo derecho del soporte¹⁴⁰. Realzada con patrones decorativos configurados a base de tornapuntas vegetales y elementos geometrizarantes intercalados que le confirieron una impronta semejante a la de un resplandor, solventó el vacío del margen contrario del halo mediante la inclusión de motivos recortados en el vacío, dieciséis de ellos rematados por trilobos.

En el año 1996, de cara a la celebración del trigésimo aniversario de la primera salida procesional de la agrupación de La Magdalena, se recuperó otra aureola que portó la imagen titular adquirida al escultor Antonio García Mengual en 1980, rápidamente reemplazada por la que hogaño figura en el cortejo del Santo Entierro. Desde entonces, la que hiciera el platero valenciano pasó a un segundo plano, siendo actualmente objeto de estudio por el historiador del arte y procesionista marrajo Agustín Alcaraz Peragón, quien aboga por una restauración que permita devolverle su esplendor.

4.1.3.- Atribuciones

De igual modo, debe adscribirse en el estudio la platería de autoría desconocida que, en caso de atribuirse a un consolidado artista, la balanza podría inclinarse a favor de Vicente Segura. A este grupo pertenecen las obras contratadas por escultores activos en la provincia de Murcia durante la segunda mitad del siglo XX, incluidas en sus nóminas y ocasionalmente acompañadas del coste, aunque sin indicar el artífice. Esta carencia documental contribuiría al prevalecimiento del anonimato sobre la mayoría de estas piezas de orfebrería.

Ante todo, quedó demostrada su colaboración con el escultor alicantino José Sánchez Lozano, pues de su taller salieron coronas, rostrillos, aureolas, cetros y pectorales para varias de sus imágenes, pero desgraciadamente no se acometió en su día un seguimiento exhaustivo de su fructífera relación profesional. Por ello, el porcentaje actual de obras documentadas de Segura vinculadas a la obra

¹³⁸ *Línea*, 25 de julio de 1976, p. 10.

¹³⁹ REDACCIÓN, «Historia de la agrupación». *La Duda* nº 11 (2005), p. 19.

¹⁴⁰ Hasta la fecha, no se han localizado sus firmas más allá de los bocetos y cuadros, o recibos.

de su amigo es ínfimo. No obstante, en base a aspectos como la originalidad, los recursos decorativos empleados y su exquisitez en la técnica han permitido atribuir nuevas hechuras al platero valenciano.

La documentación del nimbo del Sagrado Corazón de Jesús expuesto en la parroquia de Puebla de Soto por el cronista Juan José Franco Manzano sirvió de guía para inscribir en su catálogo, tras establecer las pertinentes comparativas, aquellos que lucen los «Corazones» entronizados en las iglesias de San Lázaro Obispo (1951) y Nuestra Señora de Fátima (1956), en Alhama de Murcia y la barriada murciana de Vistabella¹⁴¹, precedentes tipológicos de la corona procesional diseñada para el Cristo de la Oración en el Huerto de la cofradía de «Los Dormis» de Cieza en 1967, bastante más depurada que las citadas y decorada con perlas y pedrería rosácea que contrastan armoniosamente con su fulgor áureo.

En la ciudad hermana de Orihuela, la mayordomía de Nuestro Padre Jesús posee una aureola calada que guarda un asombroso parecido con la del apóstol San Juan de Alcantarilla, perteneciente a una imagen homónima de Sánchez Lozano. Al presente, se desconoce quién es el autor de dicha pieza, pero esto no fue impedimento para plantear hipótesis en relación a su origen. Tras contactar con la institución propietaria, se conoció que la aureola vino con San Juan desde Murcia en 1952, y por ello cabe la remota posibilidad que su artífice fuera Segura. No obstante, la escasez documental imposibilita corroborar la atribución, sumándose a esta conjetura otra sustentada por testimonios orales que la vinculan con Mariano Martínez García, joyero oriolano que colaboró esporádicamente con el escultor pilareño.

Parecida, pero de menores dimensiones y ornada con pedrería, es la del San Francisco de Sales conservada en el monasterio oriolano de la Visitación o de las «Salesas», datada en 1964¹⁴². Debido a la elevada altura del pedestal en el que permanece expuesto, en el lateral izquierdo del altar mayor del templo conventual, resulta complicado examinar su decoración calada y cualquier detalle de la pieza en cuestión.

Asimismo, tampoco resulta descabellado el planteamiento de una posible atribución de la aureola dorada repujada del San Diego de Alcalá encargado para la iglesia de la Merced de Murcia hacia 1958, afín a la línea artística del maestro. Lo mismo sucedió con el halo de otra representación del lego franciscano, entronizada en el santuario de Santa María la Real de las Huertas de Lorca, algo más elaborada que la anterior en cuestiones ornamentales, la cual presenta actualmente un deficiente estado de conservación¹⁴³.

¹⁴¹ M. GARCÍA SAMPER, *El legado artístico del escultor pilareño Sánchez Lozano*. Pilar de la Horadada, 2017, p. 113 / *Línea*, 7 de marzo de 1956, p. 4.

¹⁴² M. GARCÍA SAMPER, *El legado artístico...*, ob. cit., p. 139.

¹⁴³ *Línea*, 12 de noviembre de 1960, p. 11.

Simbiosis de estas dos obras fue la aureola de San José (lám. 19), patrón de la pedanía oriolana de La Murada, fechada como la del San Diego de Lorca en 1960. En ella se aprecia una clara fusión en cuanto a los dibujos de los repujados, adoptando los exacerbados motivos vegetales de la primera y la simplicidad en las formas geométricas de la segunda. Sin embargo, planteó para esta un interesante ciclo iconográfico conformado por dos de los atributos del patriarca, la sierra de carpintero y la rama con flores de almendro, calados y dispuestos de manera que buscaran una solución al vacío dejado por la propia pieza. Por otro lado, el querubín existente en la cúspide del aro ofrece una valiosa pista que permite adjudicar su paternidad al orfebre, dado que es idéntico al que se localiza bajo la cruz de un ostensorio suyo, aún sin identificar.

Otra pieza que también pasa desapercibida desde su hechura, posiblemente vinculada a su producción, es la diadema de tres ráfagas del Niño Jesús del relieve de Antonio Campillo para la capilla de la Aparición del santuario del Niño Jesús de Mula, inaugurada en 1966¹⁴⁴. En líneas generales, sigue las trazas de la corona más antigua conservada del preciado ajuar del Niño, imagen de bulto redondo tallada por José María Ponsoda en 1940, aunque se desmarcó considerablemente de ésta al prescindir del baño de oro y las piedras semipreciosas por conferirle un matiz plateado y adherir pedrería circundada con perlas blancas, emulando adornos florales como en varias de sus alhajas.

Otro escultor de la época que en ocasiones puntuales trabajó con él fue José Lozano Roca, cuyo taller se encontraba a escasos metros del suyo, en la calle de las Cadenas —ahora Mariano Girada—. Si bien el imaginero entregó la mayoría de sus obras con coronas, aureolas o nimbos seriados, para el exorno orfebre de encargos ajustados a unas condiciones concretas acudió a Segura, de sobra experimentado en la copia o actualización de modelos y capacitado para satisfacer, sin atisbo de duda, las demandas de la clientela. Por desgracia, se desconoce la práctica totalidad de sus colaboraciones, más allá del juego de coronas con rostrillo y cetro para la Virgen de la Fuensanta de Sant Adrià del Bessòs (1953).

Pese a ello, la desinformación no supuso un impedimento para asignar nuevas piezas al catálogo, previo estudio de cada una. Es el caso de la atribución de las potencias del Cristo del Prendimiento, cotitular de la cofradía del Descendimiento y Beso de Judas de Cieza, tras identificar una serie de elementos técnicos y decorativos consonantes con su producción de índole religiosa.

Considerando que Lozano Roca, con ayuda de sus hijos Sergio y José, debía concebir expresamente una réplica fidedigna de *El Prendimiento* que hizo Salzillo para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia en 1763, cada detalle contaba¹⁴⁵. Ni el orfebre tuvo margen para la creatividad, ciñéndose a reproducir el

¹⁴⁴ *Línea*, 12 de julio de 1966, p. 9.

¹⁴⁵ *Hoja del Lunes*, 25 de marzo de 1968, p. 12.

esquema de resplandor correspondiente a la imagen cristífera del «paso» murciano, relacionado con el taller del platero dieciochesco Ruiz-Funes¹⁴⁶.

4.1.4.- Intervenciones

La actividad de Vicente Segura no solo se limitó a la hechura de nuevas piezas, sino que también fue requerido para la restauración de algunas coronas pertenecientes a ajuares marianos, aspecto este olvidado hasta la fecha y del que pueden citarse diversos testimonios.

Por ejemplo, en 1954, el Ayuntamiento de Yecla ofrendó en nombre del pueblo a la Purísima —conocida popularmente como «Virgen del Castillo»— una presea fechada a finales del XIX (lám. 20) con motivo de su coronación canónica¹⁴⁷. Esta obra se sometió a una actualización por parte del acreditado platero (lám. 21), quien engarzó joyas contemporáneas donadas por sus devotos e incluyó otros elementos decorativos como el escudo heráldico de la población yeclana en el frontal del canasto flanqueado por una pareja de ángeles, costeados por la corporación municipal¹⁴⁸.

Tiempo después, restauró una corona realizada por el platero murciano Senac para la Virgen del Rosario de Alcantarilla, a expensas de Fulgencio Sánchez Riquelme, secretario de la hermandad de San Juan Evangelista¹⁴⁹. También intervino la presea de «plata meneses» costeadas por Juan Manzano para la patrona de Puebla de Soto allá por la segunda mitad del siglo XIX, a la que añadió otros cuatro imperiales en 1992¹⁵⁰.

4.2.- Enseres procesionales

4.2.1.- Cruces

Tras la Guerra Civil y el consecuente restablecimiento de los cortejos procesionales, la cruz-guía se popularizó cada vez más como insignia en cofradías de la provincia murciana, con las cuales rememoraron aquella presencia de las cruces parroquiales en la cabeza de las comitivas —aún presentes en algunos—. Junto a la saga Orrico, Vicente Segura fue uno de los plateros que contribuyeron al desarrollo de esta tipología en el sureste español.

¹⁴⁶ J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «El arte de la platería en la Semana...», *ob. cit.*, p. 207 / *El resplandor del Cristo del Prendimiento de Cieza también se empleó ocasionalmente para la talla del Señor de El Beso de Judas* (M.J. Carrillo Marco, 1964), primigenio cotitular de la cofradía.

¹⁴⁷ *Línea*, 5 de diciembre de 1954, p. 12.

¹⁴⁸ *Monte Arábí*, 30 de noviembre de 1954, p. 16.

¹⁴⁹ Información dada por Fulgencio Sánchez Riquelme —cronista de Alcantarilla—.

¹⁵⁰ Aportación de Juan José Franco Manzano —cronista de Puebla de Soto—.

Su primera cruz documentada fue la diseñada para la agrupación marraja de la Virgen de la Piedad de Cartagena, encargada a la «Casa del Niño Jesús»¹⁵¹. En vista del año que residió en la ciudad de Murcia para confeccionar el trono metálico del Santísimo Cristo del Refugio, coincidiendo con la hechura de la cruz en Valencia, posiblemente no interviniera en su ejecución, pero si dejara preparado el esbozo antes de su partida.

En la pieza predomina una rica decoración calada y repujada a base de florde-liseados, encuadrada en un tosco marco metálico sobredorado, de cuyos ángulos nacen cuatro ráfagas. Respecto al ciclo iconográfico, el autor lo redujo a un tondo repujado dispuesto en la cruceta, el cual acoge una cruz desnuda con el corazón traspasado por los simbólicos puñales alusivos a la profecía de los Dolores de la Virgen.

En 1946, reinterpretó el arquetipo creado para los Marrajos con la cruz-guía adquirida por la cofradía murciana del Cristo del Refugio¹⁵². Sin embargo, presenta un amplio número de divergencias con la primera que le confieren un semblante más austero, entre las que destacaron el uso del latón como una alternativa de bajo coste económico a la plata y la elaboración de un marco de caoba en sustitución del clásico recuadro metálico. A parte, en la cruceta varió la forma de representar el emblema de la institución religiosa, desechando el medallón repujado en favor del calado, exceptuando la cruz griega, la cual sirve de soporte a la corona de espinas y el rostro del crucificado que completan el escudo.

Cinco años después, volvió a plasmar dicho modelo para la cruz-guión de la cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Vélez-Rubio (lám. 22), conocida por el sobrenombre de «Los Porcelanos». Ésta no solo se ciñó al esquema de las insignias descritas anteriormente, sino que también sentó los cimientos de una perpetuación del mismo con la cruz-guía que encabeza el tercio titular de la cofradía de la Penitencia de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena de Alcantarilla, datada en 1953¹⁵³.

En la última mencionada se aprecia cierta uniformidad estética, herencia de su trabajo para las procesiones veleznas, optándose por un simple recuadro metálico en sustitución de los toscos marcos que poseen aquellas realizadas en la década de los cuarenta. Por otro lado, recuperó las ráfagas de la cruz marraja e introdujo las cantoneras como elemento decorativo, demostrando además su preferencia por la simbología pasionaria. Yendo más allá de la mera figuración de la cruz rojiazul trinitaria cercada por una corona de espinas como distintivo de la cofradía, el platero dispuso tres *Arma Christi* en los extremos de la pieza: los clavos en la cúspide del *stípes*, y la bolsa con las monedas de plata y los dados en el travesaño.

¹⁵¹ *El Noticiero*, 24 de febrero de 1945, p. 1.

¹⁵² *Línea*, 20 de abril de 1946, p. 2.

¹⁵³ D. SÁNCHEZ ROSIQUE, *Convento y Penitencia (1950-2018)*. Alcantarilla, 2021, pp. 64-80.

Finalmente, perfeccionó el arquetipo, ya de por sí actualizado, con la cruz-guía que entregó para la hermandad del Rescate de Murcia (lám. 23), estrenada en 1956¹⁵⁴. En este caso, donde también trabajó el latón, prevalece el recargamiento de la ornamentación vegetal calada a doble cara, causante de una sensación de «horror vacui» en la visión de cualquiera que la contempla, algo que no sucedió con el resto de cruces labradas en su taller, de factura más simple. En la cruce-ta, figura una conseguida reproducción del escudo de los hermanos «esclavos», camuflando el baño de oro la corona de espinas y los símbolos que flanquean la cruz de los religiosos trinitarios. Asimismo, adoptó de la cruz alcantarillera los tres remates forjados de los extremos superiores, cuyo matiz oscuro contrasta con las esferas áureas.

Al margen de las cruces-guión, la cofradía murciana del Refugio, principal valedora de Segura Valls en la capital regional junto a la hermandad del Rescate, engrosó su suntuoso patrimonio orfebre con una cruz alzada repujada en metal sobredorado (lám. 24) que cierra la procesión del Silencio, tras el trono del Cristo. La pieza denota una clara reminiscencia barroca, caracterizándose por su original diseño, estilo rocalla, que juega acertadamente con las líneas curvas y le confiere cierta originalidad y dinamismo; figurando en el anverso de la misma un Cristo agonizante de dimensiones reducidas, elemento asiduo en las cruces procesionales a partir de la Baja Edad Media, cuya presencia se acentúa con las ráfagas que emergen de la cruce-ta¹⁵⁵. Otro aspecto a considerar es la exuberante decoración de la cruz, conformada por flores, avenerados y hojas de acanto.

4.2.2.- Estandartes

Fuera de los magnos proyectos que acometió para varias cofradías y hermandades de la Diócesis de Cartagena, el maestro valenciano también concibió piezas destinadas al realce u ornamentación de estandartes, trabajando especialmente la plata.

En 1950, Julián Pardos Zorraquino —presidente de la archicofradía de la Preciosísima Sangre de Murcia— le encargaría un medallón de plata de novecientas milésimas repujado en relieve, y dorado en oro fino (lám. 25), para el estandarte que hogaño encabeza la hermandad del titular de la corporación, con la condición de que reprodujera el escudo vigente en aquel momento. Por la obra, cobró 2500 pesetas¹⁵⁶. Un año después, también para «Los Coloraos», niqueló y añadió un fragmento de tubo a un estandarte, recibiendo la cantidad de 75 pesetas por este trabajo¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Hoja del Lunes*, 26 de marzo de 1956, pp. 3-4.

¹⁵⁵ G. PIMENTEL M., *Signos y Símbolos Litúrgicos*, México, 1994, p. 55.

¹⁵⁶ Recibo con fecha 25 de marzo de 1950, conservado por la archicofradía de la Sangre.

¹⁵⁷ Recibo con fecha 28 de marzo de 1951, conservado por la archicofradía de la Sangre.

La cofradía de la Esperanza, reactivada por el directivo «colorao» Antonio Almela Pujante como corporación pasionaria en 1954, de igual modo le confiaría trabajos de menor envergadura semejantes, debiéndose a su autoría los primitivos varales de los estandartes de la Virgen de los Dolores y el Santísimo Cristo de la Esperanza, ambos confeccionados en la desaparecida «Casa Lucas» entre 1961 y 1963 y considerados por numerosos expertos como dos de los textiles más interesantes del panorama cofrade murciano¹⁵⁸.

Mientras que en su obra para Murcia se centró más en la rama estructural, con alguna excepción como pudo ser el encargo del medallón para el estandarte de la Sangre, la cofradía Marraja de Cartagena fue la que verdaderamente dio a Vicente Segura un voto de confianza en la sección ornamental, llevando a cabo conseguidos complementos para sudarios de varias agrupaciones pertenecientes a esta histórica institución.

Su labor comenzó con el resplandor dorado coronado por un canasto de ocho imperiales adornado con pequeñas piedras que sirve de remate al varal del sudario de la agrupación de La Piedad, bordado bajo la supervisión de Anita Vivancos según diseño de Balbino de la Cerra y premiado en la I Exposición Internacional de Artesanía celebrada en Madrid en el año 1953¹⁵⁹. En el resplandor, dispuso un corazón traspasado por solo seis puñales, el cual carece del séptimo para diferenciar a La Piedad de la Virgen de la Caridad —patrona de la ciudad—, dado el asombroso parecido que guardan entre sí. Por otra parte, la agrupación de la Agonía, que adquirieron posteriormente otro sudario de Vivancos y De la Cerra, colocaron una reproducción de su escudo, integrado por un cáliz con la corona de espinas, en el extremo superior del varal¹⁶⁰.

Respecto a la realización de estandartes como tal, no cabe duda que fue la asignatura pendiente para este prolífico artista, cuya intentona de ampliar las miras artísticas y afianzar las bases de un periodo reformista donde la orfebrería fuera aceptada como una alternativa viable a los textiles y el bordado no llegó a buen puerto. De hecho, el único estandarte que concibió fue el que le encargó la junta de gobierno de la agrupación hermana de la Agonía en 1962, desechado una vez iniciados los trabajos al desligarse de la estética convencional de los sudarios cartageneros, estrenándolo al año siguiente el tercio del Santo Entierro¹⁶¹.

Diseñado por el entonces comisario de material marrajo Federico Vilar Vila, el nuevo sudario destacó por su originalidad y cuidada ejecución, sobresaliendo su marco de celosía ornado con motivos vegetales y piezas alusivas a la Pasión como la escalera, la lanza de Longinos y los tres clavos; figurando en cada esquina los

¹⁵⁸ VV.AA., «Historias bordadas. Arte y artistas». *Cabildo* (2024), pp. 56-59.

¹⁵⁹ *El Noticiero*, 11 de febrero de 1954, p. 1.

¹⁶⁰ *La Verdad de Murcia*, 16 de abril de 1965, p. 6.

¹⁶¹ J.M. García Araez, «Historias de la Agonía, año 1962. Un sudario metálico para la Agonía». *Agonía* nº 13 (2020): 54.

cuatro símbolos del Tetramorfos, quedando distribuidos de la siguiente manera: el ángel de San Mateo, en la esquina superior izquierda; el águila de San Juan en la superior derecha, y el león de San Marcos en la inferior derecha; debiendo figurar en la inferior izquierda el toro de San Lucas. En relación al motivo central de la obra, evidentemente se escogió el escudo de la agrupación —formado por la insignia marraja sobre la cruz de Jerusalén o de las «Cruzadas»—, cercado por una corona de espinas. Completaron la decoración de este sudario unos ramos de rosas, localizados en la cruceta del varal y bajo el emblema del Santo Entierro.

A la desaprobación por su estética rupturista con el resto de sudarios cartagenos se sumó un segundo inconveniente: la complejidad a la hora de portarlo durante la procesión del Santo Entierro, una de las más densas en itinerario y duración. Es por ello que la solución a sendos escollos planteada por la directiva de la agrupación fue su retirada y sustitución por un sudario confeccionado en el taller de la bordadora Consuelo Escámez¹⁶², frustrándose así una renovación tipológica extendida en poco menos de un lustro a provincias limítrofes con el estandarte metálico que el «Paso Blanco» de Huércal-Overa (Almería) encargó al orfebre cordobés Francisco Díaz Roncero para el nuevo «paso» del Cristo de la Preciosísima Sangre en 1965, del que se conservaron únicamente los motivos decorativos cincelados y repujados, tras pasados a un terciopelo grana.

4.2.3.- Faroles y hachotes

Dentro del catálogo de enseres procesionales salidos del obrador de Segura, merecen especial mención los reservados a los cofrades que, con su presencia en las filas que forman los tercios o hermandades que preceden a las sagradas imágenes en los desfiles penitenciales, son el alma de cualquier cofradía. A mediados de la década de los cuarenta, trazó un original diseño de cazoleta para los cirios que portan los penitentes adscritos a la cofradía del Refugio de Murcia, asumiendo por si fuera poco una necesaria reforma estructural de éstos en 1946 para rebajar su elevado peso; resolviendo eficazmente dicho problema al reducir al mínimo el esfuerzo ejercido por los alumbrantes al mínimo, ya que deben llevar el cirio con la misma mano durante todo el trayecto¹⁶³.

Al poco de instalar su residencia y taller en la capital murciana, realizó una pareja de tenebrarios en latón (lám. 26) por encargo del secretario de la archicofradía de la Sangre, Antonio Almela Pujante, que se comprometió a costearlos con la recaudación que obtuviera con unas veladas de naturaleza artística que él mismo organizaría, presentando previamente el boceto al resto de componentes de la directiva presidida por Julián Pardos Zorraquino, los cuales aprobaron su hechura por unanimidad¹⁶⁴.

¹⁶² *El Noticiero*, 4 de marzo de 1970, p. 4.

¹⁶³ *La Verdad de Murcia*, 13 de abril de 1946, p. 3.

¹⁶⁴ *Archivo de la Archicofradía de la Sangre de Murcia* (en adelante AASM), Libro II, f. 38.

Sendas piezas, de cuatro caras cada uno, presentan una estructura ornamentada con motivos vegetales repujados que actúan como un marco para los óvalos almohadillados que acogen diversos *Arma Christi*, cuya tonalidad plateada contrasta con el baño dorado aplicado a los faroles; coronando éstos un orbe con el escudo de la archicofradía. Así mismo, grabó en la plataforma de uno de los tenebrarios una inscripción acerca de su patrocinio¹⁶⁵.

Retirados hace una década, en origen acompañaron en la noche del Miércoles Santo al estandarte del Cristo de la Sangre, pasando más tarde a escoltar la cruzguión. Asimismo, se incorporaron a las procesiones del Retorno (1980-2004) en las primeras horas del Sábado Santo y su sucesora, la de la Soledad (2005), en la madrugada del Viernes Santo¹⁶⁶.

Por otro lado, cabe destacar que, en su día, hubo cofradías murcianas donde el diseño de estos tenebrarios suscitó interés. Ejemplo de ello fue la cofradía del Cristo de la Caridad, la cual incorporó cuatro faroles a imitación de los de Vicente Segura en la tarima de *Nuestro Señor Jesucristo Camino del Calvario*, en sustitución de los que figuraban en el mismo desde su estreno en la noche de Sábado de Pasión de 1999¹⁶⁷. También pueden hallarse simulacros en la cofradía del Cristo Yacente que hace estación de penitencia Sábado de Gloria, en varias pedanías de la huerta como San José de la Vega o Los Dolores¹⁶⁸, y en el trono de los titulares de la hermandad del Nazareno de Alcantarilla.

En 1951, la agrupación de San Juan de la cofradía California de Cartagena le encargó un juego de hachotes eléctricos de metal (lám. 27), para el tercio que precede a su titular en las procesiones del Martes y Miércoles Santo. Estos sustituyeron unos hachotes de sencilla factura fabricados en la Casa Andrés y Fuster de Valencia en 1934 que aparecen en negativos del archivo «sanjuanista» capturados a lo largo de la década de los cuarenta¹⁶⁹, parecidos a unos que la referida empresa realizó años antes para la agrupación hermana de San Pedro¹⁷⁰.

Un tubo de rayas verticales sustentaba, previo refuerzo de cinco rocallas emuladoras de hojas de acanto, una especie de cazoleta cubierta, repleta de motivos vegetales repujados y piedras incrustadas en la parte inferior. Coronadas por una bombilla que alumbraba el paso de los capirotos gracias a un sistema de cableado ya desaparecido, de ésta emergían artísticos soportes de forja que sustentaban un águila portando el pergamino donde reza la inscripción latina «ERAT VERBUM. ET VERBUM ERAT DEUS», extraída del prólogo del Evangelio según San Juan.

¹⁶⁵ «DONACIÓN DE D. ANTONIO ALMELA PUJANTE SIENDO SECRETARIO DE LA COFRADÍA. AÑO SANTO 1950».

¹⁶⁶ A. BARCELÓ LÓPEZ, *Semana Santa en la Ciudad de Murcia*. Murcia, 2006, p. 320.

¹⁶⁷ Información ofrecida por Tomás Jiménez Marín –mayordomo de la cofradía de la Caridad de Murcia–.

¹⁶⁸ Los cuatro faroles de Los Dolores fueron adquiridos a la archicofradía de la Sangre de Murcia.

¹⁶⁹ *El Noticiero*, 24 de marzo de 1934, p. 1.

¹⁷⁰ <https://www.sanpedroapostolcartagena.es/hachotes>. Consultado el 19 de agosto de 2024.

El águila fue el único elemento conservado de estos hachotes, reutilizándolos el autor para un nuevo juego estrenado por el propio tercio en la noche de Martes Santo del año 1966, en el «Traslado de los Apóstoles»¹⁷¹. Los nuevos, caracterizados por su mayor refinamiento estético y ligereza en comparación a los de 1951, constan de una estructura tipológicamente novedosa en los cortejos pasionarios cartageneros de la época al adoptar el diseño de un farol en lugar de visibilizar la bombilla, constando de una franja central acristalada delimitada por tres palmas donde se grabaron las insignias de la cofradía California, agrupación de San Juan Evangelista y Artillería Española, ésta última debida a la vinculación del apóstol con el Real Parque de Artillería y el Regimiento de Artillería Antiaérea nº 73, acuartelado en Cartagena.

En palabras de un hermano «sanjuanista», quien compartió a través de redes sociales su experiencia en el montaje de estos segundos hachotes de Segura Valls, se recibieron en la ciudad portuaria la misma mañana de Martes Santo, corroborando que desfilaron por primera vez en los años sesenta¹⁷². Por tanto, contrastando esta información y la consulta del archivo fotográfico con la datación en 1951 tradicionalmente aceptada por la agrupación, esta última queda desmentida. Hogaño, y aunque se proyectaron para el traslado, los nuevos hachotes del valenciano se reservaron para la procesión del Prendimiento de Miércoles Santo¹⁷³.

En 1954, la cofradía del Cristo del Refugio también introdujo novedades con el mero fin de engrandecer su rico patrimonio artístico, por lo que sus directivos no dudaron en acudir a su orfebre de cabecera, quien aceptó la tarea de concluir catorce faroles de metal repujado para la procesión del Silencio de ese año, diseñados en consonancia con la particular estética del trono del titular y destinados a albergar óleos sobre cristal que escenificaran las catorce estaciones del Vía Crucis¹⁷⁴. Sustituídas las primigenias pinturas, los faroles acogen hogaño un muestrario del depurado trabajo que caracteriza a los artistas locales, coincidiendo su presentación con el LXXV aniversario fundacional de la cofradía.

Algunos de los profesionales que colaboraron en el proyecto fueron Esteban Bernal Aguirre, conocedor de la temática al ser artífice de los Vía Crucis de La Unión y Santa María de Gracia de Murcia; Nicolás de Maya con su referencia a las cruentas escenas de *La Pasión de Cristo*, film dirigido por Mel Gibson en 2004; Fulgencio Saura Mira con sus acuarelas de tinte impresionista; o Juan Antonio Fernández Labaña, con su apuesta por la fomentación de la imaginería procesional local¹⁷⁵. Siguiendo el modelo de los tenebrarios de la Sangre, pero a

¹⁷¹ *El Noticiero*, 26 de febrero de 1966, p. 4.

¹⁷² Por cuestiones de privacidad, no figurará el nombre del procesionista.

¹⁷³ La agrupación de San Juan Evangelista efectuó un intercambio de juegos de hachotes, pasando los de Segura a la procesión de Miércoles Santo y los que hiciera Rafael Baillo en 1956 (coincidiendo con el XXV aniversario de la agrupación) al traslado de Martes Santo.

¹⁷⁴ *Línea*, 17 de marzo de 1954, p. 8.

¹⁷⁵ VV.AA., 2018. «Las nuevas estaciones del Vía Crucis». *Silencio* nº 20 (2018), pp. 57-61.

la vez desligándose de éste al no reproducir el escudo de la institución, remató estos faroles del Refugio con orbes que sustentan una corona de espinas atravesada transversalmente por un sutil soporte donde descansa el orden de cada estación.

En el año 1973 volvió a trabajar para la ciudad portuaria, labrando un suntuoso juego de hachotes para la agrupación marraja de La Piedad en base al diseño que los directivos de la misma le presentaron, firmado por el hermano Antonio Pedraja¹⁷⁶. Al margen de la lógica originalidad del boceto, sus nuevas obras vinieron a testimoniar la indisoluble relación entre la patrona de los cartageneros y la Virgen de los Marrajos, dado que el templete que corona cada uno de los hachotes reproduce la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad, proyectada por el ingeniero naval Tomás Eduardo de Talleríe y Ametller en la segunda mitad del siglo XIX, claramente inspirada en la que planteara Miguel Ángel para la basílica de San Pedro del Vaticano¹⁷⁷. Hasta la década de los noventa, estas cúpulas cobijaron miniaturas de la *Pietà vaticana*, reemplazadas por copias en marfilina del grupo de José Capuz¹⁷⁸.

En 1981, año en el que entregó veinte faroles para el tercio de la Cruz-Guía que abre el cortejo de la hermandad del Rescate de Murcia, también recibió un encargo muy especial desde la cofradía Marraja de Cartagena¹⁷⁹. El primitivo tercio del Santo Entierro —constituido como agrupación en 1965— depositó nuevamente su confianza en él para materializar uno de los proyectos que la junta directiva encabezada por José Méndez Motilla expuso de cara a la celebración de sus Bodas de Plata, algunos de ellos enfocados en la renovación de enseres procesionales; aprobándose entre otras medidas, la sustitución de los hachotes realizados por Antonio Monterde Alarcón en 1960¹⁸⁰.

Debido a que se trataba de un aniversario resonado, ya que la agrupación cumplía su primer cuarto de siglo, presentó un boceto exclusivo, concebido *ex profeso* para conmemorar esta efeméride¹⁸¹. En esta ocasión optó por trazar una base ornada con motivos avenerados en sus cuatro caras en el que descansa una especie de baldaquino de columnas abalaustradas y doseles con ornamentación vegetal coronado por la insignia del Santo Enterramiento de Cristo, contando además con un sistema lumínico que incide cenitalmente sobre la miniatura de tres de las imágenes del conjunto escultórico titular: Cristo, San Juan y José de Arimatea.

¹⁷⁶ *El Noticiero*, 17 de abril de 1973, p. 16.

¹⁷⁷ E.J. PÉREZ ROJAS, «La iglesia de la Caridad de Cartagena y la arquitectura monumental de Cartagena». En J.C. AGÜERA ROS (coord.), *Arte y cultura en el primer centenario del Templo de la Caridad de Cartagena*. Murcia, 1994, pp. 97-98.

¹⁷⁸ Las nuevas miniaturas fueron realizadas por el escultor cartagenero Jesús Azcoytia en 1995.

¹⁷⁹ *Línea*, 11 de abril de 1981, p. 54.

¹⁸⁰ *Línea*, 4 de abril de 1981, p. 10.

¹⁸¹ Para ampliar información, véase VV.AA., *Agrupación del Santo Enterramiento de Cristo (Marrajos). Bodas de Plata*. Cartagena, 1983, p. 24.

Por último, también presentó diseños de hachotes que fueron desestimados, como en el caso de la agrupación de la Aparición de Jesús a Santo Tomás de la cofradía del Resucitado de Cartagena, de los que se conserva un boceto¹⁸². A pesar de ello, la propuesta del maestro fue muy acertada, esbozando una vara artísticamente repujada que sustentaría el escudo de esta agrupación, diseñado en 1963 y conformado por la cruz de la Resurrección que alberga en su eje cuadrado un libro, rematada por la corona real; enriqueciéndose la ornamentación de la pieza con una airosa palma y una especie de rama de acebo que confieren una sensación de abrazo al emblema. Infortunadamente, al no constar fecha alguna, se desconoce el año en el que presentó su proyecto.

4.2.4.- Otros enseres

Amén de los enseres procesionales descritos con anterioridad, en su prolífico obrador se realizaron incluso cetros de mayordomo, cofrades encargados de la correcta organización de las distintas hermandades que configuran las procesiones y de velar en todo momento por los hermanos de filas que participan en éstas. Una vez constituida a principios del año 1951, la cofradía de Nuestro Padre Jesús Medinaceli y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena de Alcantarilla emprendió las gestiones pertinentes con artistas de Murcia para disponer, en tan solo tres meses, de los elementos patrimoniales básicos para efectuar su primera estación de penitencia, encargando los cetros de mayordomo a Vicente Segura, quien asumió también el diseño de los primigenios blandones para los penitentes¹⁸³.

No obstante, también labró cetros de mayordomo para personalidades que recibieron distinciones honoríficas de parte de alguna cofradía, cuya función en el seno de la misma era meramente representativa. Ejemplo de ello fue el poeta y periodista Raimundo de los Reyes, figura clave en el desarrollo de la literatura y prensa murcianas durante la primera mitad del siglo XX, nombrado Mayordomo de Honor de la capitalina archicofradía de la Preciosísima Sangre en 1950 en reconocimiento a su esfuerzo y tesón para que *La mujer de nadie*, película dirigida por el cineasta catalán Gonzalo Delgrás y protagonizada por el actor murciano José Crespo y la italiana Adriana Benetti, se estrenara en el extinto cine Coliseum a beneficio de la antiquísima entidad «colorá»¹⁸⁴.

Tras ratificar la concesión del título, el presidente Julián Pardos contactó con Segura y le encargó un cetro con el emblema de la archicofradía para que De los Reyes figurara en la presidencia de la procesión de Miércoles Santo con su túnica de mayordomo, cobrando el platero 200 pesetas por dicho trabajo¹⁸⁵.

¹⁸² Diseño conservado por la familia Riquelme Sanz.

¹⁸³ D. SÁNCHEZ ROSIQUE, ob. cit., pp. 60-84.

¹⁸⁴ AASM, Libro II, f. 39.

¹⁸⁵ Recibo con fecha 4 de marzo de 1950, conservado por la archicofradía de la Sangre.

En cuanto a su realización, posiblemente empleó los antiguos negativos metálicos de la insignia de la archicofradía (lám. 28) dispuestos sobre bloques cuadrados de madera, con los que se fabricaron los cetros de mayordomo a partir de mediados de la pasada centuria. A raíz de un estudio exhaustivo de los moldes, y teniendo en consideración la opinión de los cofrades-mayordomos Inmaculada Alcántara Sánchez y Pedro Ayala Martínez, así como la vinculación de Vicente Segura a esta cofradía carmelitana, podría barajarse la hipótesis de que se debieran a su mano al establecerse una comparativa entre el diseño del escudo en negativo y los que coronan los tenebrarios costeados por Almela —obras documentadas—.

Prosiguiendo con las atribuciones, previo establecimiento de semejanzas con detalles de otras hechuras ejecutadas por el maestro, caben subrayar la cartela con la sigla «INRI» y unas artísticas cantoneras de plata pertenecientes a la antigua cruz plana del Santísimo Cristo de la Esperanza, titular de la cofradía murciana homónima, estrenada en 1958¹⁸⁶.

Tanto el voluminoso madero de caoba como sus cuatro piezas argénteas adicionales, fueron una de las escasas aportaciones patrimoniales a la institución bajo el efímero mandato del hermano mayor Rafael García Velasco, predecesoras del fulgurante periodo impulsado durante la presidencia del teniente coronel Alfredo Fernández de la Cruz con la adquisición de textiles (1961-65), y la renovación de los tronos del crucificado y San Pedro (1965-67)¹⁸⁷.

Respecto al enfoque de la posible paternidad del orfebre Vicente Segura, como punto de partida se tuvo en cuenta la particular representación de la simbología pasionaria en cada remate. Especial atención merece uno de los que realzaban el tablón travesano, cuyo motivo central eran los tres dados empleados para sortear la túnica del Señor. En ellos se apreciaban claramente el sistema de numeración de caras «tres-cuatro-cinco», visto en trabajos labrados por el platero donde los pequeños cubos completan sus respectivos programas iconográficos. Ejemplos de ellos son uno de los ocho medallones del trono del Cristo del Rescate de Murcia (1948), las potencias del crucificado de la Agonía de Cartagena y la cruz-guía de la cofradía del Medinaceli de Alcantarilla (1953).

Asimismo, los tres clavos que figuraban en las franjas trilobuladas de las cantoneras recuerdan, en su tosco diseño y disposición, a los proyectados para las cartelas de las carrozas de Santa María Magdalena de Callosa de Segura y la cruz-guion de la hermandad del Rescate de Murcia (1956). Para concluir, sirva de refuerzo a la cuestión la vinculación del valenciano a la cofradía de la Esperanza forjada a mediados de la década de los cincuenta, no resultando descabellado que después de concebir el puñal y aureola de la Virgen de los Dolores en 1955,

¹⁸⁶ *Línea*, 1 de abril de 1958, p. 4.

¹⁸⁷ *Línea*, 9 de febrero de 1965, p.3 / *Línea*, 19 de marzo de 1967, p. 6.

acudieran a él para que acometiera todos los complementos de orfebrería para la nueva cruz del titular, avalándolo ya su dilatada experiencia¹⁸⁸.

4.3.- Tronos

En el último cuarto del siglo XIX, en sustitución de las sencillas andas procesionales para imágenes o conjuntos escultóricos, tallistas de la época como Antonio López Chacón o José Jiménez Arróniz popularizaron la denominada tipología de trono «Luis XV», fiel reflejo del gusto de las emergentes burguesías locales que se hicieron con el control absoluto de las cofradías tras la abolición del sistema gremial¹⁸⁹. Caracterizado por su refinada impronta de clara reminiscencia barroca, la profusión de decoración vegetal y la riqueza iconográfica mediante la presencia de emblemas o atributos, el modelo caló en un breve periodo temporal frente a otros estilos historicistas, de manera que cuando el furor iconoclasta arrasó parte del patrimonio religioso durante el conflicto de 1936, los nazarenos tuvieron de referente dichos tronos neobarrocos tallados y dorados a la corla al emprender la reconstrucción, perpetuando el esquema durante la posguerra Pujante, Vidal Nicolás, Sandoval o Carrión Valverde. Éste último colaboró en los primeros años de posguerra con carpinteros adscritos a la hermandad de carpinteros de San José erigida en la ermita contigua a la parroquia de Santa Eulalia. Uno de ellos fue Martínez Lasheras, quien desempeñó el cargo de comisario de cultos de la citada asociación gremial¹⁹⁰.

Sin embargo, y aunque no existiera una competencia como tal a causa de los incesantes encargos de tarimas talladas y sobredoradas, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado —con los hermanos Juan y Manuel Lorente Sánchez a la cabeza—, las corporaciones fundadas tras la Guerra Civil que se distanciaron de la consuetudinaria estética huertana —conocidas como de «silencio»— impulsaron una segunda renovación tipológica de los tronos murcianos, en esta ocasión para introducir los metales como alternativa factible a la madera comúnmente empleado; asumiendo Segura dicha responsabilidad.

La cofradía del Refugio, constituida en noviembre de 1942 por un grupo de nazarenos liderados por el doctor Ramón Sánchez-Parra García, Enrique Ayuso Serrano y Jesús López Pujol —con el beneplácito del sacerdote Manuel Nadal y el prelado Miguel de los Santos Díaz y Gomara—, fue la que sentó las bases del periodo reformista al apostar decididamente por la orfebrería para conformar su patrimonio artístico; iniciando las gestiones con la adquisición de un trono en propiedad para el Santísimo Cristo del Refugio, ya que el crucificado desfilaba

¹⁸⁸ La cruz plana del Cristo de la Esperanza fue sustituida en 2009 por la actual, arbórea, aproximando la efigie de esta manera en cuestiones estéticas a otros crucificados salzillescos como el del «Facistol» o el de San Eloy.

¹⁸⁹ Véase J.A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, «El trono procesional y la Semana Santa de Murcia». *Imafronte* nº 17 (2004), p. 41.

¹⁹⁰ Citado en M. LÓPEZ ALCÁZAR, «El paso Encuentro de Jesús y la Verónica en la calle de la Amargura. Siete décadas de historia en la Semana Santa de Murcia». *Magenta* nº 39 (2024), p. 41.

provisionalmente sobre uno cedido por la cofradía del Perdón ¹⁹¹. Lo que en principio apuntó a la elección de un artista murciano para su ejecución ¹⁹², acabó con la aprobación de un proyecto presentado por Vicente Segura, quien instaló un obrador provisional en Murcia con el fin de que los hermanos siguieran de cerca el curso de la obra ¹⁹³.

El trono (lám. 29), de latón repujado, causó cierto estupor en la sociedad del momento por el cisma tipológico que su realización trajo consigo, constando únicamente de una estructura interna que emula un montículo —cubierto durante la procesión del Silencio por el exorno floral— y realza la imagen del titular, así como de cuatro bandas ornamentadas con motivos vegetales que evocan tímidamente los patrones decorativos modernistas, en las que dispuso emblemas alusivos al origen de la entidad penitencial: en la delantera, el escudo de ésta; en la parte trasera, el de la parroquia de San Lorenzo Mártir; y los del ayuntamiento de la capital y el obispo Díaz y Gomara en los laterales izquierdo y derecho, respectivamente. Del mismo modo, y como colofón al rico programa iconográfico, cinceló unos bajorrelieves con destino a las esquinas achaflanadas del trono, los cuales escenifican cuatro estaciones del Vía Crucis: La Caída, el auxilio de Simón de Cirene, el encuentro en la Vía Dolorosa, y el Santo Entierro (lám. 30).

En lo que concierne a los tronos procesionales, éste del Cristo del Refugio fue el más elogiado de su dilatada trayectoria en el campo de la orfebrería ya que con él, se alzó con el primer puesto en la modalidad de artesanía artística en el VII Concurso Provincial Artesano de Murcia ¹⁹⁴, reconocimiento que le sirvió de trampolín para otro triunfo mayor: un accésit en oficios artesanos, en el VII Concurso Nacional de Artesanía celebrado en Madrid ¹⁹⁵.

También es el trono —de cuantos hizo Segura Valls— que aglutina mayor número de intervenciones, ascendiendo la cifra a un total de cinco. Quizás, las más resonadas fueron las correspondientes a la reforma de su estructura y el reemplazo de las varas de hierro por otras de madera para rebajar su elevado peso ¹⁹⁶, la inclusión de los cuatro faroles plateados en las esquinas y la instalación de un sistema de luz indirecta para los escudos y bajorrelieves ¹⁹⁷, y la restauración acometida por Virginia Pilar Pagán López-Higuera, María José Rivas, Miguel Ángel Briz y Antonia Sanz Guerrero, justo en el año que estrenó la campana de bronce con la que el cabo de andas, maza en mano, dirige a su dotación de portadores ¹⁹⁸.

¹⁹¹ M. AYUSO MEDINA, *La Procesión del Silencio. 75 años de Historia*. Murcia, 2017, p. 40.

¹⁹² *La Verdad de Murcia*, 9 de marzo de 1944, p. 4.

¹⁹³ *La Verdad de Murcia*, 25 de marzo de 1945, p. 4.

¹⁹⁴ *Murcia Sindical*, 11 de septiembre de 1949, p. 7.

¹⁹⁵ *Pueblo: Diario Nacional del Trabajo*, 27 de diciembre de 1949, p. 2.

¹⁹⁶ *La Verdad de Murcia*, 13 de abril de 1946, p. 3.

¹⁹⁷ *Línea*, 19 de febrero de 1951, p. 2.

¹⁹⁸ *La Verdad de Murcia*, 14 de abril de 1995, p. 10 / *La Verdad de Murcia*, 10 de mayo de 1995, p. 18.

En 1947, coincidiendo con el bicentenario de la cofradía California de Cartagena, los directivos de la agrupación de La Flagelación apostaron también por la corriente innovadora del trono metálico, encargando uno de estas características al obrador que estableció Segura en Valencia después de su breve paso por Murcia, para la imagen de Cristo de la Flagelación adquirida por el marqués de Fuente de Sol, una de las últimas obras cristíferas del escultor Mariano Benlliure¹⁹⁹. Estructurado en dos tarimas, una para varas —se proyectó para ser llevado a hombros— y otra para la efigie, no solo destacaría por su original traza, sino también por elementos tales como el cartelaje compuesto por doce faroles de bronce fabricados en la Casa del Niño Jesús —sufragados por el marqués para el trono de la Virgen del Silencio—²⁰⁰, o las columnas salomónicas que flanqueaban el escudo californio.

Respecto a su montaje, se prolongó durante buena parte del mes de marzo al recibirse semanalmente varias piezas, conforme el orfebre las finalizaba²⁰¹. Estrenado en la procesión californiana de Miércoles Santo —celebrada el día 2 de abril de 1947—, no terminó de calar entre los procesionistas y fue sustituido tres años más tarde por el actual, de mayores dimensiones y calidad artística, donado por la Marina Mercante Española y realizado en la Casa Meneses de Madrid²⁰²; vendiéndose el de Segura por la cantidad de 35000 pesetas²⁰³.

En 1948, la hermandad del Rescate de Murcia siguió los pasos de la coetánea cofradía del Refugio y aprobó por unanimidad la confección de un trono en propiedad para su titular, ya que en el año anterior desfiló sobre un trono cedido por la junta de gobierno de la cofradía del Sepulcro; llevándose a cabo, a petición de un cofrade, una cuestación entre los «esclavos» y devotos en general para financiarlo²⁰⁴.

Concluido en febrero de ese año y expuesto durante toda la Cuaresma en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, se estructuró en tres plataformas decrecientes de madera de caoba con incrustaciones que trasmitían cierta sensación de monumentalidad, alcanzando una altura considerable cuando los portapasos soportaban su peso durante la procesión de la noche del Martes Santo. En cuanto a los trabajos decorativos, Segura hizo gala una vez más de su virtuosismo con los metales, mereciendo especial mención los relieves que ocupaban la parte central de las bandas de la tarima inferior en los que, siguió la estela del primer trono que realizó —el del Cristo del Refugio— pero marcando distancia con éste al

¹⁹⁹ *El Noticiero*, 28 de enero de 1947, p. 3.

²⁰⁰ *El Noticiero*, 22 de febrero de 1945, p. 1.

²⁰¹ *El Noticiero*, 5 de marzo de 1947, p. 1.

²⁰² *El Noticiero*, 3 de abril de 1950, p. 1.

²⁰³ M.V. BOTÍ ESPINOSA, *Flagelación: 1946-1996. Libro Conmemorativo del Cincuenta Aniversario de la fundación de la Agrupación del Cristo de la Flagelación*. Cartagena, 1996, p. 82.

²⁰⁴ *Hoja del Lunes*, 26 de enero de 1948, p. 2.

representar los pasajes, escenificando las siguientes estaciones del Vía Crucis: Condema de Jesús, La Caída, Encuentro con la Santa Mujer Verónica y Expolio.

Por otra parte, enriqueció el programa iconográfico pasionario con ocho medallones metálicos circulares que acogen *Arma Christi* cincelados, en los que pueden identificarse el cáliz, la cruz vacía con sudario, la corona de espinas, los dados, la bolsa con treinta monedas de plata, la columna con flagelos, los clavos, la escalera con la lanza y una caña con esponja, entre otros. Asimismo, fabricaría los cuatro faroles de bronce de las esquinas del trono, luego traspasados a las nuevas andas de la Cruz-Guía²⁰⁵.

Sustituido en 1990 por el actual trono tallado en clave neobarroca por Juan Lorente, la junta directiva encabezada por Adrián Massotti Littel tuvo a bien reubicar los bajorrelieves y medallones en la nueva obra, preservando de esta manera uno de los conjuntos artísticos señeros de la producción del platero valenciano.

Similar fue el caso del primitivo trono de caoba de María Santísima de la Esperanza —titular del tercio homónimo creado en el seno de la hermandad de la Esclavitud—, bendecido en 1950²⁰⁶. Sabiendo de los elogios recibidos por su trabajo en el de Nuestro Padre Jesús del Rescate, fue de esperar que encargaran al maestro los medallones para estas nuevas andas, concibiendo una de sus obras menos inspiradas, pero no por ello exenta de interés, en la que se ciñó exclusivamente a la simbología alusiva a las Letanías.

Reubicados en el actual trono de Juan Lorente en 1992, quedaron distribuidos de la siguiente manera: en el frontal, el cedro libanés vinculado a la majestuosidad y sabiduría de la Madre de Dios; en la trasera, una estrella que referencia a la Virgen como «Estrella de la Mañana»; y en sendos laterales, dos torreones que la representan como «Torre de David» y «Torre de marfil». En conclusión, y sin atisbo de duda, ideó un programa iconográfico cuyo eje no fue otro que la figura de la Virgen, en el que incluso se atrevió a involucrar a la imagen como culminación del mismo para encarnar una quinta letanía: «Madre de la Esperanza».

En el año 1953 satisfizo una vez más la demanda de tronos en propiedad por parte de las cofradías noveles de la diócesis cartaginense con el que realizó en latón dorado, y hueco, para la Virgen de los Dolores de Cieza (lám. 31), joya imprescindible para el estudio de la orfebrería procesional levantina.

El trono consta únicamente de una tarima de varas, decorada con hojas de acanto a modo de terminaciones y motivos avenerados dispuestos en las bandas junto a las cartelas que reproducen los escudos del Ayuntamiento de Cieza y la cofradía de «La Dolorosa», y de otra en talud con el anagrama mariano moldeado en cada uno de sus paneles de celosía para la imagen firmada por el escultor murciano González Moreno; completándose con unos atípicos

²⁰⁵ *La Verdad de Murcia*, 25 de febrero de 1948, p. 1.

²⁰⁶ *Línea*, 5 de abril de 1950, p. 3.

brazos de luz enriquecidos con guirnaldas florales metálicas donde Segura jugó con la línea curva desmesuradamente, los cuales sustentan decenas de faroles —de seis caras cada uno— artísticamente repujados y rematados por un corazón atravesado por una daga.

A pesar de que el diseño del platero valenciano no se corresponde en absoluto con la clásica tipología del «trono salón» popularizada en Cieza y reinterpretada por Manuel Juan Carrillo con el trono procesional de Santa María Salomé pocos años después de la bendición del que adquiriera en Murcia la cofradía de la Virgen de los Dolores, al carecer de un jarrón central y las ménsulas que soportan la tarima en la que descansa la obra escultórica, es justo reseñar que su puesta en escena no difirió, ni difiere drásticamente, de los tronos encuadrados en dicho grupo al poseer una altura y dimensiones semejantes.

Concluido este trabajo para la Semana Santa de Cieza, los encargos de andas cesaron y Vicente Segura se volcó en la ejecución de carrozas, dando el pistoletazo de salida con un trono para el Corpus Christi, patrón de la villa de Archena. Costeada por suscripción popular y valorada en 25000 pesetas²⁰⁷, de dicha carroza se conservan únicamente las cuatro cartelas que ocupan la parte inferior de la misma, las cuales sufrieron hace años una desafortunada intervención que ocultó la tonalidad plateada original de las rocallas decorativas que, sin contar el escudo de Archena, acogen símbolos eucarísticos como el cesto de los panes y peces, las siglas «JHS» y un pelícano que derrama su sangre para devolver la vida a sus crías.

Meses después, reprodujo el diseño de las cartelas de Archena para la antigua carroza de la Cruz-Guía de la hermandad de Nuestro Padre Jesús del Rescate de Murcia²⁰⁸, en el que se ajustó al carácter pasionario de ésta al concebir el programa iconográfico, representando el martillo con las tenazas, los tres clavos, la columna con unos flagelos cruzados y la bolsa con treinta monedas de plata. Las referidas piezas, como sucedió con los medallones de los tronos del titular y la Virgen de la Esperanza, se reubicaron en una nueva tarima tallada por Juan y Manuel Ángel Lorente en 1995²⁰⁹.

En 1956 dio forma también al suntuoso trono procesional de Santa María Magdalena para Callosa de Segura (lám. 32), el último de su trayectoria como orfebre. En esta obra salta a primera vista un claro retorno del maestro a la línea neobarroca patente en el trono de la cofradía del Refugio, como si de una vuelta a los orígenes se tratara; perfeccionando el modelo mediante una exacerbada profusión de motivos vegetales y vieiras —elemento adoptado del trono de «La Dolorosa» de Cieza—, incluyendo asimismo una doble tarima.

El trono posee en su parte inferior cuatro bandas metálicas ornadas con el anagrama de Santa María Magdalena y los emblemas del Ayuntamiento de

²⁰⁷ *Línea*, 9 de junio de 1955, p. 10.

²⁰⁸ *Línea*, 28 de marzo de 1956, p. 1.

²⁰⁹ A. BARCELÓ LÓPEZ, *Semana Santa en la (...) II...*, ob. cit., p. 281.

Callosa y la propia cofradía; disponiendo cuatro medallones en las esquinas achaflanadas rematadas por veneras que escenifican pasajes alusivos a la vida de la santa pecadora, realmente interesantes al tomar como fuentes de referencia obras pictóricas y escultóricas datadas entre los siglos XVI y XX.

En el primero, donde María Magdalena aparece a los pies de Cristo en el madero, se puede apreciar la influencia de una de las diversas versiones de la Crucifixión realizadas por Francesco Hayez, uno de los máximos exponentes de la pintura romántica italiana.

Para el segundo, reprodujo las imágenes de la Virgen de los Dolores y Santa María Magdalena que forman parte de *Las Tres Marías y San Juan*, conjunto proyectado en origen por Mariano Benlliure para la cofradía de Jesús Nazareno «vulgo congregación» de Zamora, finalmente adquirido por José Manuel Magro Espinosa para la Semana Santa de Crevillente allá por el año 1946²¹⁰.

Para la representación del «Noli me tangere», halló la inspiración en el famoso lienzo homónimo pintado por Correggio, expuesto en el Museo Nacional del Prado²¹¹. Por último, para el cuarto medallón cinceló una Magdalena penitente, reflexiva y portando una calavera.

En cuanto a la tarima superior en talud, sobre la que se ubica la efigie del valenciano Pinazo, presenta unas cartelas semejantes a las de las carrozas del Corpus Christi de Archena y la Cruz-Guía del Rescate de Murcia, las cuales acogen los siguientes símbolos de la Pasión: los tres clavos, la columna atravesada por dos flagelos, el martillo y las tenazas, y la escalera con una lanza.

Poco tiempo después de su restauración en el obrador de Orovio de la Torre, el trono fue levemente modificado al sustituirse los finos y curvos brazos de luz originales, próximos en estética a los de andas fabricadas para localidades del interior de la provincia alicantina, por otro juego de clara reminiscencia andaluza.

En 1964, la agrupación «sanjuanista» de la cofradía Marraja de Cartagena acometería una reforma del trono realizado por Aladino Ferrer para su titular poco antes del estallido de la Guerra Civil, tallando Rafael Terón una nueva plataforma inferior para la que Rafael Puch —artista madrileño afincado en la ciudad portuaria desde finales de los años cuarenta— diseñó un grupo de ocho bajorrelieves que se encargó de materializar Vicente Segura²¹².

El programa iconográfico se centra en la figura del joven Juan, discípulo de Jesucristo presente en todos los relieves, bien como protagonista o desempeñando un papel secundario, abarcándose un amplio abanico de episodios bíblicos

²¹⁰ I. PUIG SANCHIS, «El Museo Mariano Benlliure de Crevillente (I). La familia Magro». *Archivo de Arte Valenciano* nº 78 (1997), p. 87.

²¹¹ L.M. SALAMANCA, *La mujer de la Pascua. La Magdalena: itinerario de fe pascual y encuentro con la obra de arte*. Colombia, 2001, p. 75.

²¹² J. SÁNCHEZ ARTES, «El Trono de San Juan». *Prisma* nº 3 (2007), p. 22.

comprendidos desde el momento en el que decidió seguir los pasos de su Maestro hasta su destierro en la isla griega de Patmos²¹³.

En orden cronológico, el primero de los relieves a tener en cuenta escenifica el pasaje de la elección de los hijos de Zebedeo, en el que María Salomé ruega a Cristo que conceda dos lugares privilegiados en el Reino de los Cielos a Juan y Jacobo —Santiago—, y Él responde a los varones que sentarse a su izquierda y derecha no era decisión suya, sino del Padre²¹⁴.

El segundo testimonia un suceso acaecido en el transcurso de la última cena de Cristo con los apóstoles en los instantes previos a su Pasión: el anuncio de la traición de Judas. La escena se estructura en torno a la mesa, donde un grupo de discípulos parecen estar hablando entre sí, estupefactos por la noticia, mientras Juan apoya la cabeza en el hombro izquierdo del Señor, aludiendo de esta manera al relato evangélico que identifica al «discípulo amado» como aquel que apoyó su cabeza en el pecho del Mesías²¹⁵.

El tercer relieve capta el momento en el que el cielo se oscureció entre las horas Sexta y Nona, en el marco de la lenta agonía de Cristo en el monte Gólgota²¹⁶. En primer plano, la Virgen reza ante su Hijo amparada por Juan y María Magdalena, figurando en un segundo plano los ladrones Dimas y Gestas, atados a sus cruces por el tronco, brazos y pies. Respecto a estos personajes, cabe resaltar como se jugó con la psicología, mostrándose el semblante del Buen Ladrón —situado a la derecha de Jesús, según el evangelio apócrifo de Nicodemo— a la vez que Gestas, siempre reacio al arrepentimiento, da la espalda al espectador.

El cuarto muestra a Pedro y Juan en el sepulcro, acompañados de María Magdalena, quien les informa acerca de la misteriosa desaparición del cadáver de Cristo²¹⁷. La obra sirve de antesala al pasaje del quinto medallón, donde Jesús Resucitado se aparece a los apóstoles en el lago de Tiberiades y los invita a echar de nuevo las redes²¹⁸.

En cuanto al sexto bajorrelieve (lám. 33), no hay duda de que es una de las piezas que goza de mayor interés de cuantas ornamentaron el trono del San Juan de los Marrajos hasta la reforma efectuada hace una década que retiró la mitad de éstas, la cual reproduce el cuadro que lleva por título *Viaje de la Santísima Virgen y San Juan a Éfeso después de la Muerte del Salvador*, obra del pintor murciano

²¹³ Cuatro de los ocho bajorrelieves (Elección de los Hijos de Zebedeo, Viaje de San Juan y la Santísima Virgen a Éfeso, Sepulcro Vacío y Aparición de Jesús en el Lago de Tiberiades) fueron retirados del trono a raíz de una reforma efectuada hace una década.

²¹⁴ *Mt* 20:20-28.

²¹⁵ *Jn* 13:21-32.

²¹⁶ *Lc* 23:44-45.

²¹⁷ *Jn* 20:2-9.

²¹⁸ *Jn* 21:1-19.

Germán Hernández Amores galardonada en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1862²¹⁹.

No obstante, se trataría de una reinterpretación, a causa de las divergencias existentes entre el lienzo decimonónico y el relieve de Segura, que hacen de este último una obra única. En primer lugar, la pintura muestra a María dirigiendo una mirada de súplica al cielo con la corona espinosa en sus manos, mientras que el medallón la representa al igual que el apóstol, cabizbaja, reflexiva, y sin el atributo pasionario citado. Por otro lado, en la composición del maestro Hernández Amores son dos ángeles los que guían la embarcación a consecuencia de la imposibilidad del piloto, inmerso en un sueño profundo, pero en el relieve únicamente figura el que aparece en primer plano contemplando al apóstol, quizá con la intención de evitar un excesivo recargamiento visual del mismo.

Para el séptimo (lám. 34), se escenificó el intento de martirio de Juan ante la Puerta Latina de Roma. Dentro de un caldero, el apóstol ora en presencia del emperador Domiciano, quien observa impassible a los dos verdugos que vierten aceite hirviendo sobre su cuerpo.

Como colofón al ciclo, el octavo y último relieve teatraliza la visión del Apocalipsis según San Juan, que se dispone a escribir el libro homónimo durante su destierro en Patmos, isla griega bañada por el mar Egeo. En la parte izquierda se identifican a los cuatro jinetes apocalípticos, un espíritu junto al sepulcro vacío —alusión a la primera resurrección, la de los elegidos por Dios—, el reloj de arena que simboliza la espera de mil años para el resto de muertos, y un esqueleto con armadura romana, posiblemente asociado a la persecución de la doctrina cristiana hasta su legitimación, con la promulgación del Edicto de Milán en el siglo IV. d.C., en tiempos de los emperadores Constantino y Licinio.

Por encima del discípulo, sobresale una cabeza de conseguidas facciones demoniacas presente en representaciones del Juicio Final desde el Medievo y definida como la entrada al Infierno; completándose esta obra con una idealización de la batalla celeste entre el Bien y el Mal, localizada en el extremo derecho del medallón²²⁰.

En el mismo año 1964, y en vista del éxito de la suscripción pro-corona para la Virgen de la Piedad que acababa de cerrarse, el presidente de la agrupación marraja homónima, José Luis Meseguer Jorquera, planteó a su junta directiva proseguir con la campaña para sufragar un trono acorde a la majestuosidad y relevancia de su titular en las procesiones cartageneras, y de paso dar salida a las piezas de plata que continuaban recibiendo, bautizando esta nueva cuestación como «Segunda Operación Plata»²²¹. Segura fue uno de los orfebres que presentó boceto, pero el

²¹⁹ *La Correspondencia de España*, 11 de septiembre de 1862, p. 11 / Hogaño, la pintura original de Hernández Amores no permanece expuesta al público.

²²⁰ *Ap* 12:7-11.

²²¹ *El Noticiero*, 19 de septiembre de 1964, p. 6.

suyo, junto al de Manuel Orrico, no convenció a los hermanos, quienes dieron un voto de confianza al del acuarelista Gabriel Mario Guillén León²²².

Aunque rechazaron su propuesta, conocían su valía, y por ello lo invitaron a formar parte del elenco de artistas que confeccionaron el nuevo trono, integrado por Manuel Orrico, José Sánchez Lozano, Efraín Gómez, Vicente Rodilla y José Montserrat²²³. Sin embargo, en la actualidad, se desconoce cuál fue la intervención específica del platero valenciano.

Al margen de lo descrito, por gentileza de la familia Riquelme, se pudo examinar un curioso boceto correspondiente a otro trono para la cofradía Marraja de Cartagena (lám. 35), atestiguándolo el emblema de la cofradía esbozado en su frontal. En cuanto a su autoría, Araceli Riquelme Sanz corroboró que se trataba de un dibujo realizado por su padrastró, Vicente Segura, donde se aprecian algunos apuntes y correcciones a mano.

Acerca de su origen, se desconocía tanto su cronología como el conjunto escultórico para el que se proyectó. No obstante, con el asesoramiento del historiador del arte y hermano marrajo Agustín Alcaraz Peragón, se efectuó un seguimiento que desembocó en el trono de caoba tallado por Juan Lorente Sánchez para el grupo titular de la agrupación de La Verónica y Santa Faz en 1984, cuyas trazas concuerdan con las del esbozo del orfebre. Profundizando en este incógnito asunto, y partiendo de lo citado previamente, podría barajarse una conjetura que permitiría, no solo estrechar el cerco temporal, sino reforzar una posible relación de este diseño con el plan de sustitución del trono del malagueño Cristóbal Velasco —prorrogado— en 1973, o con el concurso de bocetos convocado en 1978²²⁴.

4.4.- Platería para el culto

4.4.1.- SAGRARIOS

Una de las primeras obras que Segura realizó para la ciudad de Murcia fue el sagrario del altar del Cristo del Refugio de Murcia (lám. 36), patrocinado anónimamente por el obispo Miguel de los Santos Díaz y Gomara²²⁵. Sito a los pies del crucificado, se caracterizó por su ruptura en términos estéticos con los que atesoran otros templos de la capital, bien de metal o madera dorada. Estructurado en tres niveles, el inferior corresponde al espacio reservado a la hostia consagrada, el central a la representación del *Agnus Dei* o Cordero de Dios recostado sobre el Libro del Apocalipsis con los sellos, y el superior a las rocallas decorativas

²²² Véase A. ALCARAZ PERAGÓN, «50 años del trono de la Santa Agonía (Casa Orrico, 1970)». *Agonía* nº 16 (2020), p. 55.

²²³ Respecto a la aportación de cada artista en el trono de la Virgen de la Piedad, Orrico labró una cruz de plata; Sánchez Lozano talló los bustos de los santos de Cartagena; Gómez, los ángeles; Rodilla Zanón, los mosaicos, y Montserrat las cuatro cartelas estilo imperial en cristal de roca.

²²⁴ *El Noticiero*, 27 de abril de 1973, p. 9 / *Línea*, 28 de mayo de 1978, p. 14.

²²⁵ *La Verdad de Murcia*, 19 de septiembre de 1944, p. 4.

que, junto al programa iconográfico eucarístico a base de espigas y racimos, lo revisten de suntuosidad.

Gracias al material fotográfico difundido frecuentemente por la cofradía del Cristo del Refugio a través de sus redes sociales, quedó corroborado que el sagrario se bendijo junto al oratorio el día 17 de septiembre de 1944, catalogándolo la prensa local del momento como «*una bella obra de orfebrería*»²²⁶. Considerando esto, quizá recibió este encargo al poco de instalarse en la capital para ejecutar el trono del titular.

En 1949 concluyó un tabernáculo de metal repujado para el presbiterio del templo de San Juan Bautista, hogaño en paradero desconocido y del que apenas existen referencias²²⁷. En dicho trabajo, tuvo en cuenta que debía estar en consonancia con el templete neoclásico diseñado por el arquitecto academicista Lorenzo Alonso, el cual cobija la imagen del santo titular de la parroquia²²⁸, por lo que empleó una piedra marmórea parecida a la de éste para la base del nuevo sagrario, embellecida con apliques de bronce. Dicha aleación también le valdría para realizar los capiteles de sus airosas columnas, sustentadoras de cuatro ángeles fundidos en plata que servían de escolta a una fidedigna reproducción del Bautista atribuido a Antonio Dupar, escultor marsellés afincado en Murcia en el primer tercio del siglo XVIII. En relación a la puerta del tabernáculo, cinceló un relieve donde representó a Cristo rodeado de símbolos eucarísticos, sin conocerse más detalles al respecto.

Dos años más tarde, de su taller salió un sagrario de plata para la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de Churra (lám. 37), adquirido por cuestación popular y bendecido por el prelado Ramón Sanahuja y Marcé al término de las fiestas patronales²²⁹. La pieza en cuestión, visualmente robusta, destaca especialmente por su programa iconográfico, exuberante a la par que excéntrico, en el que conviven alusiones eucarísticas y marianas. El primer detalle a tener en cuenta es el bajorrelieve del Niño Jesús con el cáliz encuadrado en una mandorla de nubes e incipientes ráfagas que decora la puerta arqueada convexa del sagrario.

Sobre la puerta, flanqueado por espigas y racimos de vid repujados, el platero colocó un medallón en relieve que escenifica el pasaje de la Anunciación del Señor, cercado por un marco de rayos rectos y quebrados en el que se grabó la inscripción «AÑO JUBILAR 1951». En el ático, dispuso en sendos extremos a San Joaquín acunando a la Virgen y el Patriarca San José con el Niño, los cuales escoltan a un crucificado. Estas tres figuras, modeladas y fundidas en plata, culminan este trabajo que anuncia su inminente consolidación profesional.

²²⁶ *Línea*, 19 de septiembre de 1944, p. 3.

²²⁷ *La Verdad de Murcia*, 23 de junio de 1949, p. 1.

²²⁸ E.M. CAMACHO CÁRDENAS, «Iglesia de San Juan Bautista». En L. TOMÁS GABARRÓN (coord.), *Identidad y patrimonio en Murcia: los templos del Centro Este*. Murcia, 2021, p. 181.

²²⁹ *La Verdad de Murcia*, 12 de junio de 1951, p. 3.

A principios de 1953, la archicofradía de la Sangre de Murcia depositó en la entonces capilla de su titular —colateral al presbiterio de la arciprestal de Nuestra Señora del Carmen— un sagrario de cubierta semicircular para custodiar el ostensorio del Lignum Crucis —también realizado por Segura—, ornamentado con motivos repujados y un querubín sobre la puerta.

El particular diseño del último elemento ha permitido conectar con la producción del artista un sagrario de metal, ofrendado por los vecinos de la pedanía murciana de Algezares a la parroquia de Nuestra Señora de Loreto, en el día de Reyes del año 1957²³⁰. De estructura semejante al de Churra, y más elaborado que el de «Los Coloraos» en cuestiones decorativas, presenta los cuatro símbolos del Tetramorfos en las esquinas de la puerta, sobre la que figura la «Fuente de Vida», así como el Padre Eterno en el friso.

4.4.2.- Custodias

En septiembre de 1944, la feligresía de San Juan Bautista de Murcia hizo frente a la pérdida de las custodias regaladas en el último tercio del siglo XVIII por la señora Gertrudis de Echeverría y Guzmán y el conde de Floridablanca, con el encargo de una de estas piezas a la «Casa del Niño Jesús» de Valencia (lám. 38)²³¹.

El ostensorio, de plata, platino y piedras preciosas, consta de un pedestal decorado con motivos vegetales calados y una placa rectangular de reducidas dimensiones donde reza una inscripción alusiva a su mecenazgo²³². En el frontal y laterales de la peana, completando la fase ornamental, dispusieron las miniaturas fundidas en plata de San Juan Bautista, Santa Guillermina de Bohemia y San Antonio de Padua, indicando en primer lugar la pertenencia de la custodia a la parroquia «sanjuanera», y a continuación, la identidad de las dos donantes.

Sobre el nudo, un libro sustenta la nube plateada en la que descansan una pareja de ángeles orantes ante una conseguida reproducción del Santo Cáliz custodiado en la catedral de Valencia, claro guiño al origen de la custodia que también puede verse en otras semejantes como la expuesta en la sacristía de la parroquia de la Trinidad de Alcaraz (Albacete), la cual recorre las principales calles de la localidad con motivo de la festividad del Corpus Christi²³³.

No obstante, la solución para el astil no es más que una antesala de la fastuosidad alcanzada con el sol, enriquecido con joyas, espigas y hojas de parra que

²³⁰ *La Verdad de Murcia*, 9 de enero de 1957, p. 6.

²³¹ *La Verdad de Murcia*, 16 de septiembre de 1944, p. 2 / Para ampliar información acerca de los ostensorios desaparecidos, ver al respecto I.J. GARCÍA ZAPATA, *De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia*. Madrid, 2022, pp. 206-207.

²³² «DONADA PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE S. JUAN BAUTISTA DE MURCIA POR D^{ÑA} ANTONIA GARCÍA MARTÍNEZ Y D^{ÑA} GUILLERMINA TERRER FERNÁNDEZ. 8 SEPTIEMBRE DE 1944».

²³³ Cronología dada por Antonio Contreras Fernández —auxiliar de información turística y encargado del museo parroquial de la Santísima Trinidad de Alcaraz (Albacete)—.

trepan hasta abrigar los tres medallones de marfil que personifican al Inmaculado Corazón de María, San José y el Corazón de Jesús; coronándolo una cruz con remates trebolados y ráfagas. Respecto a su autoría, en una entrevista publicada en la década de los setenta quedó corroborado que Segura fue su artífice, por lo que sería una de sus últimas obras bajo el sello de la «Casa del Niño Jesús», poco antes de acometer por cuenta propia sus primeros trabajos para la recién fundada cofradía del Cristo del Refugio²³⁴.

Otra de sus custodias para la capital murciana se conserva en la iglesia arciprestal del Carmen, posiblemente realizada en los albores de los años cincuenta, aunque al no disponer de documentación acerca de su adquisición para este trabajo de investigación, no es más que una hipótesis que tiene por bases el testimonio del sacristán, el cual afirmó que la parroquia dispone únicamente de dos ostensorios, siendo el más antiguo el de mayores dimensiones. Asimismo, la hipótesis se refuerza con una fotografía cedida por los herederos de Segura, una crónica de la procesión organizada por la cofradía del Santísimo Sacramento donde se citó que Jesús Sacramentado recorrería el callejero del castizo barrio «*en artística y labrada custodia*»²³⁵, y el conocimiento aproximado del año en que fijó su residencia en Murcia.

La custodia dista notablemente de la que hiciera para la iglesia de San Juan Bautista, sobresaliendo la peana abovedada y repujada que atesora cuatro medallas plateadas con los cuatro Evangelistas y sus correspondientes símbolos del Tetramorfos, así como los pináculos sitos en las esquinas y el pedestal rectangular en el que descansa el astil, cuyo nudo adornó con un collar de querubines. Cabe destacar que el viril, prácticamente suspendido en el aire, queda unido al nimbo del que emergen los rayos mediante cuatro soportes, inapreciables al resolver la cuestión del vacío con hojas de vid y espigas. Por otra parte, el escudo carmelita conecta el astil con la parte inferior del nimbo, coronado por una cruz que presenta un cuidado diseño, ya visto en piezas análogas que rematan custodias y resplandores de coronas que labró; grabándose en el frontal de la peana una inscripción que certifica su titularidad²³⁶.

Hacia el año 1951 concluyó una custodia de ochenta centímetros (lám. 39), en plata de ley con baño de oro fino, para el santuario patronal de las Huertas de Lorca²³⁷. En esta obra se percibe una vuelta al modelo de la custodia de San Juan Bautista en el sol, ornado con medallones de la Virgen de las Huertas, Santa Clara, San Francisco y San Pascual Bailón —dispuestos en anillas semi-

²³⁴ *La Verdad de Murcia*, 10 de julio de 1973, p. 3.

²³⁵ *Línea*, 11 de junio de 1950, p. 2.

²³⁶ «PARROQUIA DE N^{TRA} S^{RA} DEL CARMEN. MURCIA».

²³⁷ *La Verdad de Murcia*, 8 de septiembre de 1951, p. 5.

circulares que circundan el viril—, motivos vegetales repujados y hojas de parra entrelazadas con espigas ²³⁸.

No obstante, se desmarcó de la que hizo para San Juan Bautista por su acabado tosco, careciendo absolutamente del refinamiento evidente en ésta última. En cambio, el ángel con las alas desplegadas a modo de astil le confirió una identidad propia que al parecer gustó al orfebre, debido a que decidió reproducirlo en varios encargos. En la base, testimoniando su pertenencia a un templo custodiado por los franciscanos, repujó a gran escala el emblema de dicha comunidad religiosa.

A pesar de ello, la adaptación de una figura alegórica para sustentar el viril no se trató de una innovación introducida por Segura, sino que hunde sus raíces siglos atrás, hallando ejemplos en la diócesis de la mano de plateros tales como Zaradatti, artífice de las custodias procesionales de Molina y Fortuna, fechadas en 1792 y 1796 respectivamente ²³⁹. Corona la custodia un remate cruciforme bajo el que se localiza una reproducción de la cruz de la Orden de Isabel la Católica, condecoración creada por el rey Fernando VII en 1815 a fin de rendir homenaje a cualquier español o extranjero que contribuyera con sus acciones al crecimiento de la Patria y el fomento de la hermandad española con otros países ²⁴⁰.

Ese mismo año plasmó el arquetipo para el rico ostensorio con astil de figura que el pueblo de Mazarrón costeó con motivo de las Bodas de Plata sacerdotales del párroco Jesús García. Sin embargo, éste presenta un amplio abanico de diferencias con el del santuario de la «ciudad del Sol», desde el diseño de la base —análogo al de la custodia de San Juan Bautista de Murcia— hasta la limitación de símbolos eucarísticos a una espiga y una rama de vid; sin contar los esmaltados con el escudo del Ayuntamiento de Mazarrón, la Purísima, San Andrés y San Antonio —patrona y titulares de las parroquias de la villa— ²⁴¹.

A principios de 1955 hizo entrega de una custodia para la parroquia de San Pedro de Espinardo (lám. 40), en sustitución de la que hicieran los acreditados plateros Ruiz-Funes y regalara el marqués que da nombre a esta pedanía murciana, gracias a un feligrés anónimo ²⁴².

El nuevo ostensorio no solo sobresalió por su refinado y original diseño como si de una carta de presentación del periodo de consolidación del maestro levantino se tratara, sino también por su riqueza decorativa y dimensiones en contraposición con el resto de piezas homónimas analizadas. Sobre las rocallas yuxtapuestas en las esquinas de la peana dispuso cuatro ángeles-niños sobredorados portadores de ramas de espigas, símbolo eucarístico por excelencia; completándose la orna-

²³⁸ Información extraída del contrato de 1951, conservado por la hermandad de la Virgen de las Huertas.

²³⁹ I.J. GARCÍA ZAPATA, «Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII». *OADI. Rivista dell' Osservatorio per le Arti Decorative* (2016), p. 107.

²⁴⁰ VV.AA., *Institución de la Real Orden Americana de Isabel la Católica*. Madrid, 1815, p. 4.

²⁴¹ Como apunte, fue realizada para ser custodiada en la parroquia de San Antonio de Padua.

²⁴² *La Verdad de Murcia*, 19 de enero de 1955, p. 4.

mentación del pie con el emblema de Espinardo esmaltado y tres medallones plateados ovalados que albergan iconos como el monograma «JHS», un pez bajo el cesto repleto de panes y el ancla con dos peces.

En el astil reinterpretó esquemas convencionales y ensanchó considerablemente su nudo, donde figuran el escudo pontificio y el anagrama mariano en alusión a la titularidad compartida del templo. A su vez, adoptó de otras custodias debidas a su mano elementos tales como los collares de cabezas aladas que revisten el cuello y gollete, vistos previamente en la que labrara para la arciprestal del Carmen de Murcia, cumpliendo una función similar la guirnalda floral que cerca la franja superior de la macolla. El nimbo con motivos vegetales repujados que acoge el viril realzado con piedras semipreciosas, enriquecido con querubines y dos ángeles que muestran un esmaltado con la Virgen del Carmen adquirido en Valencia, perpetuaría la línea de desmarque, confiriéndole el artífice una estética con la que demostró, como venía siendo habitual, su valía con el cincel y demás herramientas.

El desligamiento no trajo consigo una renovación tipológica como era de esperar, pero si una adaptación de diversos modelos extendidos en el área mediterránea que permite inscribir la custodia espinardera en un grupo específico de la platería española del siglo XX al guardar cierto parecido, en elementos muy concretos como el sólido diseño del propio nimbo, con notorias obras de origen valenciano como la custodia de Nuestra Señora de Belén de Crevillente, encargada a José Bonacho David²⁴³.

Recientemente, tras meses de exhaustivo seguimiento, se ha localizado el precedente de la custodia del Corpus de Espinardo, donde lógicamente se distingue la huella de Vicente Segura Valls. El ostensorio de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Alcantarilla (lám. 41) fue un eslabón más para alcanzar una magnificencia anhelada durante años por el cura Pedro Pérez García para el nuevo templo del barrio de Campoamor²⁴⁴, en cuyo proyecto participaron artistas con un amplio bagaje como el orfebre valenciano Manuel Orrico Vidal, los pintores Rafael Cardells Camarlench y Antonio Hernández Carpe, o los imagineros José Díes López y Fernando Ortuño Alburquerque.

La custodia consta de una base que perenniza el arquetipo de la de San Juan Bautista, pero prescindiendo de las figuras y perfeccionándolo mediante la inclusión de un grupo de cuatro angelotes portadores de racimos de vid que descansan sobre rocallas que sustentan la peana ornada con un amplio repertorio de motivos eucarísticos como el pez con una cesta de panes, el ciervo y el pelicano —prefiguraciones de Cristo— o un crismón con el alfa y omega. Para dar testimonio del patrocinio, colocaron en su base una chapa con inscripción, en la que curiosamente muestra que la custodia se trata de una donación póstuma²⁴⁵.

²⁴³ A. CAÑESTRO DONOSO, *El arte de la platería en Crevillente*. Crevillente, 2016, p. 38.

²⁴⁴ J. CÁNOVAS ORCAJADA, *Medio siglo de Campoamor*. Alcantarilla, 2002, pp. 23-62.

²⁴⁵ «ESTA CUSTODIA FUE DONADA A LA PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE LA ASUNCIÓN DE

El nudo, a diferencia del de la custodia conservada en la parroquia de Espinardo que alberga símbolos alusivos a los titulares del mismo, presenta dos piezas primorosamente cinceladas y sobredoradas, figurando San Juan Bautista niño con el cordero en el anverso y el escudo de Alcantarilla en el reverso. Por otro lado, los querubines dieron solución, no solo a la desnudez del espacio dejado entre sendos elementos, sino también a la del gollete que sustenta el sol repujado con viril cercado por un hilo de pedrería y flanqueado por cestos de panes con peces, el *Agnus Dei* o «Cordero de Dios» y una escenificación de la Asunción de la Virgen. Asimismo, merece especial mención la representación de los cuatro símbolos del Tetramorfos en la parte trasera del nimbo, los cuales dotan a la custodia una impronta algo opuesta a la de los ostensorios descritos.

Luego, en 1965, realizó una de sus custodias más desconocidas a la par que logradas (lám. 42), con destino la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús de Ribera de Molina²⁴⁶. En ella se aprecia una clara síntesis de los esquemas importados de la vecina región de Valencia y determinados elementos adoptados por numerosos plateros afincados en Murcia, evocando la fastuosidad de algunas datadas en el último cuarto del siglo XVIII.

A diferencia de las anteriores, donde prima el ornato a base de pequeñas piezas desde la peana hasta el gollete, en ésta proliferan los motivos decorativos vegetales repujados, por lo que la fuerza visual de la obra reside en el sol. En la parte inferior, figuran dos querubines, fundidos en plata, los cuales entrelazan un sarmiento de vid y un ramillete de espigas secas. Salvando las distancias, tanto la impronta de las cabezas aladas como el diseño de las espigas y el empleo de perlas blancas para conformar los granos del racimo permiten relacionar este ostensorio contemporáneo a la producción de artífices como el acreditado platero alicantino Ramón Bergón, en cuya «custodia de las Espigas» para la S.I. Catedral de Murcia (1782) se distinguen todos estos detalles²⁴⁷.

Enriquecido con perlas y pedrería rosácea, azul y verdosa, el artista culminó su fase decorativa con cuatro medallones en relieve de los cuatro Evangelistas, circundando el viril. Asimismo, cabría destacar el particular diseño de los rayos intercalados con tornapuntas de base cruciforme, exorbitantemente bastos en comparación a los de otras custodias descritas.

Otro aspecto a considerar es la representación del Espíritu Santo que corona la pieza, recurso iconográfico distintivo de los resplandores en la producción de Segura Valls, bajo una artística cruz de cuatro ráfagas, cuyo diseño se asemeja al de los remates análogos de objetos pertenecientes a ricos ajuares litúrgicos de

ALCANTARILLA, POR D. SANTOS GÓMEZ RUIZ + BIENHECHOR INSIGNE QUE FUE DE ESTA IGLESIA. SIRVA ESTA INSCRIPCIÓN DE GRATITUD Y RECUERDO. 6 NOVIEMBRE 1953».

²⁴⁶ Información dada por Antonio José Gil Gómez –vicario parroquial de San Francisco Javier de Murcia–.

²⁴⁷ A. CAÑESTRO DONOSO, *Ramón Bergón. Un platero eldense y su arte*. Elda, 2015, p. 61.

la Diócesis de Cartagena, principalmente fabricados durante la segunda mitad del siglo XVIII. Algunas de estas alhajas con cruces similares a la que culmina la custodia de La Ribera son la corona de la Virgen de la Candelaria de la parroquia murciana de Santa Eulalia y los ostensorios de Fortuna y Molina de Segura, sendas obras del milanés Zaradatti, o la custodia del convento de Santa Catalina del Monte marcada por Funes ²⁴⁸.

4.4.3.- Relicarios

Segura también atendió la llamada de diferentes cofradías para la hechura de receptáculos destinados a la conservación y veneración de reliquias. En efecto, fueron dos agrupaciones las que le demandaron la confección de dicha tipología para albergar en ella una triza del *Lignum Crucis*. Concretamente, fueron las cofradías de la Sangre y el Perdón de la capital murciana las que acudieron al maestro para la ejecución de estos trabajos.

En noviembre de 1952, el presidente de la archicofradía «colorá» Pardos Zorraquino informó a su junta de gobierno del recibimiento de un *Lignum Crucis* con su correspondiente cédula de veracidad, donación del entonces obispo de la diócesis itala de Ascoli-Satriano por mediación del conde Vincenzo Abbate Castello de Orléans, íntimo amigo de López Jiménez. Éste último, sin pretensión de vanagloria por esta adquisición, expuso que nada hubiese sido posible sin el apoyo del que fuera comisario de procesión, López-Higuera. Seguidamente, la directiva aprobó por unanimidad el encargo de un ostensorio para venerar la reliquia ²⁴⁹, el cual sería realizado con joyas y varios objetos de plata y oro entregados a tal efecto por los mayordomos de la entidad ²⁵⁰.

El relicario (lám. 43), aunque destaque por su originalidad, realmente reproduce con ligeras variaciones un diseño preliminar, concretamente el de la cruz obsequiada por la Diócesis de Cartagena al papa Pío XII —obra del propio Segura—, saltando a primera vista divergencias tales como las dimensiones o el lenguaje iconográfico, a juzgar por el espacio reducido de su sagrario y la funcionalidad de la pieza. De notable reminiscencia barroca, con profusión de ornamentación vegetal que le concede una estética recargada, el relicario se estructura en tres partes: la cruz con piedras rojas incrustadas —alusión a la Preciosísima Sangre de Cristo y por ende, al color distintivo de la archicofradía—, un astil y el pie ornado con *Arma Christi*. Por el trabajo, Segura cobró el importe de 1200 pesetas (lám. 44), abonado por Pardos en febrero de 1953, exponiéndose por vez primera al término de la última misa del quinario anual en honor al Santísimo

²⁴⁸ Las comparaciones han podido llevarse a cabo gracias a la amabilidad del doctor Ignacio José García Zapata, quien puso a disposición del autor su amplia colección fotográfica, fruto de su tesis doctoral enfocada al estudio de la platería en el antiguo Reino de Murcia.

²⁴⁹ AASM, Libro III, ff. 4-5.

²⁵⁰ AASM, Libro III, f. 7.

Cristo de la Sangre²⁵¹. Tras permanecer durante años en la capilla del Cristo de la Sangre, hogaño es conservado en la sacristía del templo arciprestal de Nuestra Señora del Carmen, desprovisto de su estuche-sagrario.

Poco tiempo después, en 1955, la directiva de la cofradía del Perdón presidida por el doctor Carrillo Lozano recibía un *Lignum Crucis* con cédula de veracidad, proveniente de la ciudad de Roma²⁵². Tal como expone el documento, la reliquia se entregó guardada en una caja argétea protegida por un cristal, sellada y atada con una cuerda roja; advirtiéndose por otro lado que su comercialización quedaba terminantemente prohibida. Dos años más tarde, en 1957, una nazarena «magenta» que no quiso revelar su identidad se desprendió de un grial perteneciente a un obispo antepasado suyo, empleándolo Segura Valls al cincelar su relicario (lám. 45).

Éste vino a evocar trabajos medievales con la profusión de pedrería y filigranas en el área que alberga el sagrado fragmento, sobresaliendo su particular diseño trebolado con cuatro brazos esmaltados que acogen atributos de la Pasión tales como los clavos, la escalera con la lanza, los dados con los que sortearon la túnica de Cristo y la columna cruzada por un flagelo. Como colofón al programa iconográfico, esmaltó el escudo de la parroquia de San Antolín en la peana, y el de la cofradía del Perdón en la cúspide.

En la actualidad, este relicario se custodia en el oratorio de la casa de hermandad sin recibir culto alguno, aunque antaño gozó de importancia en el barrio, puesto que presidió una procesión cuaresmal por las calles de la feligresía y alrededores una vez finalizado el triduo de la Virgen de la Soledad²⁵³. Así mismo, quedaba expuesto al concluir los solemnes cultos en honor al titular, el Santísimo Cristo del Perdón²⁵⁴, pero esta tradición varió con los años.

En el verano del mismo año 1957, plasmó con ligeras variaciones el peculiar modelo del ostensorio donado a la cofradía del Perdón en el que encargó la hermandad de Caballeros de la Virgen de las Maravillas de Cehégín para un fragmento del velo de María recibido por el padre guardián del convento franciscano de la población, León Arana, sufragado mediante suscripción popular y realizado con objetos de plata y oro, entre los que destacó una moneda mexicana con valor de veinte pesos²⁵⁵.

La pieza ostenta un programa iconográfico que traza un breve recorrido histórico, abarcando desde la entrega de la reliquia a la orden seráfica hasta la involucración de los devotos de la patrona en lo que concierne a la adquisición

²⁵¹ AASM, Libro III, f. 9.

²⁵² Recibo conservado en el archivo de la cofradía del Perdón de Murcia.

²⁵³ *Línea*, 22 de marzo de 1961, p. 2.

²⁵⁴ *Línea*, 18 de marzo de 1967, p. 4.

²⁵⁵ C. GONZÁLEZ RUIZ, 2014. «Toda la historia de la Hermandad de la Virgen de las Maravillas». *Alqvipir* nº 15 (2014), p. 135.

de su estuche; circundando el viril decorado con piedras verdes y blancas cuatro esmaltados de fondo azulado con marcos repujados y sobredorados en los que se distinguen los cipreses y el torreón que configuran la heráldica del Excmo. Ayuntamiento de Cehegín, el anagrama mariano, el emblema de los franciscanos y un dibujo de la Virgen de las Maravillas sustentada por ángeles y luciendo la corona de Granda, con el convento de San Esteban como telón de fondo.

4.4.4.- Cálices y copones

Actualmente se desconoce con exactitud la producción de Vicente Segura en lo que a vasos sagrados se refiere, aunque es sabido que ejecutó varias de estas piezas para distintos presbíteros de la diócesis cartaginesa durante el segundo tercio del siglo pasado —bien para ordenaciones sacerdotales o en conmemoración de Bodas de Plata u Oro— gracias al material fotográfico conservado por sus herederos. Los cálices salidos de su taller se caracterizaron especialmente por las divergencias en términos estéticos visibles entre sí, consecuencia de las múltiples influencias que calaron en el valenciano, desde el románico hasta el «Siglo de Oro murciano», del que conoció extraordinarios ejemplos.

Pasando a los análisis, un cáliz de ejercicio documentado como obra de Segura es el que entregaron al joven José Galindo con motivo de su ordenación sacerdotal en la parroquia del barrio cartagenero de Los Dolores²⁵⁶. La pieza, de plata, consta de una base polilobulada decorada con hojas de acanto, racimos de vid y espigas, así como de tres medallones dorados en relieve que representan a la Virgen de los Dolores, el Corazón de Jesús y San José con el Niño Jesús; completando el repertorio iconográfico símbolos eucarísticos tales como el ancla y dos peces, un pelícano, el anagrama mariano y el cristograma «JHS», que ornamentan la minuciosamente trabajada sotocopa. Antes de su entrega, en el reverso de la base, grabó una dedicatoria para el nuevo eclesiástico²⁵⁷.

Así mismo, el estudio del calce conservado en la iglesia de Los Dolores ha permitido adjudicar al platero otras piezas homólogas como el cáliz regalado por la señora Concepción Pérez de los Cobos al sacerdote muleño Gonzalo del Amor López (lám. 46). Sin desmarcarse de la tipología reproducida en el de José Galindo, ornan la sotocopa los símbolos eucarísticos ya vistos en el objeto con el que se establece la comparación, con la excepción de que figuran la cesta de panes y un pez en sustitución del pelícano.

No obstante, la peculiaridad que atrae a cuantos lo contemplan reside en los tres medallones circulares de la base, los cuales acogen instantáneas esmaltadas y coloreadas del Niño Jesús de Belén, la antigua imagen de Nuestra Señora del Carmen —incendiada en 1936— y el San Miguel Arcángel tallado por el lau-

²⁵⁶ *El Noticiero*, 30 de mayo de 1950, p. 2.

²⁵⁷ «Recuerdo de los feligreses de Los Dolores y Los Barreros (Cartagena) a D. José Galindo Pérez, —1950 Año Santo».

reado artista Vicente Benedito para la parroquia muleña homónima. En cuanto a inscripciones, en el envés de la peana, se grabaron dos: una alusiva a su origen y otra a una restauración llevada a cabo a mediados de los ochenta ²⁵⁸.

Respecto a su fecha de hechura, se desconocía en absoluto. Sin embargo, rebuscando en la hemeroteca municipal de Murcia tomando de referencia el dato acerca de la adquisición del cáliz en conmemoración de la primera celebración eucarística oficiada por Del Amor, se ha datado en 1953. Esto se debió a que fue el 21 de junio de ese año cuando el joven sacerdote debutó cantando en una misa en el templo de Santo Domingo ²⁵⁹. Actualmente, es custodiado por la cofradía del Niño en el santuario de Balate, del que este clérigo fue capellán ²⁶⁰.

Otro de los objetos de culto posiblemente debidos a la mano de Segura, estéticamente emparentado con los cálices descritos, aunque lógicamente dispar en las formas, es un copón del ajuar litúrgico de la parroquia muleña de Santo Domingo de Guzmán (lám. 47). En esta pieza prepondera la decoración de la base sobre las comedidas rocallas de la copa, debiéndose esto a una intercalación del ciclo iconográfico eucarístico y tres esmaltes en el pie de la obra que, evidentemente, concentra el peso visual de la misma.

A diferencia del cáliz de Gonzalo del Amor, en el copón de Santo Domingo aparecen representados el Cordero Pascual —análogo al de la custodia de la Asunción de Alcantarilla— y el pelícano lesionándose, aunque por otro lado si comparten la cesta de panes sobre un pez, esmeradamente cincelados. En relación a los esmaltados, el artífice dispuso unos medallones ovalados que albergan fotografías del actual Niño de Mula realizado por Ponsoda en 1940, Santo Domingo como titular del templo y la Inmaculada venerada en una capilla del lado de la epístola, obra del escultor José Sánchez Lozano. En el reverso de la base, reza un epígrafe acerca de su adquisición ²⁶¹.

Otro interesante juego de cáliz y copón fue el regalado por el clérigo Antonio Pérez-Muelas Sánchez a la parroquia de San Juan Bautista de Beniaján —donde ejerció su ministerio pastoral cerca de un cuarto de siglo—, en conmemoración de sus Bodas de Plata sacerdotales a finales de 1959 ²⁶².

Comenzando con el grial (lám. 48), resalta a simple vista por tratarse de la pieza más elaborada, tanto en el lenguaje iconográfico como en la exportación y posterior mezcolanza de distintos diseños, previamente trabajados por Segura. En

²⁵⁸ «A D. Gonzalo del Amor en su 1ª misa, y en recuerdo de mis padres Salvador y Concha, y de mi hermana Manuela / RESTAURADO POR JUANITA NAVARRO VALCÁRCEL—AÑO JUBILAR 1984».

²⁵⁹ *La Verdad de Murcia*, 24 de junio de 1953, p. 5.

²⁶⁰ Dato aportado por Juan Carreño Bermúdez —directivo de la cofradía del Niño Jesús de Mula—.

²⁶¹ «DONADA A LA PARROQUIA DE STO. DOMINGO DE GUZMÁN POR LOS FIELES DE LA CIUDAD SIENDO CURA PÁRROCO ARCIPRESTE EL LIC. D. CARLOS LÓPEZ MORENO—MULA a 8-12-1956».

²⁶² En el reverso de la base reza la siguiente inscripción: «OBSEQUIO A LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE BENIAJÁN EN MIS BODAS DE PLATA. 12 OCTUBRE 1959 / ANTONIO PÉREZ».

primer lugar, adoptó para la base unas trazas abombadas y la decoración a base de hojas de acanto repujadas, vistas en el lujoso ostensorio que realizó para el santuario patronal de Lorca ocho años atrás. A su vez, ajustaría el modelo a la demanda del cliente y lo adaptó a la moda de los esmaltados, colocando tres medallones en los que aparecen representados San Juan Bautista —titular de la arciprestal beniajarense—, Nuestra Señora del Carmen —patrona de la pedanía— y la efigie de San Antonio tallada por Sánchez Lozano que recibe culto en la parroquia.

En el nudo, enmarcadas en rocallas trilobuladas, dispuso tres pequeñas chapas donde figuran el Patriarca San José con el Niño, la Virgen también con éste en brazos, y el Corazón de Jesús. De esta manera, siguió la línea de representación de la Sagrada Familia de Nazaret en los cálices de ejercicio, como hizo en el que labró para la ordenación de Galindo en 1950. Finalmente, cabría destacar la singular impronta de la sotocopa, donde el número «tres» hace nuevamente acto de presencia con los tondos conectados mediante ramificaciones plateadas y espigas que permiten entrever el dorado de la copa, los cuales acogen símbolos eucarísticos como el pez bajo el cesto de panes, un crismón flanqueado por el alfa y omega, y un pelícano.

Respecto al copón, sus formas concuerdan con las del cáliz, tanto en la base como en su fuste, variando lógicamente en la copa. Además, prosiguiendo con las desemejanzas entre sendas hechuras, el orfebre prescindió de los esmaltes y reprodujo los símbolos eucarísticos de la sotocopa del calce en la peana de su objeto complementario, dotándolo de una adecuada uniformidad estética e iconográfica.

Asimismo, con la mera intención de ilustrar, y de paso evidenciar esa diversidad que siempre caracterizó a la obra del maestro, se tuvo a bien seleccionar de entre la colección de negativos que atesora la familia Riquelme un cáliz no identificado desemejante al labrado para el padre Galindo, donde se percibe claramente una remembranza del arte paleocristiano mediante símbolos milenarios como el *ichtys*, emulador de la apariencia de un pez que surca un esquemático oleaje conformado por dos finas líneas curvas paralelas y zigzagueados que recorren la banda argétea del blanquecino nudo esférico.

Otra de las peculiaridades del grial reside en su copa, rezando en ésta una cita latina de la que únicamente es legible «EST ENIM CA...» en la fotografía. A parte, si se tiene en cuenta la funcionalidad de la pieza en cuestión, posiblemente fuera la frase enunciada por el sacerdote en la Consagración: «HIC EST ENIM CALIX SANGUINIS MEI».

Por otro lado, se implicó como la mayoría de sus amigos y compañeros escultores de la Escuela de Artes y Oficios en la compleja misión restauradora del patrimonio religioso de las cofradías afectadas durante la Guerra Civil, pero su presencia quedó relegada en un plano secundario al asumir una función de nula resonancia, consistente en la ejecución de piezas complementarias para los «pasos» que ocuparon el vacío de los desaparecidos.

Uno de los casos más notorios fue el de la reconstrucción de *El Lavatorio*, proyecto encargado por la recién constituida junta directiva de la archicofradía de la Sangre de Murcia presidida por el renombrado Julián Pardos Zorraquino al aljucereño Juan González Moreno, considerado una de las obras predilectas de su trayectoria artística²⁶³.

Dado que la ceremonia del lavatorio de los pies, episodio relatado en el Evangelio del apóstol Juan, se celebró en el cenáculo donde Cristo ofició la eucaristía junto a sus discípulos antes de su arresto, los camareros Joaquín Meseguer Ródenas y Juana Montesinos Martínez recrearon la estancia para dotar de mayor naturalismo a dicha escenificación, acorde al gusto de la época pero sin caer en el excesivo recargamiento que caracteriza, por citar algún ejemplo, a la mesa de *La Cena* de la cofradía de Jesús; reduciendo el ajuar a dos candelabros dispuestos en sendos extremos del tablero, el mantel de hilo confeccionado en el céntrico convento de Santa Ana y un cáliz labrado por un «orfebre de Valencia»²⁶⁴.

En relación al calce, no hay discrepancia alguna acerca de su autoría, ya que el propio Vicente Segura lo presentó en la I Feria Provincial de Muestras de Murcia junto a otro vaso sagrado de marfil y una custodia que, por lo visto en una instantánea de calidad discutible, posiblemente fuera la que realizó para la parroquia de San Antonio de Mazarrón²⁶⁵. La obra a analizar (lám. 49) es una reproducción bastante lograda del Santo Grial venerado en su capilla de la Seu valenciana, aceptado por la tradición levantina como el cáliz empleado por Jesús de Nazaret a la hora de instituir el sacramento eucarístico en los instantes previos a su Pasión. Considerando que Segura nació en Valencia y lógicamente conocería el origen de la reliquia, poco más se puede añadir en relación al motivo que le indujo a concebir una copia de la copa custodiada por el cabildo catedralicio de la ciudad del Turia desde la primera mitad del siglo XIV para *El Lavatorio*, perpetuando la tradición forjada siglo tras siglo en talleres valencianos.

4.4.5.- Otras piezas

En los meses postreros del año 1946, la Corte de Honor de la Santísima Virgen de la Caridad de Cartagena contactó con el taller de Segura Valls en Valencia para adquirir un par de candelabros de bronce —de tres metros de altura y uno de ancho— para la capilla mayor de su basílica, presidida por el soberbio grupo escultórico patronal atribuido al artista napolitano Giacomina Colombo en el primer cuarto del siglo XVIII, los cuales debían concluirse antes de la celebración del anual novenario de la Virgen que concluye el Viernes de Dolores²⁶⁶.

²⁶³ *La Verdad de Murcia*, 10 de abril de 1952, p. 5.

²⁶⁴ M.D. MESEGUER MONTESINOS, «Saluda». En E. ESTRADA CÁNOVAS (coord.), *El Lavatorio de Juan González Moreno*. Murcia, 2008, p. 10.

²⁶⁵ *Murcia Sindical*, 20 de abril de 1952, p. 9.

²⁶⁶ *El Noticiero*, 22 de noviembre de 1946, p. 2.

Sin embargo, el proyecto no llegó a buen término y la Corte se decantó finalmente por el modelo presentado por la «*casa José Gadir de Valencia*»²⁶⁷. En consideración a los constantes fallos de la prensa local cartagenera en cuanto a la mención de varios artistas, las búsquedas sin resultado en hemerotecas madrileñas y valencianas acerca de este obrador supuestamente conocido por su producción religiosa, y la relación de orfebres establecidos en Valencia tras la contienda, posiblemente se refirieran al suegro de Segura: José David.

Como colofón a los éxitos cosechados en 1950, entre los que destacaron la corona de Nuestra Señora de las Mercedes de Puebla de Soto y sus primeras obras para «Los Coloraos» de Murcia, el platero valenciano labró una cruz de plata y oro ofrendada por el Obispado de Cartagena al papa Pío XII (lám. 50), efectuándose su entrega por medio de presbíteros de la diócesis homónima y la vecina Orihuela que peregrinaron a Roma.

Primeramente, diseñó un artístico basamento triangular engalanado con medallones y angelotes sobre el que erigió una airosa columna de orden compuesto, cuyo fuste luce una conseguida reproducción del escudo de España con el águila «sanjuanista» y las insignias de Murcia y Albacete, capitales de las provincias que compusieron la región murciana desde la división territorial impulsada por el ministro Javier de Burgos en 1833 hasta el florecimiento de las preautonomías durante la Transición, apoyadas en rocallas de las que penden una serie de ramificaciones floreadas, esmeradamente trabajadas; disponiendo por otro lado la medalla de Nuestra Señora de la Fuensanta —patrona de la ciudad de Murcia—, en el núcleo de la cruz repujada que culmina esta obra.

Respecto a la arqueta de nogal en forma de capilla donde quedó guardada esta pieza, fue tallada por José Nicolás, alumno del colegio-asilo de Nuestra Señora de Lourdes fundado por el clérigo Antonio de la Concepción Gallego Alvarado, asesinado por sus convicciones religiosas durante la Guerra Civil, y dirigido por el presbítero Domingo Horno Cisneros²⁶⁸.

4.5.- Platería civil

4.5.1.- Ámbito institucional

Pese a que goce de mayor resonancia su obra de carácter religioso como consecuencia de la elevada cifra de encargos de esta naturaleza recibidos entre las décadas de los cuarenta y ochenta, Vicente Segura también ganó notoriedad con trabajos de temática civil, en su mayoría encomendados por conocidas asociaciones de índole local y regional. Una de éstas fue el Vespa Club Murcia —de la que fue socio número dos y directivo—, quien le confió la hechura de una placa conme-

²⁶⁷ *El Noticiero*, 8 de abril de 1948, p. 2.

²⁶⁸ *La Verdad de Murcia*, 21 de noviembre de 1950, p. 1.

morativa con la que esta entidad formalizó el nombramiento de Pedro Baleriola, cónsul de Italia en Cartagena, como presidente honorífico; así como de otra para el vicepresidente Antonio Esteva Salom, en reconocimiento a su labor²⁶⁹.

El 14 de octubre del año 1957, Valencia sufrió una de las catástrofes más impactantes de su historia reciente, la cual tuvo como protagonista al río Turia con aquel desbordamiento que anegó parte de la capital levantina, sesgando decenas de vidas y ocasionando cuantiosos daños materiales²⁷⁰. De inmediato, el pueblo murciano acudió al auxilio de los valencianos trasladando efectivos de emergencia y promoviendo campañas solidarias, destacando entre éstas la suscripción impulsada por niños del barrio de Vistabella que inspiró a Adolfo Fernández Aguilar —locutor en la emisora Radio Juventud— para llevar a cabo la gran subasta radiofónica «Murcia por Valencia», donde toda persona dispuesta a contribuir con la causa tuvo la oportunidad de pujar por novelas, revistas cinematográficas, pulseras..., e incluso por el anillo del arzobispo de Valencia y un pollino bautizado como «Platero II», clara referencia a una de las obras señeras del poeta onubense Juan Ramón Jiménez²⁷¹. En agradecimiento por la iniciativa a beneficio de los damnificados por la crecida del Turia, la colonia regional valenciana entregó a Radio Juventud una placa (lám. 51), cuya franja superior ornaría Segura a base de rocallas que acogerían los escudos de Valencia y Murcia.

En enero de 1963, la Asociación de la Prensa de Murcia celebró por vez primera, con motivo de la festividad de San Francisco de Sales —patrono de los periodistas—, la ceremonia de los «Laureles de Plata», galardón creado con el fin de premiar el trabajo de los murcianos que sobresalieron en el ámbito local y nacional a lo largo del año anterior²⁷². Con relación al origen del trofeo, la junta directiva presidida por el periodista Nicolás Ortega Lorca delegó en el escultor González Moreno la concepción del diseño, quien desechó la idea primigenia de modelar una alegoría de la Fama en favor de un pedestal que sustentara un laurel cincelado en plata por su compañero de docencia Vicente Segura, poseyendo el premio una altura de diecinueve centímetros y novecientos gramos de peso. Evidentemente, la relación de Segura con los periodistas murcianos no quedó ahí, sino que se consolidó gracias a los dos siguientes encargos.

A finales del año 1964, la institución sumó una nueva categoría bajo la denominación de «Laureles de Oro»²⁷³, galardón otorgado con carácter extraordinario a figuras relevantes del espectro socio-político español como el general Franco, en conmemoración de los «XXV Años de Paz» (1939-1964) y en señal de gratitud

²⁶⁹ *El Noticiero*, 1 de marzo de 1957, p. 2 / *Línea*, 18 de mayo de 1965, p. 15.

²⁷⁰ *Línea*, 16 de octubre de 1967, p. 1.

²⁷¹ *Murcia Sindical*, 10 de noviembre de 1957, pp. 3-7.

²⁷² *Línea*, 24 de enero de 1963, p. 2.

²⁷³ *Línea*, 25 de noviembre de 1964, p. 2.

por su visita a Murcia tras la riada de 1946 que puso en marcha un ambicioso plan de construcción de obras hidráulicas ²⁷⁴.

En 1965, la asociación sufragó a petición de Antonio Noguera Lorenzo —redactor en la emisora Radio Murcia y presidente de la archicofradía del Resucitado—, conocido también por el pseudónimo «Any1», un par de placas marmóreas con elementos en bronce (lám. 52) para la nueva vía dedicada al periodista y cofundador de la misma, Nicolás Ortega Pagán ²⁷⁵, proyectada en los albores de la década sesentera para enlazar la calle de Cánovas del Castillo —principal arteria sureña del barrio de Santa Eulalia— con la plaza de toros y estadio de La Condomina, instando la pertinente autorización en el consistorio para colocar sendas lápidas ²⁷⁶. De las dos que hizo el orfebre, únicamente puede contemplarse la que figura en la esquina del edificio localizado frente al actual Centro de Interpretación de la Muralla, donde reza la inscripción «CALLE DEL PERIODISTA NICOLÁS ORTEGA PAGÁN» junto a los escudos del Ayuntamiento de Murcia y la Federación Nacional de Asociaciones de la Prensa (FNAPE).

Por la misma época realizó otros trabajos de relevancia como el «Melocotón de Oro», trofeo bocetado por el vicepresidente de la Cámara de Comercio de Murcia e instaurador de la Feria Internacional de la Conserva y Alimentación, Manuel Fernández-Delgado ²⁷⁷; la lápida conmemorativa por el L aniversario de la Universidad de Murcia, destinada al claustro del extinto convento de la Merced —hogaño sede de la facultad de Derecho— ²⁷⁸, retirada hace un tiempo de su emplazamiento original; y una placa costeada por el personal de la sucursal murciana del Banco Hispano Americano en homenaje a su director saliente, Antonio Reija.

De 1974 data el trofeo del malogrado Certamen Nacional de Interpretes de la Canción organizado de cara a las «Fiestas de Primavera» por la Junta Central Sardinera del barrio del Carmen, en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de Murcia ²⁷⁹. La obra, original donde las hubiera, constaba solamente de una peana de sencilla factura con rocalla que sustentaba la sardina, protagonista de la fiesta pagana del «Entierro de la Sardina». Aprovechando la curvatura conferida al clupeido, dispuso sobre éste una clave de sol.

En 1975 ejecutó, según diseño de Juan Diego Tortosa, los trofeos correspondientes a la segunda edición de «La Noche del Turismo», gala instituida por alumnos de tercer año de la quinta promoción de la Escuela de Empresas Turísticas

²⁷⁴ *Línea*, 10 de junio de 1965, p. 20.

²⁷⁵ *Hoja del Lunes*, 11 de febrero de 1965, pp. 11-12.

²⁷⁶ *Hoja del Lunes*, 4 de septiembre de 1972, p. 15.

²⁷⁷ *Línea*, 2 de abril de 1965, p. 10.

²⁷⁸ *Hoja del Lunes*, 22 de noviembre de 1965, p. 10.

²⁷⁹ *La Verdad de Murcia*, 30 de marzo de 1974, p. 5.

de Murcia para premiar a diversas personalidades que contribuyeron al desarrollo del sector terciario en el sureste español²⁸⁰.

Como colofón al recorrido por la sección institucional del catálogo de Segura, merece especial mención la espada regalada por la corporación municipal murciana encabezada por el alcalde José María Aroca Ruiz-Funes al teniente general Manuel Gutiérrez Mellado, en reconocimiento a su labor como vicepresidente primero del gobierno de Adolfo Suárez y entereza frente a los guardias civiles que asaltaron el Congreso de los Diputados el día 23 de febrero de 1981²⁸¹. En referencia a este encargo especial, del que solo se ha podido examinar evidentemente su diseño (lám. 53), el artista reprodujo la espada ceremonial del monarca Alfonso X El Sabio, arma de origen medieval que aúna los cuatro valores fundamentales que cualquier espada debe poseer, según «Las Siete Partidas» que promulgó el mencionado rey.

4.5.2.- Ámbito doméstico

Entre las décadas de los setenta y ochenta, sumido en una edad avanzada y sin apenas encargos, Vicente Segura dio rienda suelta a su creatividad y dedicó algunos ratos libres a la exornación de su entorno doméstico, especialmente a raíz de su jubilación como profesor de orfebrería y hierro en la Escuela de Artes y Oficios. A pesar de su desconocimiento, las obras descritas a continuación son imprescindibles para conocer los gustos personales del maestro, afines a los de artistas coetáneos partidarios de una renovación en el panorama artístico local.

Ejemplo de ello es la mesa de salón circular heredada por Araceli Riquelme Sanz, la cual consta de una robusta estructura de madera culminada con una chapa repujada en latón, protegida por una lámina acristalada. El diseño de la misma corrió a cargo del pintor José María Párraga, amigo íntimo de Segura, quien plasmó como era de esperar un símbolo por antonomasia de su producción, relacionado con sus orígenes: el Sol²⁸².

La estancia que alberga la transgresora «mesa soleada» de Párraga atesora igualmente un cuadro de tintes esquemáticos, claramente influenciado por el arte rupestre levantino, que escenifica una especie de danza. Con ayuda de Adrián Galván Martínez, estudiante del grado de Arqueología por la Universidad de Barcelona, se examinaron distintas pinturas del arco mediterráneo localizadas en Cataluña y Valencia comprendidas entre el 8000 y 4000 a.C. hasta atinar con la fuente inspiratoria: *La Danza Fállica* del conjunto de Roca dels Moros del municipio leridano de El Cogul. Cabe la posibilidad de que Segura, viajero empe-

²⁸⁰ *Hoja del Lunes*, 14 de abril de 1975, p. 6.

²⁸¹ *Línea*, 3 de febrero de 1983, pp. 3-5.

²⁸² Dato aportado por Pedro Alberto Cruz Sánchez —profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, director del Museo de la Sangre, ensayista y crítico de arte—.

dernido y amante del conocimiento, quedara fascinado ante esta obra pictórica y fuera dicho motivo el que le indujo a reproducirla para su colección familiar.

En el centro de la composición, dispuso un total de ocho figuras femeninas danzantes alrededor de una silueta de menores dimensiones con un prominente falo, identificada como un ídolo de la fertilidad. A los pies de las bailarinas, una cierva con el vientre perforado que teóricamente alude a la fecundidad galopa hacia el extremo derecho de la pieza de orfebrería, algo aislada del resto de figuras zoomorfas que el platero estructuró en dos grupos a lo ancho de la misma. Junto al ciervo que ocupa la esquina superior izquierda, grabó una inscripción latina parcialmente legible²⁸³.

A esta línea de orfebrería de reminiscencia rupestre se adscribió otro cuadro de latón, conservado por Roberto Riquelme Sanz. Si en la obra anterior recayó el protagonismo en los rituales mágico-religiosos, ahora cobran importancia los cazadores, reduciendo la escena a diez figuras alargadas en exceso y provistas de arcos, con las que jugó recurriendo al vacío y las curvas marcadas por las referidas siluetas. Por último, y pese a que en representaciones de cacerías originarias de la era prehistórica aparezcan animales, en esta composición Segura quiso enfocar toda la atención en el ser humano y sus acciones.

El entenado de Segura posee también una serie de temática costumbrista conformada por tres cuadros de latón policromado, estéticamente próximos a los movimientos artísticos vanguardistas y en el que predominaron los colores térreos frente a las tonalidades frías. El primero (lám. 54) muestra a cuatro jornaleros vestidos con camisas blancas, chalecos negros y boinas —o en su defecto, sombreros de paja— sentados en troncos de madera recientemente cortados, delatando su profesión el hacha apoyada del varón que charla con sus compañeros.

En la siguiente obra (lám. 55), representó a un grupo de campesinos con guadañas al atardecer, camino de sus respectivas moradas tras faenar en la campiña. Quizá, con la idea de dulcificar esta escena y desvincular su contexto de las pinturas denunciando la precaria situación del medio rural, el autor tuvo a bien introducir a un quinto personaje: una señora acompañando a su esposo. Finalmente, para la tercera dejó atrás el mundo campestre para recrear un paisaje marítimo, donde una pareja de pescadores y una mujer cosen unas redes.

En líneas generales, los tonos térreos predominan en sendos cuadros sobre los colores fríos, prácticamente limitados al cian y una mezcolanza «claroscuro» de azules. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de estas ignotas piezas del maestro Segura es la incuestionable influencia del expresionismo en lo que concierne a los rostros de los personajes, deformando considerablemente las fisonomías para que reluciera la psicología de cada uno de ellos, igual que hicieron en su día artistas como Kokoschka y von Werefkin en el campo de la retratística.

²⁸³ Véase M. ALMAGRO, «Sobre las inscripciones rupestres del covacho con pinturas de El Cogul (Lleida)», *Caesaraugusta* nº 7-8 (1956), p. 74-75.

Otro trabajo desconocido del orfebre valenciano es el artístico cabecero de forja para su alnada, la renombrada Araceli Riquelme Sanz. Su original diseño a base de líneas curvas enraizadas y engalanadas con motivos florales cincelados, acreditaría como de costumbre su virtuosismo en las innumerables categorías abarcadas por la platería civil, incluso en los mínimos detalles hogareños. De igual modo es digno de mención el cuadro de latón situado sobre el cabecero, una de las pocas piezas profanas con connotaciones religiosas de Segura que representa, figurativamente, a la Virgen con el Niño Jesús y un pajarito (lám. 56)²⁸⁴.

Para consumir este último capítulo centrado en su producción platera, caben subrayar sus accesorios de bisutería, la mayoría realizados *ex profeso* para Araceli Riquelme. Uno de los objetos de mayor genialidad de su ajuar es un colgante de metal dorado, cuya singularidad reside en la geometría como pilar fundamental del mismo. De la cadena penden doce marcos rectangulares conectados por anillas, los cuales suspenden en el aire un rombo.

La segunda obra es un medallón de latón, adaptado para ser portado en el pecho con una cadena o colgante. En él, Segura cinceló los símbolos característicos del signo zodiacal Capricornio, del que es Araceli²⁸⁵. Tal como sucede durante las restauraciones de escultura religiosa o incluso en las propias hechuras, el uso de recortes de prensa ofrece al investigador pistas para conocer en profundidad las piezas. Esto no es exclusivo de dichas disciplinas, en la platería también contribuye para documentar trabajos como dicha medalla. Gracias a un fragmento de periódico empleado por el artista como plantilla, se consiguió fechar en 1984.

²⁸⁴ Boceto conservado por la familia Riquelme Sanz.

²⁸⁵ *Línea*, 1 de enero de 1946, p. 2.

5

LAS OTRAS FACETAS ARTÍSTICAS DEL PLATERO SEGURA

Considerando su estrecha relación con buena parte de los pintores murcianos activos durante la segunda mitad del siglo XX, algunos de ellos compañeros suyos en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, no resultó extraño que el maestro valenciano mostrara interés por la disciplina pictórica. A finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando la demanda orfebre decreció notablemente, su afición por la pintura aumentó. Al margen de su rol como diseñador de la mayoría de sus obras, donde demostró su alta capacidad creativa y destreza en las múltiples técnicas del dibujo, realizó cuadros y láminas para su ámbito doméstico.

Siguiendo la línea de artistas como Garay con el ciclo de pinturas de Yeste, o Muñoz Barberán y sus lienzos de Holanda, Francia, Alemania o Italia, Vicente Segura también tomó apuntes durante los viajes llevados a cabo en compañía de su esposa, Araceli. Posiblemente valiéndose de instantáneas propias, teniendo en cuenta su pasión por la fotografía, mostraría una preferencia significativa por la isla balear de Ibiza, la cual visitó en más de una ocasión.

En febrero de 1969 firmó una lámina (lám. 57) donde plasmó el aspecto que, en su día, presentaban los aledaños de la catedral ibicenca. Dibujada a carboncillo y coloreada, en primer plano aparece «La Cúria», edificación medieval que acogió la sede del poder judicial de Ibiza y Formentera en tiempos de la Corona de Aragón, cuya heráldica figura en la actual fachada sobre una inscripción fechada en el año 1503²⁸⁶. Anexos, se aprecian una especie de galería —extinta— y uno de los torreones del amurallamiento de Dalt Vila, el cual fue sometido posteriormente a una desafortunada intervención que alteró su impronta primigenia. Por ello, esta obra de Segura es un valioso testimonio que permite conocer el estado de conservación del centro neurálgico del casco histórico de Ibiza, antes

²⁸⁶ <https://turismo.eivissa.es/que-ver/visitas-culturales/edificios-historicos/la-curia/>. Página consultada el 10 de mayo de 2024.

de ejecutarse el plan de remodelación del entorno de la casa curialesca a principios de la centuria actual.

Cuatro años después, en 1973, regresó a las Baleares. En esta segunda travesía, donde exploró en profundidad la isla, visitó poblaciones pintorescas como Sant Josep de Sa Talaia. Sobre una tabla, pintó al óleo la parroquia de San José (lám. 58), erigida acorde a la tipología clásica de templo-fortaleza bajo la supervisión del maestro de obras Pere Ferro entre 1727 y 1731²⁸⁷. El procedimiento seguido hasta identificar la iglesia no fue precisamente sencillo, justificándolo el desconocimiento parcial de la arquitectura religiosa ibicenca. Sin embargo, se conseguiría localizar el inmueble gracias a una serie de elementos distintivos que presenta su frontis: la estética del campanario, un pórtico, el reloj solar y el tragaluz ovalado²⁸⁸.

En sus ratos libres, también estudió en profundidad objetos u elementos históricos de su tierra natal. Especial interés le despertaron las llaves de distintas épocas, desde el Medievo hasta la primera mitad de la centuria setecentista, aunque la que mayor número de ocasiones esbozó fue aquella que, según la tradición, el emir Zayyán Ibn Mardanish entregó al monarca Jaime I de Aragón cuando rindió la ciudad de *Balansiya* —actual Valencia— en 1238. Acerca de su origen, la traducción y relectura de las leyendas permitieron certificar la autoría de esta llave, debida a la mano de un artesano andalusí: Ahmed Ahsan²⁸⁹.

Por otra parte, el género del bodegón, popularizado en Europa a partir del siglo XVII con la irrupción del Barroco, también le suscitó cierta atención. Precisamente, su hija Araceli conserva uno de sus bodegones, realizado en 1975. Se trata de una composición equilibrada, en la que dispuso una cebolla y un tomate, justo delante de dos utensilios que, por su forma, podrían ser perfectamente una aceitera y una vinagrera. A diferencia de otros lienzos, redujo drásticamente la gama cromática, reservando el color marrón para hortalizas y recipientes, así como para las sombras de éstos, y las tonalidades verdosas para la superficie y el fondo.

En relación al campo de la escultura religiosa, familiarizada con su profesión a través de los incesantes encargos de exornos orfebres por parte de cofradías, hermandades y artistas como Sánchez Lozano o González Moreno, su principal aportación se produjo en el ecuador de la década de los sesenta mientras concluía unos encargos para la cofradía de los Marrajos de Cartagena.

Ultimando sus trabajos para la agrupación de la Virgen de la Piedad, le informaron acerca del supuesto hallazgo de un busto de Dolorosa tras el retablo de la capilla Marraja, en la iglesia castrense de Santo Domingo²⁹⁰. Una vez examinado,

²⁸⁷ <https://www.santjosep.net/la-iglesia-sant-josep/>. Página consultada el 10 de mayo de 2024.

²⁸⁸ <https://relojesdesol.info>. Página consultada el 10 de mayo de 2024.

²⁸⁹ V. SALVADOR Y MONTSERRAT, *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*. Valencia, 1876, p. 410.

²⁹⁰ Otra teoría apunta a que hubo constancia de su existencia una década antes de anunciar el supuesto hallazgo. Para conocerla, ver A. ALCARAZ PERAGÓN, «En torno a la Aparición de la Imagen de la Dolorosa en Santo Domingo». *Soledad* n° 7 (2013), p. 11 / El expresidente de la agrupación marraja de la Soledad, Ángel Joaquín García Bravo, corroboró que el busto ya se encontraba en la sede del callejón de Bretau en

y sopesando cada una de sus particularidades y semejanzas con otros simulacros marianos seguidores del canon levantino imperante, no dudó en relacionarlo con la producción del maestro dieciochesco ²⁹¹.

Considerando que era el criterio de un platero y no el de un escultor o restaurador, la cofradía pidió una segunda opinión a Sánchez Lozano, conocedor del imaginario salzillesco al que también confiaron la restauración de la cabeza y hechura de una nueva imagen en base a dicha pieza ²⁹². Por tanto, aunque tradicionalmente venga aceptándose al escultor alicantino como la persona que daría a conocer la posible paternidad de «La Pequeñica», realmente fue Vicente Segura Valls quien planteó la atribución.

En definitiva, el valenciano no se limitó a su profesión, sino que demostró cuan nivel alcanzaban sus amplios conocimientos histórico-artísticos, animado por una inquietud de conocer más allá de sus límites y evidentemente influenciado por su relación con algunos de los artistas murcianos más importantes del siglo XX.

los años cincuenta, pero se escenificó su descubrimiento en 1965. Ver al respecto A. JEREZ TORRES, «La corona de la Soledad lleva el escudo de un santo». *Soledad* nº14 (2023), p. 6.

²⁹¹ A. ALCARAZ PERAGÓN, «Salzillo sale al Encuentro». *Ecos del Nazareno* nº 38 (2017), p. 9.

²⁹² *El Noticiero*, 1 de abril de 1966, p. 1.

GALERIA DE LÁMINAS

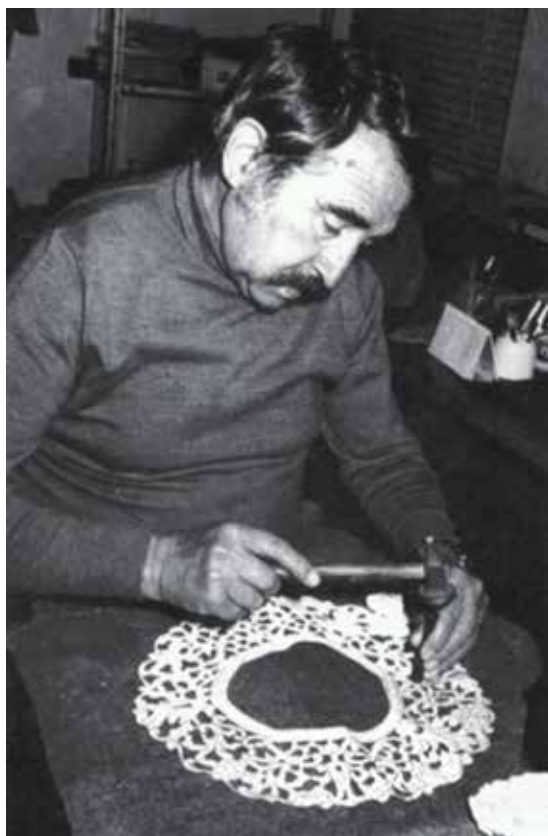


Lámina 1. *Vicente Segura Valls trabajando en un rostrillo de latón para Nuestra Señora de la Fuensanta, patrona de Murcia. Año 1977. © Archivo familia Riquelme Sanz.*

Segura
ORFEBRE



Lámina 21. *Diadema de la Santísima Virgen del Primer Dolor*, 1944 (im. Benlliure, 1946). Cofradía California, Cartagena. ©José Casaú Abellán (página agrupación de la Santísima Virgen).



Lámina 3. *Diadema de la Santísima Virgen de los Dolores, 1966. Paso Azul, Lorca. ©GuiAzul Paso Azul.*

Seura
ORFEBRE



Lámina 4. Corona de María Santísima de la Esperanza (Agentes Comerciales), 1949. Hermandad del Rescate, Murcia. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 5. *Vicente Segura y el obispo de la diócesis de Cartagena, Ramón Sanahuja y Marcé, ajustando la corona de la patrona de Puebla de Soto. Año 1950. ©Archivo Juan José Franco Manzano.*

Segura
J. J. FRANCO



Lámina 6 *Rostrillo de Nuestra Señora del Espino, 1951. Iglesia de Santiago Apóstol, Liétor (Albacete). ©Cesión de la Oficina de Turismo del Ayuntamiento de Liétor.*



Lámina 7. *Antigua corona de procesión de la Santísima Virgen de la Soledad, 1951. Cofradía Marraja, Cartagena. ©Miguel López Alcázar.*



Lámina 8. Juego de preseas de Nuestra Señora de los Remedios (coronación), 1954. Hermandad de Nuestra Señora de los Remedios, Albudeite. ©David Casales Peñalver.

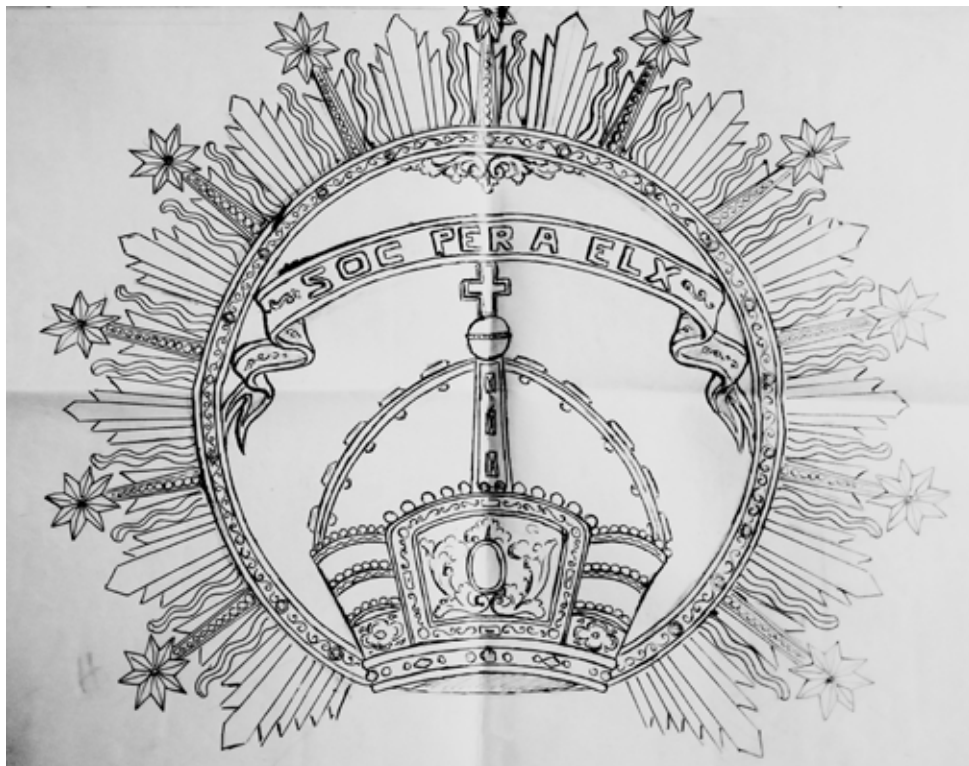


Lámina 9. Boceto de la corona de la Virgen de la Asunción Peregrina de Elche (Alicante), 1958. © Archivo familia Riquelme Sanz.

S. Laura
DISEÑO



Lámina 10 *Corona de la Virgen de la Piedad, 1964 (im. Capuz, 1925).*
Cofradía Marraja, Cartagena. ©Julio Vallejo Hernández.

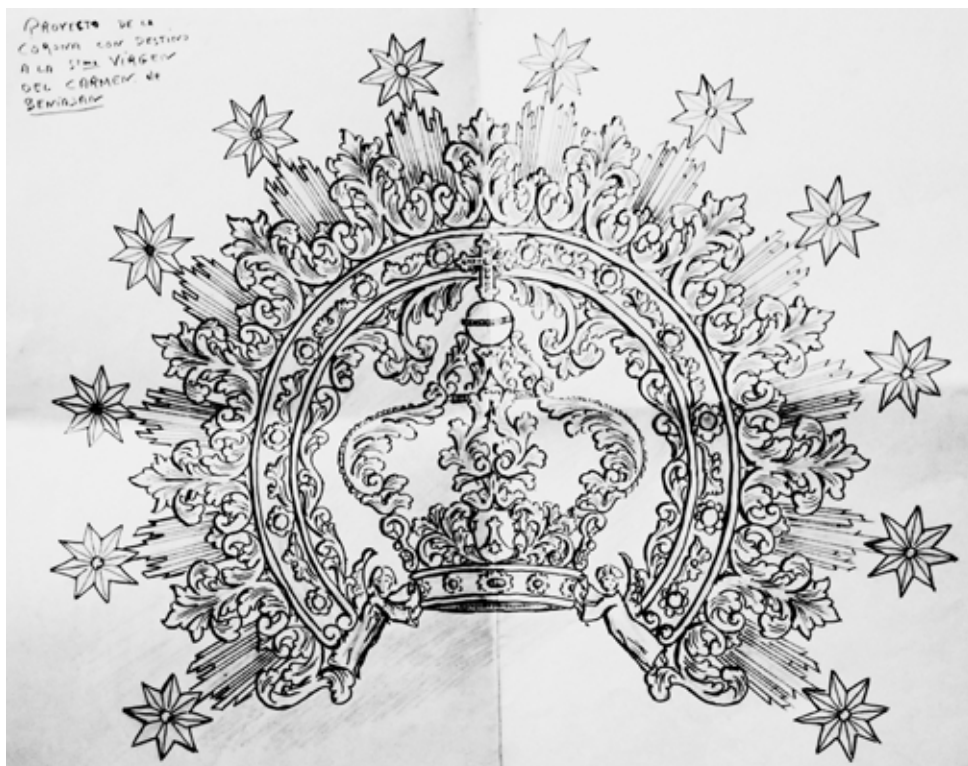


Lámina 11. *Boceto de la corona de Nuestra Señora del Carmen de Beniaján, 1979. ©Archivo cofradía (facilitado por Gabriel Nicolás Vera).*



Lámina 12 *Corona de la Virgen de los Desamparados, 1951 (im. Hervás Benet, 1951). Iglesia conventual de la Merced, Murcia. ©Miguel López Alcázar.*



Lámina 13. *Cetro de la Virgen de la Fuensanta*, 1960. Iglesia de San Olegario, Barcelona. ©Cesión de la Casa Regional de Murcia en Barcelona.



Lámina 14. *Vice Exorno orfebre de la Virgen de la Fuensanta, 1964* (im. Sánchez Lozano, 1964). Parroquia de Nuestra Señora de la Fuensanta, Huércal de Almería (Almería). ©Facilitada por la parroquia.

Souza
ORFEBRE



Lámina 15. *Nuestra Señora de la Fuensanta, patrona de Murcia, luciendo el rostrillo de Segura (1977) a juego con la corona diseñada por el pintor Eduardo Rosales (s. XIX). ©Miguel López Alcázar.*

Segura
ORFEBRE



Lámina 16 *Resplandor del Cristo del Ósculo, 1962. Cofradía California, Cartagena. ©Página agrupación.*

Seura
ORFEBRE



Lámina 17. *Corona del Cristo del Perdón*, 1966. Cofradía del Perdón, Murcia. ©Miguel López Alcázar.

|||||||



Domicilio particular:
Av. José Antonio, 20.

ESCUELA DE ARTES APLICADAS
Y OFICIOS ARTÍSTICOS
Plaza Santo Domingo
Teléfono 213947
213256

VICENTE
S E G U R A

Murcia 5 de Nobre.- de 1966

Sr. D. Félix Sánchez Pérez.

Debe:

CONCEPTO	TOTAL	
	Pesetas	Cts.
Por una corona de espinas, en plata de ley, dorada en oro fino, para el Stmo. Cristo del Perdón, de Murcia, con estuche:	10.000.-	
Recibí:		

Lámina 18 Recibo, con fecha 5 de noviembre de 1966, correspondiente a una corona de plata sobredorada para el Cristo del Perdón de Murcia, donada por D. Félix Sánchez Pérez. © Archivo cofradía.

Segura
ORFEBRE



Lámina 19. *Aureola de San José*, atrib. 1960 (im. Sánchez Lozano, 1960). Iglesia de San José, La Murada (Orihuela, Alicante). © Juan Carreño Bermúdez.

Século
XIX



Lámina 20 *Estado de la corona de la Purísima de Yecla (s. XIX), tras la reforma de Vicente Segura Valls. ©Cesión de la Asociación de Mayordomos de la Purísima Concepción.*

Segura
ORFEBRE



Lámina 21. *Proyecto de reforma de corona de la Purísima Concepción de Yecla (s. XIX), 1954.* © Archivo familia Riquelme Sanz.

Souza
ORFEBRE



Lámina 22 *La Cruz-guión*, 1951. Cofradía del Cristo del Perdón «Los Porcelanos», Vélez-Rubio (Almería). © Archivo familia Riquelme Sanz.

Souza
ORFEBRE



Lámina 23. *Cruz-guía*, 1956. Hermandad del Rescate, Murcia. ©Miguel López Alcázar.

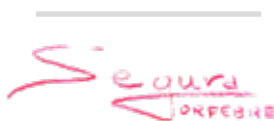




Lámina 24 Cruz alzada, s/f. Cofradía del Refugio, Murcia. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 25. *Medallón del estandarte del Cristo de la Sangre, 1950.*
Archicofradía de la Sangre, Murcia. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 26 Tenebrario, 1950. Archicofradía de la Sangre, Murcia.
© Archivo archicofradía.

Seura
ORFEBRE



Lámina 27. *Antiguo hachote de la agrupación de San Juan Evangelista, 1951 (águilas reutilizadas para los nuevos hachotes de Segura en 1966). Cofradía California, Cartagena. ©Archivo familia Riquelme Sanz.*

Segura
ORFEBRE



Lámina 28. Negativos metálicos del emblema de la archicofradía, atrib. ¿1950? Archicofradía de la Sangre, Murcia. ©Miguel López Alcázar.

Seura
ORFEBRE



Lámina 29. *Trono del Santísimo Cristo del Refugio, 1945-1951. Cofradía del Refugio, Murcia.* ©Miguel López Alcázar.



Lámina 30 *Trono del Santísimo Cristo del Refugio (relieve del Santo Entierro de Cristo), 1945. Cofradía del Refugio, Murcia. ©Miguel López Alcázar.*



Lámina 31. *Trono procesional de la Santísima Virgen de los Dolores, 1953* (im. González Moreno, 1940). Cofradía de «La Dolorosa», Cieza. ©Elena López Camacho.



Lámina 32. *Carroza de Santa María Magdalena, 1956. Cofradía de Santa María Magdalena y Jesús del Perdón, Callosa de Segura (Alicante).*
©Teófilo Amat Sánchez.

Segura
ORFEBRE



Lámina 33. *Trono de San Juan Evangelista (Viaje de San Juan y la Virgen María a Éfeso), 1964 (retirado en 2011). Cofradía Marraja, Cartagena.*
©Cesión de la agrupación de San Juan Evangelista.

Seours
ORFEBRE



Lámina 34 *Vise Trono de San Juan Evangelista (San Juan ante Portam Latinam)*, 1964. Cofradía Marraja, Cartagena. ©Miguel López Alcázar.

Seura
ORFEBRE

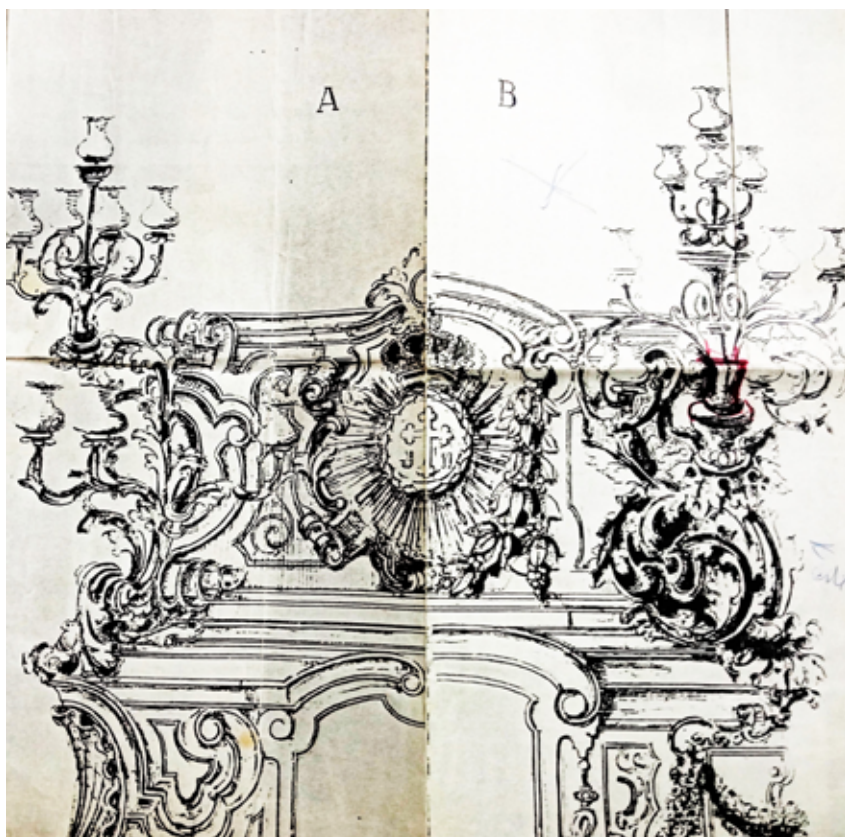


Lámina 35. *Diseño de trono para cofradía Marraja de Cartagena, s/f.*
©Archivo familia Riquelme Sanz.

Souza
ORFEBRE



Lámina 36 Sagrario del oratorio del Cristo del Refugio, 1944. Iglesia parroquial de San Lorenzo, Murcia. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 37. *Sagrario*, 1951. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Churra. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 38 *Custodia*, 1944. Iglesia de San Juan Bautista, Murcia.
© Archivo Ignacio José García Zapata.

Seura
ORFEBRE



Lámina 39. *Custodia*, 1951. Santuario de Santa María la Real de las Huertas, Lorca. ©Sergio Blesa Canales.



Lámina de Custodia, 1955. Parroquia de San Pedro Apóstol, Espinardo.
©Miguel López Alcázar.

Seura
ORFEBRE



Lámina 41. *Custodia*, atrib. 1953. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Alcantarilla. ©Miguel López Alcázar.

Seura
ORFEBRE



Lámina 42 *Custodia*, 1965. Rectoría del Sagrado Corazón de Jesús, Ribera de Molina. ©Antonio J. Gil.

Seura
ORFEBRE



Lámina 43. *Relicario del Lignum Crucis*, 1953. Archicofradía de la Sangre, Murcia. ©Archivo archicofradía.

Sigra
ORFEBRE

| | | | | | | |

ORFEBRERIA RELIGIOSA
METALES ARTISTICOS

Vicente Segura

CADERAS:
C/Alfaro, 41, Teléfono, 3947

Murcia 2 de Febrero de 1953

Sp. Real. Cofradía del Stmo. Cristo de la Sangre. MURCIA Debe:

CONCEPTO	TOTAL	
	Pesetas	Cts.
Por un relicario de plata de ley, con apliques de oro cincelado:	1.200.-	
Recibí:		
Vicente Segura		
Este factura está pagada con la plata que se le entregó el preiaque		
Julian Perez		
2-3-53		

Lámina 44 de Recibo, con fecha 2 de febrero de 1953, correspondiente al relicario del Lignum Crucis encargado por la junta directiva de la archicofradía de la Sangre de Murcia. © Archivo archicofradía.

Segura
ORFEBRE



Lámina 45. *Relicario del Lignum Crucis, 1957. Cofradía del Perdón, Murcia.*
©Miguel López Alcázar.



Lámina 46 *Cáliz de D. Gonzalo del Amor López, atrib. 1953. Santuario del Niño Jesús del Balate, Mula. ©Miguel López Alcázar.*

Seura
ORFEBRE



Lámina 47. *Copón*, atrib. 1956. Iglesia arciprestal de Santo Domingo de Guzmán, Mula. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 48. Cáliz de D. Antonio Pérez-Muelas, 1959. Iglesia arciprestal de San Juan Bautista, Beniaján. ©Miguel López Alcázar.



Lámina 49. *Cáliz del «Lavatorio»*, 1952. Archicofradía de la Sangre, Murcia. ©Archivo familia Riquelme Sanz.

|||||||



Lámina 50 La Cruz del papa Pío XII, 1950. ¿Ciudad del Vaticano? ©Archivo familia Riquelme Sanz.

Souza
JOFESHE



Lámina 51. Boceto de placa para Radio Juventud, en recuerdo de la campaña impulsada a favor de los afectados por la Gran Riada de Valencia, 1957. ©Archivo familia Riquelme Sanz.



Lámina 52 Placa de la calle del periodista Nicolás Ortega Pagán, 1965.
Barrio de Santa Eulalia, Murcia. ©Miguel López Alcázar.

Seura
ORFEBRE

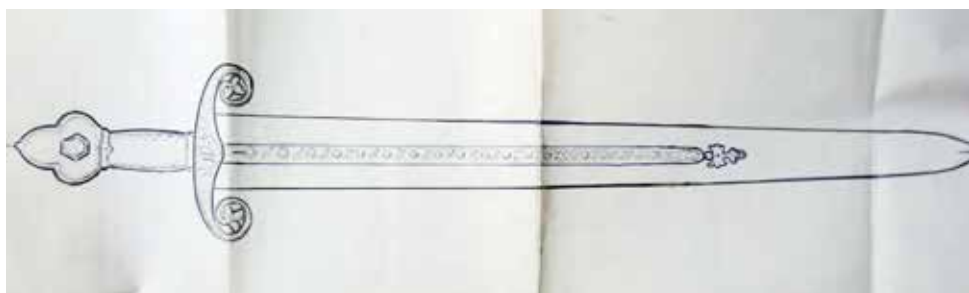


Lámina 53. *Boceto de espada para el teniente general Gutiérrez Mellado,* 1983. ©Archivo familia Riquelme Sanz.

Sigra
ORFEBRE



Lámina 54 *El descanso de los jornaleros, s/f.* Colección Roberto Riquelme Sanz. ©Cesión de Roberto Riquelme Sanz.

Segura
JOSÉ FERRER



Lámina 55. *Campesinos regresando a casa después de faenar, s/f.*
Colección Roberto Riquelme Sanz. ©Cesión de Roberto Riquelme Sanz.

S. López
ORFEBRE



Lámina 56 Boceto de la Virgen con el Niño, s/f. ©Colección Araceli Riquelme Sanz.

Seura
ORFEBRE



Lámina 57. *La Cúria*, 1969. ©Colección Araceli Riquelme Sanz.

Sigra
ORFEBRE



Lámina 58 *Sant Josep de Sa Talaia, 1973.* ©Colección Araceli Riquelme Sanz.

Segura
ORFEBRE

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜERA ROS, J.C. *Platería y plateros seiscentistas en Murcia*. Murcia, 2005.
- AGUIRRE DE LA MONJA, J.L. «La importancia de nuestro legado». *El Callejón de Bretau* nº 7 (2020), pp. 26-27.
- ALCARAZ PERAGÓN, A. «50 años del trono de la Santa Agonía (Casa Orrico, 1970)». *Agonía* nº 16 (2020), pp. 55-56.
- ALCARAZ PERAGÓN, A. «En torno a la Aparición de la Imagen de la Dolorosa en Santo Domingo». *Soledad* nº 7 (2013), pp. 11-12.
- ALCARAZ PERAGÓN, A. «La Casa Orrico. Cuatro generaciones de orfebres valencianos». *Ecos del Nazareno* nº 40 (2019), pp. 25-29.
- ALCARAZ PERAGÓN, A. «Salzillo sale al Encuentro». *Ecos del Nazareno* nº 38 (2017), pp. 8-11.
- ALMAGRO, M. «Sobre las inscripciones rupestres del covacho con pinturas de Cogul (Lleida)». *Caesaraugusta* nº 7-8 (1956), pp. 67-75.
- ANDRÉS PIÑERO, E.J. «El Ajuar de la Virgen de la Soledad venerada Madre de los Marrajos (I)». *Soledad* nº 9 (2015), pp. 15-23.
- ANDRÉS PIÑERO, E.J. «El Ajuar de la Virgen de la Soledad venerada Madre de los Marrajos (III)». *Soledad* nº 11 (2017), pp. 18-24.
- ANTÓN HURTADO, J.M. *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuentisanta*. Murcia, 1996.
- ARNALDOS MARTÍNEZ, F. «D. Victoriano López Gonzalo (1789-1805), un obispo murciano del Antiguo Régimen». *Murgetana* nº 85 (1992), pp. 51-85.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, D. *Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón. Cronología 1896-2018*. Murcia, 2018.
- AYALA MARTÍNEZ, P. «Reliquias de la Pasión en Murcia». *Los Coloraos* nº 62 (2010), pp. 10-13.
- AYALA SAURA, J. «La obra de José Sánchez Lozano». *Sóc Per a Elig* nº 15 (2003), pp. 54-60.
- AYUSO MEDINA, M. *La Procesión del Silencio. 75 años de Historia*. Murcia, 2017.

- BARCELÓ LÓPEZ, A. «El orfebre Vicente Segura Valls y su obra en la Hermandad de Esclavos del Rescate». *Rescate* nº 4 (2010), pp. 15-16.
- BARCELÓ LÓPEZ, A. «La Cruz de Guía de la Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio». *Silencio* nº 2 (2000), pp. 51-52.
- BARCELÓ LÓPEZ, A. *Pasión de la Semana Santa Murciana*. Madrid, 1992.
- BARCELÓ LÓPEZ, A. *Semana Santa en la Ciudad de Murcia*. Murcia, 2006.
- BARCELÓ LÓPEZ, A. *Semana Santa en la Ciudad de Murcia (II): Los Artistas de la Pasión*. Murcia, 2010.
- BASTIDA MARTÍNEZ, D. A. «La Agrupación de Jesús Nazareno y su relación con el Santo Entierro». *El Callejón de Bretan* nº 3 (2000), pp. 18-19.
- BENET AURELL, J. «Manuel Capdevila, joyero y orfebre». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* nº 59 (1965), pp. 30-31.
- BOTÍ ESPINOSA, M.V. «El primer paso de La Flagelación». *El Flagelo* nº 7 (1997), pp. 8-9.
- BOTÍ ESPINOSA, M.V. «El trono de La Flagelación». *El Flagelo* nº 10 (2000), pp. 11-14.
- BOTÍ ESPINOSA, M.V. *Flagelación: 1946-1996. Libro Conmemorativo del Cincuenta Aniversario de la fundación de la Agrupación del Cristo de la Flagelación*. Cartagena, 1996.
- CAMACHO CÁRDENAS, E.M. «Iglesia de San Juan Bautista». En TOMÁS GABARRÓN, L. (coord.), *Identidad y patrimonio en Murcia: los templos del Centro Este*. Murcia, 2021.
- CANDEL CRESPO, F. «Los Plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)». *Imafronte* nº 8-9 (1992), pp. 61-104.
- CANDEL CRESPO, F. «Los Plateros de Murcia en el Censo para el Reclutamiento General (1809)». *Imafronte* nº 11 (1995-1996), pp. 9-64.
- CANDEL CRESPO, F. «Los Senac (una estirpe de plateros en la Murcia del siglo XIX)». *Imafronte* nº 14 (1999), pp. 17-24.
- CANDEL CRESPO, F. «Plateros murcianos del siglo XIX». *Imafronte* nº 12-13 (1998), pp. 113-134.
- CÁNOVAS ORCAJADA, J. *Medio siglo de Campoamor*. Alcantarilla, 2002.
- CAÑESTRO DONOSO, A. *El arte de la platería en Crevillent*. Crevillente, 2016.
- CAÑESTRO DONOSO, A. «In Gloriam et Decorem». *Sóc per a Elig* nº 20 (2008), pp. 149-158.
- CAÑESTRO DONOSO, A. *Ramón Bergón. Un platero eldense y su arte*. Elda, 2015.
- CARMONA AMBIT, J. *Semana Santa en Murcia. Siglo XX*. Murcia, 2001.
- CARRASCO RIOJA, C. «Un día de imborrable recuerdo». *La Calle* nº 175 (2015), pp. 8-9.

- CARRASCO TERRIZA, M.J. *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía Occidental*. Madrid, 1998.
- CENTENO GONZÁLEZ, E. «La Procesión Marraja, una antología de la mejor escultura del siglo XX». *Ecos del Nazareno* nº 26 (2005), pp. 23-30.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J. «Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (siglos XIII al XXI)». *Yakka. Revista de Estudios Yeclanos* nº 15 (2005), pp. 9-227.
- ENGUID, M. *Catecismo litúrgico, compuesto y ordenado para instrucción de jóvenes eclesiásticos*. Madrid, 1804.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. *Cincuenta años de Santa María Magdalena como agrupación en las procesiones marrajas*. Cartagena, 2015.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. «El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 191-212.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. «El patrimonio suntuario en la cofradía Servita». *Murcia, Semana Santa* (2009), pp. 45-53.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. «El trono procesional y la Semana Santa de Murcia». *Imafronte* nº 17 (2004), pp. 33-51.
- FERRÁNDIZ ARAUJO, C. «El Hospital Real de la Caridad y su primitivo templo». En AGÜERA ROS, J.C. (coord.), *Arte y cultura en el primer centenario del Templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*. Murcia, 1994.
- FRANCO FERNÁNDEZ, F.J.; RUIPÉREZ BENITO, A.I. y MUÑOZ ÁLVAREZ, M. *El Cristo de la Flagelación en la Historia de Cartagena. 75 años después (1946-2021)*. Cartagena, 2021.
- GARCÍA ARAEZ, J.M. «Anuario de efemérides nº 5: 1929-2008». *Agonía* nº 2 (2009), p. 36.
- GARCÍA ARAEZ, J.M. «Historias de la Agonía, año 1962. Un sudario metálico para la Agonía». *Agonía* nº 13 (2020), p. 54.
- GARCÍA GÓMEZ, J.A. «González Moreno y su verdad eterna». *El Anda. Revista de la Semana Santa de Cieza* nº 70 (2008), pp. 200-207.
- GARCÍA MARCO, F. «La virgen del Rosario y Santiago Apóstol. Lorquí». En MONTES BERNÁRDEZ, R. (coord.), *Los patronazgos en la Región de Murcia*. Murcia, 2013, pp. 291-299.
- GARCÍA SAMPER, M. *El legado artístico del escultor pilareño Sánchez Lozano*. Pilar de la Horadada, 2017.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. «Carlos Zaradatti y el esplendor de la platería murciana en el siglo XVIII». *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative* (2016), pp. 97-109.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. *De la gloria del culto al brillo del poder. Ajuares de platería en el Reino de Murcia*. Madrid, 2022.

- GARCÍA ZAPATA, I.J. *El arte de la platería en Lorca (Catálogo de la exposición, 24-II-III-2020)*. Murcia, 2020.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid, 2020.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. «El platero Antonio Gozalbo Llaudéns y la custodia de la parroquia de San Lázaro de Alhama de Murcia». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 187-202.
- GARCÍA ZAPATA, I.J. «El platero valenciano Jacinto Fuentes Esbrí y el conflicto con el gremio de plateros de Murcia». *Ars Longa* nº 26 (2017), pp. 131-140.
- GIL MARÍN, J. «El arte en el Colegio Mayor del Rosario». En VILLEGAS, B. (ed.), *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*. Colombia, 2003, pp. 73-194.
- GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, E. «Don Félix Granda y Buylla: un artista para una renovación tipológica». *Pax et Emerita* nº 8 (2012), pp. 167-212.
- GONZÁLEZ RUIZ, C. «Toda la historia de la Hermandad de la Virgen de las Maravillas». *Alquipir* nº 15 (2014), pp. 131-148.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Tomo II, Edad Media y Moderna*. Murcia, 1907.
- HIDALGO GARCÍA, F.J. «Una breve historia sobre la corona de Nuestra Señora de las Maravillas, desaparecida en 1937». *Stma. Virgen de las Maravillas. Solemne Novenario 1-9 septiembre. Cehégín* (2018), pp. 18-20.
- HUERTAS AMORÓS, A.J. «La Marina Mercante y la agrupación de La Flagelación». *El Flagelo* nº 21 (2011), p. 25.
- JEREZ TORRES, A. «La corona de la Soledad lleva el escudo de un santo». *Soledad* nº 14 (2023), p. 6.
- JORDÁN MONTÉS, F.J. «Arte rupestre levantino: mitogramas y territorios. Minateda como encrucijada». En VIÑAS Y VALLVERDÚ, R. (coord.), *I Jornades Internacionals d'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica. 25-27 de octubre de 2019*. Montblanc, 2019.
- LINARES BOTELLA, L. «De la historia de la agrupación del Stmo. Cristo de la Flagelación». *El Flagelo* nº 1 (1991), pp. 9-11.
- LINARES BOTELLA, L. «De la historia de la agrupación del Stmo. Cristo de la Flagelación». *El Flagelo* nº 2 (1992), pp. 12-16.
- LÓPEZ, J.F. «El trono de San Juan, arquetipo del trono cartagenero». *Prisma* nº 9 (2013), pp. 22-23.
- LÓPEZ ALCÁZAR, M. «El paso Encuentro de Jesús y la Verónica en la calle de la Amargura. Siete décadas de historia en la Semana Santa de Murcia». *Magenta* nº 39 (2024), pp. 41-45.

- LÓPEZ ALCÁZAR, M. «La iglesia parroquial de San Antolín de Murcia y la renovación del arte religioso local durante la posguerra española». *Cangilón* nº 40 (2023), pp. 35-50.
- LÓPEZ ALCÁZAR, M. «Vicente Segura Valls, un orfebre valenciano en Murcia durante la segunda mitad del siglo XX». En RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I.J. (coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2022*. Murcia, 2022, pp. 199-213.
- LÓPEZ GARCÍA, M. «La Semana Santa de la Guerra Civil al Concilio Vaticano II» (1936-1965)». En SUPERIOR DE COFRADÍAS, C. (ed.), *Historia de la Pasión. Murcia, sus cofradías y procesiones*. Murcia, 2023, pp. 187-232.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, I. *Arte en José Sánchez Lozano*. Badajoz, 2013.
- MARCH RAMOS, J.L. «Proyecto de puesta en valor de un taller artesano tradicional del Barrio del Carmen de Valencia». *Educación Artística* nº 4 (2013), pp. 203-216.
- MASSIP FONOLLOSA, J. *El tesoro de la Catedral de Tortosa i la Guerra Civil de 1936*. Barcelona, 2003.
- MELENDREAS GIMENO, J.L. «El trono del Santísimo Cristo del Refugio». *Silencio* nº 7 (2005), pp. 27-32.
- MELENDREAS GIMENO, J.L. *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, 1999.
- MESEGUER MONTESINOS, M.D. «Saluda». En ESTRADA CÁNOVAS, E. (coord.), *El Lavatorio de Juan González Moreno*. Murcia, 2008, pp. 10-11.
- NADAL INIESTA, J. «Las custodias procesionales del siglo XX: Cieza y Abarán». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Actas del simposium 1-4 de septiembre de 2003*. Madrid, 2003.
- NAVARRO GUILLÉN, R. y ROJO MARÍN, J.A. «Origen...». *Fiestas patronales Archena. En Honor al Corpus Christi y la Virgen de la Salud* (2022), pp. 50-51.
- OLMOS ROSALES, F. «Desde mi rincón». *¡¡¡Arriba el trono!!!* nº 7 (2000), pp. 5-12.
- ORTIZ MARTÍNEZ, D. «La Semana Santa de Cartagena desde el siglo XVII hasta nuestros días». *Cartagena Histórica* nº 15 (2006), pp. 4-14.
- ORTIZ MARTÍNEZ, D. «Las mujeres de la Pasión. Sus imágenes en la Semana Santa de Cartagena». *Ecce Homo* nº 6 (1998), pp. 15-102.
- ORTIZ MARTÍNEZ, D. y MÍNGUEZ LASHERAS, F. *Medinaceli*. Cartagena, 1997.
- PÉREZ ROJAS, F.J. «La iglesia de la Caridad de Cartagena y la arquitectura monumental de Cartagena». En AGÜERA ROS, J.C. (coord.), *Arte y cultura en el primer centenario del Templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*. Murcia, 1994, pp. 93-112.

- PÉREZ SÁNCHEZ, M. «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 199-210.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. «La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 399-420.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. «La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia, 2014, pp. 433-447.
- PIMENTEL M., G. *Signos y Símbolos Litúrgicos*. México, 1994.
- PORTILLO BOTÍA, C. *Semana Santa de Murcia*. Murcia, 2006.
- PUIG SANCHIS, I. «El Museo Mariano Benlliure de Crevillente (I). La familia Magro». *Archivo de Arte Valenciano* nº 78 (1997), pp. 84-89.
- QUIRANTE SANTACRUZ, L. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Valencia, 2001.
- RÍOS Y CANÓS, G. «L'ocàs de la vida religiosa a Borriana». *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* nº 31 (2020), pp. 111-131.
- RIVAS CARMONA, J. «Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia». *Imafronte* nº 15 (2000), pp. 291-309.
- RIVAS CARMONA, J. «La orfebrería barroca en Murcia». En PAEZ BURRUEZO, M. (coord.), *Murcia Barroca (catálogo de exposición)*. Murcia, 1990, pp. 88-91.
- RIVAS CARMONA, J. «La platería y el culto catedralicio». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 653-672.
- RIVAS CARMONA, J. «Las artes suntuarias en el Monasterio de Santa Ana». En RODRÍGUEZ PALOP, A. (coord.), *El monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 105-111.
- RIVAS CARMONA, J. «Las platerías parroquiales: el ejemplo de Ntra. Sra. de la Purificación de Puente Genil». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 461-479.
- RIVAS CARMONA, J. «Platería y Semana Santa». En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 651-668.
- RUIZ MANTECA, R. *El Beso de Judas en la Semana Santa de Cartagena*. Cartagena, 1989 (ed. 2004).
- RUIZ VINADER, E. *Historia de La Piedad de Cartagena*. Cartagena, 1995.
- SALAMANCA, L.M. *La mujer de la Pascua. La Magdalena: itinerario de fe pascual y encuentro con la obra de arte*. Colombia, 2001.
- SALAS, N. *Sevilla: crónicas del siglo XX (1841-1960)*. Sevilla, 1993.

- SALVADOR Y MONTSERRAT, V. *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*. Valencia, 1876.
- SÁNCHEZ ARTÉS, J. «El trono de San Juan». *Prisma* nº 3 (2007), pp. 22-23.
- SÁNCHEZ ARTÉS, J. «Reforma del trono del Viernes Santo noche». *Prisma* nº 8 (2012), pp. 13-16.
- SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*. Albacete, 1994.
- SÁNCHEZ JARA, D. *Orfebrería Murciana*. Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ MECA, J.M. «Capilla del Sto. Enterramiento de Cristo (Marrajos)». *Revista de la Semana Santa de Cartagena* (2018), pp. 60-61.
- SÁNCHEZ RIQUELME, F. «Breve historia de la procesión de Domingo de Ramos en Alcantarilla». *Revista de la Semana Santa de Alcantarilla* (2002), pp. 32-33.
- SÁNCHEZ RIQUELME, F. *Historia de las cofradías y hermandades pasionarias y no pasionarias (de gloria) de Alcantarilla desde el siglo XVIII hasta el XXI*. Alcantarilla, 2021.
- SÁNCHEZ ROSIQUE, D. *Convento y Penitencia (1950-2018)*. Alcantarilla, 2021.
- SOBEJANO ALCAYNA, A. «El Lavatorio», de González Moreno. Murcia, 1954.
- TORRES VILLANUEVA, E. *Cien empresarios madrileños*. Madrid, 2017.
- VALCÁRCEL MAVOR, C. *Semana Santa del Azahar*. Murcia, 1958.
- ZUÑEL CARRIÓN, F.J. «Patrimonio de nuestra Semana Santa. Notas sobre el patrimonio de la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza, María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas.-Murcia». *La Procesión* nº 2 (2018), pp. 60-65.
- VV.AA. *Agrupación del Santo Enterramiento de Cristo (Marrajos). Bodas de Plata*. Cartagena, 1983.
- VV.AA. «Álbum y Crónica de la Coronación». *Boletín Informativo del «Paso Azul»* nº 8, pp. 2-4.
- VV.AA., «Historia de la agrupación». *La Duda*, nº 11 (2005), pp. 18-19.
- VV.AA., «Historias bordadas». *Cabildo* (2024), pp. 34-80.
- VV.AA., *Institución de la Real Orden Americana de Isabel la Católica*. Madrid, 1815.
- VV.AA., «Las nuevas estaciones del Vía Crucis». *Silencio* nº 20 (2018), pp. 57-62.
- VV.AA., «Nuestro Ayer». *Madrugada* nº 2 (1998), p. 8.

Otras fuentes consultadas

- Archivo Archicofradía de la Sangre de Murcia (AASM)
- Archivo Cofradía del Perdón de Murcia (ACPM)
- Archivo General de la Región de Murcia (AGRM)
- Archivo Municipal de Cartagena (AMC)
- Archivo Municipal de Murcia (AMM)

- Archivos Diocesanos de Orihuela-Alicante y Valencia (ADO-AV). RPB 1877-1964.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)
- Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 235, s. III. *Decreto 83/2018, del 15 de junio.*
- Proyecto Carmesí (PC)

AGRADECIMIENTOS

En especial a

Mis padres, Miguel e Inmaculada

Mis padrinos, Tomás y María José

Grupo de investigación «Cultura Material, Arte e Imagen», del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia (UMU)

- Dr. D. Jesús Rivas Carmona
- Dr. D. Manuel Pérez Sánchez
- Dr. D. José Miguel López Castillo
- Dr. D. Ignacio José García Zapata

Herederos del platero Vicente Segura Valls

- D^a. Araceli Riquelme Sanz
- D. Roberto Riquelme Sanz
- D. Enrique Alonso Riquelme

Entidades colaboradoras

- Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), Cartagena
- Agrupación de la Santísima Virgen de la Soledad (Marrajos), Cartagena
- Agrupación de San Juan Evangelista (Californios), Cartagena
- Agrupación del Prendimiento (Californios), Cartagena
- Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, Murcia
- Asociación de Mayordomos de la Purísima Concepción, Yecla
- Casa Regional de Murcia en Barcelona
- Cofradía de Nuestra Señora del Carmen, Beniaján

- Cofradía de Santa María Magdalena y Jesús del Perdón, Callosa de Segura
- Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio, Murcia
- Excmo. Ayuntamiento de Liétor. Oficina de Turismo
- Hermandad de Esclavos de N.P.J. del Rescate y María Santísima de la Esperanza, Murcia
- Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Cristo de la Piedad, Alcantarilla
- Hermandad de Nuestra Señora de los Remedios, Albudeite
- Hermandad del Corpus Christi y Virgen de la Salud, Archena
- Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón «Los Porcelanos», Vélez-Rubio
- Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad, Murcia
- OFS y Muy Ilustre Mayordomía de N.P.J. Nazareno, Orihuela
- Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Alcantarilla
- Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, Churra
- Parroquia de Nuestra Señora de la Fuensanta, Huércal de Almería
- Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, Los Dolores (Cartagena)
- Parroquia de San Juan Bautista, Beniaján
- Parroquia de San Pedro Apóstol y Nuestra Señora del Carmen, Espinardo
- Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, Mula
- Real Hermandad de la Virgen de las Huertas, Lorca
- Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, Murcia
- Real e Ilustre Cofradía del Niño Jesús de Belén, Mula
- Sociedad Venida de la Virgen, Elche
- Cmte. D. Julio Vallejo Hernández (+)
- D. Agustín Alcaraz Peragón
- D. Alberto Marín López
- D. Antonio Barceló López
- D. Antonio Contreras Fernández
- D. Antonio Jesús Yuste Navarro
- D. Antonio José Funes Ortín
- D. Diego Avilés Fernández
- D. Emilio José Marco Gomariz
- D. Fulgencio Sánchez Riquelme

- D. Gabriel Nicolás Vera
- D. Inmaculada Alcántara Sánchez
- D. José María Cámara Salmerón
- D. José Ramón Guerrero Bernabé
- D. Juan Carreño Bermúdez
- D. Juan José Franco Manzano
- D. Manuel Ayuso Medina
- D. Miguel López García
- D^a. Rosa María Llamas Jiménez
- D. Sergio Blesa Canales
- D. Teófilo Amat Sánchez
- Rvdo. D. Pablo García Félix
- Rvdo. D. Antonio José Gil Gómez



BIOGRAFÍA

Miguel López Alcázar

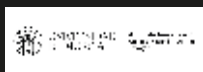
Murcia, 2001. Graduado en Historia del Arte (2023) y Máster en Investigación y Gestión de Patrimonio Histórico Artístico y Cultural por la Universidad de Murcia (2024). Desde 2021 trabaja en su línea de investigación, centrada en el estudio y divulgación del patrimonio artístico de la Región de Murcia correspondiente a los siglos XIX y XX, documentando piezas de distinta naturaleza: escultura, pintura, orfebrería, bordado lorquino...

En su primer trabajo de investigación, publicado en el vol. 22 de la serie *Estudios de Platería* (Universidad de Murcia, 2022) bajo el título *Vicente Segura Valls. Un orfebre valenciano durante la segunda mitad del siglo XX*, abriría las puertas de un nuevo horizonte en el estudio de la platería murciana posterior a la contienda civil de 1936 por mediación del orfebre Vicente Segura, principal reactivador del oficio tras la extinción de los Senac, última saga de maestros plateros locales.

Tras la Guerra Civil, la decadencia de la platería murciana con la defunción de Santos Senac Rico —último representante de una acreditada saga de plateros locales— era cuestión de tiempo. Afortunadamente, atraído por la incesante demanda de piezas de orfebrería, *Vicente Segura Valls* (1910-1994) tomó el testigo y acabó consolidándose como máximo exponente platero en el sureste español durante la segunda mitad del siglo XX, trabajando indistintamente para entidades civiles y religiosas, al mismo tiempo que impartía docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia.

Esta publicación, culmen de una investigación pionera desarrollada cerca de cuatro años en torno a su vida y obra, no solo pretende evidenciar una visión biográfica desconocida del maestro valenciano. Igualmente, aglutina por vez primera su amplia producción artística, comprendida entre las décadas de los cuarenta y noventa, profundizando en el análisis de más de doscientas piezas, localizadas en la región de Murcia y otros lugares como la comarca alicantina de la Vega Baja, Almería, Albacete, Cataluña y Sudamérica; sumándose incluso nuevas hechuras a su catálogo. En definitiva, supone una nueva aportación al estudio de la platería levantina contemporánea y, más concretamente, de un artífice postergado por la sociedad actual.

Segura
ORFEBRE



f t i @ pireoeditorial

