MURCIA

II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES

ACTAS Y PONENCIAS

II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES

Edita: Universidad Católica San Antonio

D.L.: MU-2163-2008

Imprime: A.G. Novograf

ÍNDICE GENERAL

ACTO DE APERTURA 13

DISCURSO DE APERTURA 19

PONENCIAS 23

LA IMAGEN EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR
Carlos Amigo Vallejo / *Cardenal Arzobispo de Sevilla* 25

LA PASIÓN DE CRISTO: EL SACRIFICIO REDENTOR DE DIOS HECHO HOMBRE
Darío Card. Castrillón Hoyos / *Presidente de la Comisión Pontificia "Ecclesia Dei"* 31

LA DEVOCIÓN PREPARA AL CRISTIANO PARA ADORAR A DIOS
Carmelo Borobia Isasa / *Obispo Auxiliar de Toledo* 43

LAS COFRADIÁS Y HERMANDADES A LA LUZ LA NUEVA ÉPOCA ASOCIATIVA DE LOS FIELES LAICOS
Guzmán M. Carriquiry Lecour / *Subsecretario del ConsejoPontificio para los Laicos* 55

COFRADIAS Y HERMANDADES
Ricardo María Carles Gordó / *Arzobispo Emeritó de Barcelona* 71

FUNDAMENTOS TEOLÓGICOS DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA:
UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA
Albert Viciano / *Especialista en Patriótica y Profesor de la Unidad Central de Ciencias Religiosas de la Universidad Católica de San Antonio de Murcia* 81

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL BARROCO ESPAÑOL.A LA BÚSQUEDA DE LA MULTIFOCALIDAD
Germán Ramallo Asensio / *Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Murcia* 105

PROYECTO MURCIA
Felipe Velasco Merlo / *Presidente de la Junta Permanente Pro Semana Santa de Popayán (Colombia)* 123

IL GRAN TEATRO DELLA DEVOZIONE A GENOVA: LE SCULTURE RECITANTI DELLE CONFRATERNITE DAL SEICENTO ALL'OTTOCENTO*
Fausta Franchini Guelfi / *Universidad de Génova* 141

«COMME ON CONNAÎT SES SAINTS, ON LES HONORE»
PÈLERINAGES ET PARDONS EN PAYS BRETONNANT À L'ÉPOQUE MODERNE. QUAND L'OBJET SCULPTÉ DEVIENT OBJET DE DÉVOTION
Sophie DUHEM / *Maître de Conférences, Université de Toulouse* 147

LE MISTÉRI DU COURONNEMENT D'ÉPINES DE CATLLAR: RESTAURATION ET USAGE PROCESSIONNEL
Jean-Bernard Mathon / *Directeur du Centre de conservation et de restauration du patrimoine. Conseil général des Pyrénées-Orientales. Perpignan (France)* 161

LE MONTEMENT DE LA VIERGE, UNE CÉRÉMONIE THÉÂTRALE.
LES DÉCORS RÉALISÉS POUR LA FÊTE DE L'ASSOMPTION À TOULOUSE ET DANS SA RÉGION AUX XVII[E] ET XVIII[E] SIÈCLES
Véronique Longueville / *Université de Toulouse* 171

ORIGEN TEOLÓGICO E HISTÓRICO DE LA DEVOCIÓN A LAS IMÁGENES DE CRISTO. SIGLOS V AL XV.
José Sánchez Herrero / *Profesor de la Universidad de Sevilla* 183

PASIÓN, ENTIERRO Y RESURRECCIÓN DE CRISTO: RITO Y CEREMONIA EN LAS COFRADÍAS ESPAÑOLAS
Luis Luna Moreno / *Funcionario del Cuerpo Facultativo Superior de Conservadores de Museo Ex-director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* 231

LA VITA DI CRISTO E DI MARIA NEI SACRI MONTI DEL PIEMONTE E DELLA LOMBARDIA
Amilcare Barbero / *Director del Parco Nature del Sacro Monte Di Crea* 249

COMUNICACIONES 259

TRADICIÓN Y CREATIVIDAD EN LAS OBRAS DE IMAGINERÍA PASIONARIA DE LOS ESCULTORES MURCIANOS CONTEMPORÁNEOS, DESPUÉS DE LA GUERRA
José Luis Melendreras Gimeno 261

UNA COFRADÍA GREMIAL: LA CONGREGACIÓN DE SAN LUCAS EVANGELISTA DE SALAMANCA Y SU RELACIÓN CON LOS ARTÍFICES MURCIANOS EN EL SIGLO XVIII
Virginia Albarrán Martín 271

CONSECUENCIAS SOBRE EL PATRIMONIO COFRADE DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA CIUDAD DE MURCIA
Antonio Barceló López 281

LA DEVOCIÓN DE LOS LABRADORES TARRACONENSES A SANTA MARÍA MAGDALENA
Josep Maria Sabaté i Bosch 287

LOS ORÍGENES DEL GREMIO DE MAREANTES DE LA CIUDAD DE TARRAGONA[1]
Josep Maria Sabaté i Bosch 299

ARTE MENOR Y DEVOCIÓN: LA CERÁMICA DE NUESTROS HUMILDES "SACRI MONTI". OTRAS MUESTRAS ARTÍSTICAS DE RELIGIOSIDAD POPULAR
Josep Maria Sabaté i Bosch 309

A LAS CORPORACIONES, FÍGURAS BÍBLICAS Y RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA SEMANA SANTA DE PUENTE-GENIL
José Lorenzo Aires Rey 315

LAS COFRADÍAS E IMAGINERÍA PASIONISTAS DE PUENTE-GENIL (CÓRDOBA)
José Lorenzo Aires Rey 329

MARIANO BENLLIURE, EL IMAGINERO VALENCIANO
Francisco Polo Candela 341

"MIRARÁN AL QUE TRASPASARON" (JN. XIX, 37) REFLEXIONES SOBRE EL CRUCIFICADO COMO TEOLOGÚMENO PLÁSTICO Y CATEQUESIS VISUAL
Ramón de la Campa Carmona 351

EL ICONO DE LA MADRE DE DIOS, ARQUETIPO Y PRENDA DE LA GLORIA FUTURA
Ramón de la Campa Carmona 361

RETÓRICA BARROCA Y TEATRO DE LA FE. EL MISTERIO ALEGÓRICO EN LA SEMANA SANTA ESPAÑOLA
José Cesáreo López Plasencia 375

TRONO PARA LA MADRE DE DIOS: LAS CARRETAS DE LOS SIMPECADOS ROCIEROS
Francisco Javier Segura Márquez 387

IMAGINERÍA MEDIEVAL EN LA SEMANA SANTA DE LA PROVINCIA DE PALENCIA
Fernando Gutiérrez Baños 399

SIMBOLISMO DE LA DANZA DE EL CARACOL Y DE LA CARACOLA DE LOS ARMAOS DE SEMANA SANTA EN DOMINGO DE RESURRECCIÓN
Isabel Mira Ortiz 411

LA RESPUESTA DEL OCHOCIENTOS MURCIANO ANTE LA ICONOGRAFÍA DEL SEISCIENTOS: LA CRISIS DEL "MYSTERIUM TREMENDUM" COMO LENGUAJE ICÓNICO
José Alberto Fernández Sánchez 429

MUJERES PORTA PASOS EN LAS PEDANÍAS DE MURCIA: RELIGIOSIDAD, ARTE Y VALORES FEMENINOS
Mercedes Barranco Sánchez. Manuel Herrero Carcelén 437

JUAN FERNÁNDEZ DE VALLEJO, ¿AUTOR DEL SANTO CRISTO DEL DESENCLAVO DE LEÓN?
Eduardo Álvarez Aller 449

UN MODELO OLVIDADO. LAS IMÁGENES DEL NIÑO JESÚS QUE PROCESIONAN EN LA SEMANA SANTA HISPANA
Vicente Henares Paque 455

INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA FLAGELACIÓN Y PRIMERAS REPRESENTACIONES
D. Jesús Cortés Soler 465

ICONOGRAFÍA DE LA FLAGELACIÓN: PRINCIPALES REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS EN ESPAÑA HASTA FINALES DE LA ÉPOCA GÓTICA
D. Jesús Cortés Soler 477

EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA PROCESIONAL LEONESA DESDE LA POSGUERRA HASTA NUESTROS DÍAS. LA COFRADÍA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS NAZARENO
Carlos García Rioja. Xuasús González 491

EL ENIGMÁTICO "ECCE HOMO" DE SANTA CLARA DE PALENCIA
Enrique Gómez Pérez 503

LA ESCUELA LEVANTINA DE IMAGINERÍA
Francisco Zaragoza Braem 515

LA DEVOCIÓN A LA DOLOROSA EN HELLÍN
Francisco José García Navarro 525

EL CRISTO DE LA SALUD. COMUNICACIÓN AL II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES: LA IMAGEN PROCESIONAL: ARTE Y DEVOCIÓN
Fernando Esteban Muñoz 535

EL PASO DE JESÚS Y LA SAMARITANA Y LAS AGUAS DEL RÍO SEGURA
Rafael Marín Montoya 545

MARÍA SANTÍSIMA DE VILLAVICIOSA, EL DUELO POR CRISTO YACENTE Y EL TRIUNFO DE LA VIDA
José Gámez Martín 555

UNA RELIQUIA DE CULTO PROCESIONAL EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA. EL LIGNUM CRUCIS DE LA HERMANDAD DE LA VERA-CRUZ
Soledad Jiménez Barreras 567

BENEFICENCIA MATERIAL Y ASISTIENCIA ESPIRITUAL: LA MUERTE EN LAS COFRADÍAS CIEZANAS (SIGLOS XVI-XVIII)
Alfredo Marín Cano 577

UNA NUEVA OBRA DEL ESCULTOR RAMON AMADEU: LA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE PIERA (BARCELONA)
Mª Luisa Rodríguez Muñoz 603

LA IMAGINERÍA PROCESIONAL DE VIZCAYA (SIGLOS XV-XXI)
Julen Zorrozua Santisteban 617

LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS Y LOS SERVITAS
Vicente Montojo Montojo 629

ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA SEMANA SANTA ORDUÑESA
Modesto Viguri Arribas 635

SAN GABRIEL DE LOS SERVITAS, ENTRE SEVILLA Y MURCIA
José Cuesta Mañas 645

EL CRISTO DE LA SALUD DE LAS CAPUCHINAS. COMUNICACIÓN AL II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES: LA IMAGEN PROCESIONAL: ARTE Y DEVOCIÓN
Fernando Esteban Muñoz 651

CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA
Mimma Pasculli Ferrara 661

Acto
de apertura

ACTO DE APERTURA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES (2007)

Palabras de Bienvenida del Presidente de la Universidad

Muchas gracias Eminencia Reverendísima, Mons. Stanislao Rylko, Excelentísimo Sr. Obispo de la Diócesis de Cartagena, Excelentísimo Sr. Arzobispo de la Archidiócesis de Burgos, muy querido Presidente del Cabildo, D. Antonio Ayuso, queridísimo Rector, un saludo muy especial a todos los miembros del Real y muy Ilustre Cabildo de Cofradías y Hermandades presentes en este acontecimiento, a todos lo hermanos de toda la Región de Murcia de otras Cofradías que se hacen presente. Veo a un grupo de Cartagena a quien saludo de manera especial, de ahí procedo; y como no, a todos los Congresistas y a todos los Ponentes que van a colaborar en un evento, en un acontecimiento, que es una gracia y una bendición para Murcia, y para esta universidad que se siente profundamente hermanada con el Real e Ilustre Cabildo de Cofradías y Hermandades. Una universidad que ha estado y está al servicio de todos los murcianos, que es lo que ha hecho Cristo por nosotros, servirnos desde la Cruz, el gran acontecimiento que vamos a rememorar en estos días, que ha hecho posible la salvación para toda la humanidad.

La Semana Santa de Murcia sin lugar a duda, es el acontecimiento cultural, religioso y social más importante de nuestra querida ciudad en el que se hace presente su profundo y antiguo arraigo cristiano. Murcia en estos días se engalana de belleza y se llena de encanto y de espiritualidad con el gran acontecimiento que hemos iniciado esta mañana en la UCAM, con la Celebración de la Santa Misa presidida por Eminentísimo y Reverendísimo Cardenal Monseñor Rylko, Presidente del Pontificio Consejo para los Laicos, a quien agradecemos de corazón, el bello gesto que ha tenido de presidir este Congreso, que organizamos en colaboración con la Diócesis de Cartagena y con el Real e Ilustre Cabildo de Cofradías y Hermandades de Murcia. Deseo mostrarle mi agradecimiento por aceptar venir a nuestra universidad y presidir este II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Recordamos con gratitud la visita que hicimos mi esposa y yo, junto con el Rvdo. P. José Alberto Cánovas a Roma a fin

de que presidiera este congreso, celebrado en nuestra bella ciudad y que aceptó inmediatamente.

Muchas gracias Eminencia y muchas gracias a todos los miembros de la Universidad Católica también que han estado colaborando al servicio del Real e Ilustre Cabildo de Cofradías y Hermandades de Murcia.

Yo quería recordar que nuestras Cofradías de Semana Santa y Hermandades deben ser una muestra y garantía de nuestra Fe. Porque verdaderamente, ¿Qué es lo importante en nuestra vida de fe como Cofrades, como portadores del amor de Cristo? Las cofradías nacidas del corazón de la Iglesia y como parte importante de la misma a la que pertenecen, pretenden con sus procesiones pasionarias, no solo mostrar una bella imaginería inigualable y ser una manifestación religiosa-popular, sino que deben ser una verdadera catequesis itinerante que recorriendo el centro de Murcia, cumpla una función auténticamente misionera y evangelizadora, cual es la misión que los laicos tenemos en el seno de la Iglesia, como algo primordial y fundamental: *"Id y anunciad el Evangelio a todas las gentes…y he aquí que yo estoy con vosotros hasta el final de los tiempos",* Dice San Pablo *"¡ay de mi si no evangelizara"* es decir, si no anuncio el amor de Cristo, del Redentor, del Salvador, del que da la vida. Os recuerdo hermanos cofrades que Cristo es el rostro radiante del Padre, que ha sido constituido Señor y Kyros, con poder sobre la muerte y el pecado.

La celebración de la Semana Santa que revivimos de modo especial, y rememoramos en este mes de noviembre, con un tiempo extraordinario que Dios nos está concediendo, es un regalo inmenso para Murcia. Revivir este acontecimiento representa para todos los cristianos cofrades, la vivencia de nuestra Fe, ya que rememoramos el hecho histórico de mayor transcendencia para la humanidad; me refiero a la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. Como sabéis, los dos acontecimientos más importantes de la historia de la humanidad son el nacimiento del Salvador, por el cual Dios se encarna en el seno de la Virgen María y se hace hombre, y la Muerte y Resurrección para salvar a la humanidad sometida a la esclavitud del pecado y de la muerte; porque solo Cristo, que ha roto las barreras de la muerte que separan a los hombres, hace posible que el hombre pueda salir de la esclavitud a la que le ha sometido el demonio y de este modo ser libre. El lema de la Universidad Católica "in libertatem vocati", "llamados a vivir en la libertad de los hijos de Dios", porque el hombre no vive en libertad por estar esclavo. Queridos hermanos cofrades, este es el problema del hombre, que está esclavo de la droga, del alcohol, del sexo, del poder, del dinero, y no es li-

bre, y por este motivo no puede ser feliz ni libre. "Y para ser libre nos libertó Cristo" Necesitamos hacer presente en medio del mundo que el único que puede sacar al hombre de la esclavitud y hacerlo libre es Cristo Jesús, el Señor de la vida y de la muerte.

Por medio de nuestras procesiones pasionarias, queridos hermanos cofrades, hacemos presente por las calles de Murcia el Triduo Pascual. Lo vamos a revivir; se va a celebrar una muestra procesional el sábado a la que deben de venir el mayor número de murcianos a revivir este acontecimiento, que va a ser de una belleza inenarrable. Vamos a celebrar también un Vía Crucis por las calles de la ciudad; de modo que todos estos acontecimientos se van a poder ver en muchos lugares del mundo, con nitidez extraordinaria, a través de Internet y Televisión Popular y así, podrán contemplar la belleza de nuestras procesiones, de nuestra imaginería, única en el mundo y de nuestra tierra murciana.

A Través del Triduo Pascual y las diferentes catequesis itinerantes la Iglesia nos invita a vivir de manera piadosa todos los actos y los acontecimientos, que vamos a revivir en este Congreso: catequesis, conferencias, importantes ponencias, que nos van a ayudar a entrar en esta introspección profunda de nuestra alma, a meditar la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. Porque, ¿quién nos da la vida verdaderamente? ¿Quién reina en nuestro corazón? ¿Es Cristo realmente nuestro Señor? ¿Reina Él en nuestra vida? ¿Quien reina en tu vida y en tu corazón? ¿Dónde tienes puesto tu corazón?, ¿en el dinero, en el poder, en el sexo, en lo que te ofrece este mundo? Hermano, si esto es así estás engañado, vuélvete a Cristo que te tiende los brazos y te invita a que te vuelvas a él, que te ama profundamente y quiere tu salvación y la de toda la humanidad. A través de las celebraciones de este congreso, Dios nos llama a todos a la Conversión, a volvernos a Él, a vivir como hijos suyos; Dios nos llama a todos los cristianos a ser portadores de Cristo; pero para eso es necesario que verdaderamente habite y crezca dentro de nosotros. Pero, ¿cómo hacemos crecer a Cristo dentro de nosotros? ¿Lo alimentamos con la Palabra de Dios, con la oración, con los Sacramentos?, ¿Qué estatura tiene en ti? ¿Se ha quedado tu fe en la fe que recibisteis en la Primera Comunión, en la Confirmación? El cordón umbilical que nos comunica con el Padre es la oración, la Palabra y la vida de sacramentos, de este modo podremos ser verdaderos testigos de Cristo en medio del mundo. Os recuerdo, como dice el apóstol San Pablo, que el hombre de la carne, por más que quiera, nunca puede hacer la voluntad de Dios. Solo el hombre nuevo, el hombre del Espíritu, Cristo dentro de ti, puede hacer que des la vida por los demás y de este modo salvar a la humanidad.

Con este Congreso, en el que se pretende revivir la Semana Santa, os invitamos a todos los asistentes a vivir, no solo un acontecimiento de gran riqueza cultural y artística, religioso-popular contemplando la belleza de nuestras procesiones, de nuestras imágenes, sino rememorar el triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado. Solo a Él la Gloria y el Honor por los siglos de los siglos.

De nuevo, os doy la bienvenida a todos y espero que os sintáis como en vuestra casa en esta universidad, y os sintáis felices en Murcia. Que Dios os bendiga. Muchas gracias.

José Luis Mendoza Pérez

Presidente

Discurso de apertura

Eminencia, Reverendísima Staniskaw Rylko

Presidente del Pontificio Consejo para los laicos.

Excelencia Reverendísima D. Juan Antonio Reig Pla

Obispo Diócesis de Cartagena.

Eminencias Reverendísimas

Sr. Presidente de la Fundación Universidad Católica San Antonio,

Excmo. y Mgfco. Sr. Rector, y Excmo. Sr. Alcalde

Autoridades, Academicas, religiosas, civiles y militares.

Sres. miembros del Cabildo Superior de Cofradías Murcia.

Sres. Congresistas, Sras. y Sres., Nazarenos todos.

Hoy comienza un acto cargado de enorme lirismo espiritual, Fe y Razón se dan la mano en este II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades que se celebra aquí, en Murcia, para poner de relieve la religiosidad popular intrínsecamente unida a la razón de ser del habitante del Orbe Católico. Por ello, quiero agradecer la presencia de sus Eminencias y Excelencias Reverendísimas, en este acto de apertura; presencia que viene a poner de manifiesto el apoyo que brindáis a estas manifestaciones de religiosidad popular, que emanan con la sencillez que el Pueblo de Dios busca del camino de la Santidad y de la Salvación.

La Santidad y la Salvación son el corolario de la fortunísima vida de cristiano a la vera de las enseñanza del Divino Maestro, como lo es que ese camino a Dios esté cuajado de buenas y puras intenciones: en nuestro caso lo es en el agradecimiento a la contribución en el exitoso devenir del Congreso. Este agradecimiento nace, en un primer grupo de patrocinadores, organismos e instituciones y empresas, que gracias a su generosa colaboración, se ha hecho posible la materialización de los medios necesarios para que el II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades, que hace de Murcia por unos días capital del Orbe Católico, se desarrolle con las mayores garantías de éxito. Y Qué mayor satisfacción, resulta para el hombre mortal, reconocer la mano generosa, que tendida, nutre las esperanzas y anhelos de los objetivos del buen trabajo. Así, quiero hacer público nuestro agradecimiento a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, al Excmo. Ayuntamiento de Murcia, a la Fundación Caja Murcia, a El Corte Ingles, a Popular TV,a El Diario La Verdad, Estrella de Levante, al Ilustre Colegio de Abogados de Murcia ,a

Lat Bus y al equipo técnico de organización de Congresos de esta Universidad.

La satisfacción de ver a aquí a tan distinguido público, en las personas de todas las autoridades y congresistas convocadas y avenidas, obliga, a rememorar los pasos dados en la travesía del trabajo, que ha materializado este congreso. Un año y medio ha pasado desde que se gestó la hermosa idea de organizar en nuestra ciudad el II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades, tiempo pasado con el que hoy Dios Nuestro Señor nos reúne en el Monasterio de los Jerónimos, bajo el techo de la capilla de la Universidad Católica de San Antonio.

Muchos han sido los avatares y obstáculos que hemos tenido que superar a lo largo de este tiempo hasta llegar al día de hoy, pero ¿qué es el esfuerzo sin la honorable presencia del cansancio? ¿No es acaso la vida misma la que nos enseña a caminar hacia Dios dejando de lado las veredas del hastío? Les aseguro, que cualquier esfuerzo ha merecido la pena en nuestro sordo y lento caminar. Porque sabemos que pronto, todos nosotros levantaremos la cabeza reforzados en nuestra fe y satisfechos de los frutos recogidos en este II Congreso de Cofradías y Hermandades.

Afortunadamente, el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia que represento, para emprender este camino acudió, al que hoy consideramos, además de una agente fundamental en la organización de esta magna reunión, a una gran amiga, una gran compañera de viaje. Me refiero a la Universidad Católica San Antonio de Murcia, la cual desde el primer momento comprendió la trascendencia de la ayuda que le solicitábamos y se brindó, dada su experiencia, a acompañarnos en la preparación y organización de este Congreso.

Vaya, pues, mi querido amigo José Luis, mi más sincero agradecimiento y el de todo el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías por vuestra amistad y vuestra ayuda en la organización, al tiempo que deseo, que estos lazos de colaboración y unión que hemos creado entre las Cofradías y la Ucam se incrementen. Hago preces, para que el futuro vuelva a ser testigo de nuestra colaboración en la organización de actos conjuntamente que sirvan para rendir honor y gloria a Cristo Nuestro Señor.

Quiero agradecer también la presencia de los todos los ponentes, aquellos quienes vais a iluminar con vuestra sabiduría las sesiones del congreso. Sois venidos de distintos países del Mundo, entre los que quiero destacar Colombia, Italia, Francia y España, como expertos de reconocido prestigio y auténticos sabedores en los temas que estructuran nuestro congreso. Sólo puedo deciros lo mismo que os dirán las sencillas gentes de Murcia: ¡Bienvenidos! Bienvenidos, con el deseo de hacer nuestro, vuestro saber y el conocimiento con que ilustraréis vuestras conferencias.

Asimismo, quiero hacer extensible este agradecimiento intelectual y este deseo de bienvenida a ese gran numero de comunicantes, cuya clarividencia y saber tendremos la satisfacción de admirar en sus respectivos turnos de intervención y que, posteriormente haremos entrega en forma de actas del congreso.

Por último no quiero dejar de hacer mención de agradecimiento a las distintas firmas comerciales que tienen su expositor en la avenida Alfonso X El Sabio de Murcia; a los directores de las exposiciones de pintura y arte, Manuel Fdez Delgado y jorge Beltri, a los maestros del lienzo, pintores paisanos nuestros que, con su habitual mimo y cuidado puesto en la elaboración de sus cuadros, han querido unirse a los actos de este II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades; a la banda de Cornetas y Tambores de la Archicofradía de la Sangre; a la Unidad de Música de la Academia General del Aire; a la Filmoteca Regional, que ha dispuesto un magnífico ciclo de cine titulado "El Imaginario Religioso en el Cine"; y, a todas aquellas personas que de alguna manera han participado o van a participar en la organización de este encuentro. Hace un año y medio que nos embarcamos en este magnífico proyecto, y durante ese tiempo tuvimos la satisfacción y el honor de conocer nazarenos de otras ciudades de España mientras presentábamos los actos de este congreso; durante este largo peregrinar nos acompañó un singular grupo al que quiero rendir especial agradecimiento, un agradecimiento que se hace simbólico al resto de los múrcianos aquí reunidos por lo que representa para las tradiciones de nuestra Semana Santa: me refiero al Grupo de Burlas y Tambores de la Venerable Cofradía del Amparo y Mª Santísima de los Dolores.

Finalmente, para terminar mi intervención, quiero trasladar mi saludo a todos los congresistas. Quiero deciros que nos llena de orgullo ser los anfitriones y poder organizar un II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades de estas características. Hemos puesto todo nuestro empeño, cariño e ilusión para hacer vuestra estancia lo más grata y enriquecedora posible. Sé que ningún murciano os va a defraudar en este empeño. Os invitamos a aprovechar esta ocasión única para disfrutar de esta gran ciudad nazarena y del carácter acogedor de su gente.

Muchas gracias.

Antonio Ayuso Márquez

Presidente R y M.I. Cabildo Superior de Cofradías, Murcia

Ponencias

LA IMAGEN EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Carlos Amigo Vallejo
Cardenal Arzobispo de Sevilla

Murcia, noviembre 2007

Suelen emplearse de forma indistinta los términos de "religiosidad popular", "catolicismo popular", "piedad popular". Conforme a los últimos documentos potificios, la religiosidad popular es una experiencia universal de una dimensión religiosa a través de mediaciones culturales. No tiene relación, necesariamente, con la revelación cristiana. Por el contrario, cuando hablamos de catolicismo popular nos referimos a aquellos elementos provenientes del sentido religioso de la vida, de la cultura propia de un pueblo y su encuentro con la revelación cristiana (Cf. Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. Directorio sobre la piedad pupular y la liturgia, 10).

En la religiosidad popular (fe y devociones populares, catolicismo popular, fe del pueblo, piedad popular...) intervienen múltiples factores religiosos y culturales, la tradición y lo social, la participación activa de unos grupos y la sausencia de otros que, por el carácter religioso del que hacen gala, se piensa que debieran estar más cerca de esta forma de vivir la fe. Sea como fuere, la religiosidad popular en una realidad muy compleja, tanto en unos contenidos como en sus manifestaciones.

Religiosidad y pueblo

La religiosidad popular es un desbordarse colectivo de expresiones compartidas en as que parece triunfar los estético sobre los contenidos, la religiosidad sobre lo religioso, la manifestación sobre el misterio de fe que se celebra.

El apego a las tradiciones, el sentido de lo popular, los fuertes arraigos familiares, son elemntos comnes que se repiten en uno y otro lugar. El pueblo vive y

expresa su fe conforme a su propia idiosincrasia, a su lenguaje, a su forma de ser. La cultura es como el imprescindible vehículo en el cual se expresan las vivencias de los hombres. Pero de ninguna manera se confunde el instrumento con el contenido de la palabra que a través de él se dice. No se puede confundir la fe con la cultura, ni la religión con el folclore. Aunque la vivencia de lo religioso haya dado motivo y ocasión para expresiones culturales, ciertamente respetables y bellas.

En el discurso de la visita "ad limina" de los Obispos de las Provincias Eclesiásticas de Sevilla y Granada, Juan Pablo II se refirió a la religiosidad popular diciendo: "vuestros pueblos, que hunden sus raíces en la antigua tradición apostólica, han recibido después numerosas influencias culturales que les han dado características propias. La religiosidad popular que de ahí ha surgido es fruto de la presencia fundamental de la fe católica, con una experiencia propia de los sagrado, que comporta a veces la exaltación ritualista de los momentos solenmes de la vida del hombre, una tendencia devocional y una dimensión muy festiva.

El sentido de dios y de la trascendencia es algo indiscutible en la religiosidad popular. También el encuentro con la familia y el sentido de fiesta en la que todos pueden participar. Los sentimientos afloran y se reaviva el rescoldo de una fe adormecida.

La imagen en la religiosidad popular

El hombre necesita ver y sentir. Así lo entendió Dios y envió a su Hijo –imagen viva de Dios– que se reviste de lo sensible, de la humanidad. Lo divino quedaba oculto a los sentidos. Pero, a través de lo humano, se hacía comprender que con Él estaba la mano de Dios.

Igual que la palabra es para el oído, la imagen lo es para la vista. Cristo es la palabra de Dios. La humanidad de Cristo es imagen que habla y dice los misterios de Dios. De la imagen visible trasciende el hombre al amor de lo que no ve. Pero lo que ama no es la copia, sino el original representado. Y el hombre que contempla la imagen debe transformarse en imagen de Cristo. Nada de lo humano puede ser ajeno para el hombre. Pero entre todo lo humano, ninguna más sublime humanidad que la de nuestro Señor Jesucristo.

De la belleza en imágenes, música y adornos, a raudales en la religiosidad popular. Todo un desbordarse de hermosura donde los mejores artífices dejaron obras

imperecederas en un catálogo increíblemente extenso y sublime. Pasos, imágenes, orfebrería, música, vesturario, insignias...Todo hermosamente creado y bien dispuesto, pero no sólo para contemplar, oír y llenar el sentimiento, sino para leer. Pues en cada una de esas imágenes y símbolos se muestra libro de la revelación, la historia sagrada, el evangelio de Cristo. El libro es hermoso; el contenido más. Pues el arte se hace catequesis y ayuda para que pueda resonar ante los sentidos el misterio que Dios ha descubierto en la vida de Jesucristo.

El culto a las imágenes es una de las formas más extendidas de la piedad popular cristiana. Las procesiones, adquieren una gran importancia: penitenciales en la Semana Santa, el Via-Crucis, las de la Virgen María y de los Santos.

La imagen conduce a la oración. Y con la imagen llega el mensaje y contenido de la fe; con el retablo, el evangelio. Pero el pueblo sabe muy bien distinguir el camino de lo que es el santuario, el signo del credo de la fe, la representación, del misterio representado. No puede dudarse del gran valor catequético de la imagen. Es como un libro que facilita el que muchos puedan leer unos textos a los que no van a tener acceso de otra manera.

La imagen, el icono, la figura, es el soporte material, artístico, sensible, de una realidad invisible. Un reflejo del misterio de la Encarnación del Verbo en el que la visibilidad de lo humano conduce al reconocimiento de Dios. De lo sensible a lo que no se ve, de lo material a una contemplación espiritual. Es como un puente que enlaza al hombre con el misterio.

Función de las imágenes sagradas

Hay una relación entre lo divino y aquello que se ha representado. Lo material es solamente el soporte imprescindible, que puede ser cualquier material. La mirada no habrá que dirigirse al soporte, sino al representado.

En la religiosidad popular, el papel de la imagen es imprescindible. Tan equivocado es el camino de quien ve la imagen y en la imagen termina su caminar y pone allí su casa, como la de quien intenta olvidarse de los sentidos como ayuda para la alabanza a Dios. La representación ha de llevar al encuentro con el original representado: la imagen, al misterio de fe. La imagen favorece el encuentro íntimo con el Señor representado, y hacer brotar la oración sincera y el deseo de ser imagen viva entre los hombres de Aquel que ha sido tan bellamente presentado en lo sensitivo. Se busca la imagen con la finalidad de vivir el misterio que ella manifiesta.

La imagen "habla" de aquello que representa. Y quien contemple la imagen del Señor, de la Virgen, o los Santos, debe hablar con el misterio –que eso es oración– hermosamente contemplado en las imágenes. Si las imágenes son queridas, no es tanto porque sean bellas, sino porque expresan el amor del misterio en el que se cree.

A la imagen se le rodea de una serie de expresiones que significan toda la veneración cultural que se le profesa. Aquello que se ha oído en la explicación del misterio religioso se quiere ver reflejado en la imagen. Primero fué la predicación, después la imagen.

Las imagenes son una escuela donde se aprende a vivir el encuentro con Cristo. "El Señor" es el único que salva. Igual que los enfermos y los pobres se acercaban a Cristo pidiendo la curación y el remedio, así lo hace la gente sencilla ante la imagen del Señor.

Sería banalizar el valor de las imágenes el reducir su finalidad a lo meramente artístico, estético, cultural y, mucho menos, a quedarse en un artículo más para el comercio. Cuanto puede contemplarse, no es algo simplemente decorativo, sino que trasciende lo bello para quedarse en quien es la Bondad y Autor de toda la Hermosura.

Importancia y valor de la imagen

Elemento imprescindible en el contenido de la religiosidad popular es el culto, aprecio y relación con la imagen. Para el Pueblo, es algo más que una simple representación convencional de lo sagrado, para convertirse en una particular forma de presencia de Cristo, de la Virgen María, de los Santos. Se venera y visita, se la rodea de expresiones culturales, se hacen de ella múltiples y variadas reproducciones y se pone en el santuario, en la casa, se la lleva consigo en alguna estampa u objeto personal. En el encuentro con la imagen se establece una especie de relación mística en la que el diálogo se hace íntimo, oracional, creyente.

No puede dudarse del gran valor catequético de la imagen. Es como un libro que facilita el que muchos puedan leer unos textos a los que no van a tener acceso de otra manera. "La iconografía de Cristo implica, pues, toda la fe en la realidad de la Encarnación y su inagotable significación para la Iglesia y para el mundo. Si la Iglesia la practica, es porque está convencida de que el Dios revelado en Jesucristo ha rescatado y santificado la carne y todo el mundo sensible, es decir, el hombre con sus cinco sentidos, para permitirle ser renovado sin cesar según la imagen

de su Creador.(...) El arte sacro debe tender a darnos una sítesis visual de todas las dimensiones de nuestra fe. El arte de la Iglesia debe procurar hablar la "lengua" de la Encarnación y, expresar con los elementos de la materia, a Aquel "que se ha dignado habitar en la materia y llevar a cabo nuestra salvación a través de la materia", según la bellas fórmula de San Juan Damasceno". (Juan Pablo II, Duodecimun Saeculum).

El Concilio Vaticano II recuerda que las imágenes han de exponerse "con moderación en el número y en el orden debido, para que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni induzcan a una devoción menos ortodoxa". Es sabia recomendación, para no confundir la señal con el camino, la imagen con el contenido de fe que representa (Sacrosanctum Concilium 125).

Tradición antigua es la de hacer estación de penitencia. Lo importante era la protestación pública de la fe y el sentido penitencial, es decir de sincero deseo de convertirse a Dios. La Hermandad llevaba sus imágenes como señal visible del misterio que la Hermandad celebraba. Los hombres se habían reunido en Hermandad, no tanto para venerar una imagen, cuanto para vivir el misterio que esa imagen representaba. Primero fue la Hermandad, después la imagen. Quien contemple la imagen del Señor, de la Virgen, o los Santos, debe hablar con el misterio –que eso es oración– hermosamente representado en las imágenes. Si las imágenes son queridas, no es tanto porque sean bellas, sino porque expresan el amor del misterio en el que se cree.

En el encuentro con la imagen se establece una especie de relación mística en la que el diálogo se hace íntimo, oracional, creyente.

La figura central en la imagen es el misterio de Cristo. El Siervo de Dios sufriente y maltratado. Lleno de humanidad, pero siendo Dios de Dios. La imagen del Señor es sumida enseguida por la persona que sufre, el excluido, el enfermo, el pecados...De ahí los con los que se da título a la imagen. El Cristo del Amparo, de la Misericordia, del Perdón, Salud... La imagen de Cristo es la del Señor de la misericordia, del perdón del amor infinito al hombre. Está vivo y escucha la oración y súplica de los fieles. Es Dios puesto al alcance del hombre.

De la misma forma ocurre con la imágenes de la Virgen María. Ella será la Dolorosa que comprende el dolor de sus hijos. La que sabe de las Angustias y de la Soledad... La Señora que al pie de la cruz es modelo que acompaña al hijo.

LA PASIÓN DE CRISTO: EL SACRIFICIO REDENTOR DE DIOS HECHO HOMBRE

Darío Card. Castrillón Hoyos

Presidente de la Comisión Pontificia "Ecclesia Dei"

Excelentísimo Señor Doctor José Luis Mendoza Pérez, presidente de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, estimados participantes en este congreso internacional de cofradías y hermandades:

1. El sacrificio de Cristo y el pecado

Es un honor para mí participar en este congreso internacional de cofradías y hermandades con vosotros, que mantenéis ***culturalmente viva*** la memoria del sacrificio redentor de Cristo. Vosotros, miembros de las cofradías y hermandades, hacéis presente en nuestra sociedad, de un modo visible, didáctico, sensorial, el sacrificio redentor de Cristo. Cada ***Semana Santa***, mostráis al mundo el drama de la lucha de Cristo, Dios hecho hombre, contra el pecado, y la victoria redentora de Cristo Resucitado.

No es fácil hablar hoy de estos temas. Vivimos en una sociedad hija del ***racionalismo***, que ha glorificado a la *diosa razón*[1] y ha destruido todo principio de ***autoridad*** y todo vestigio de ***trascendencia***. Vivimos en una sociedad donde el sólo hecho de nombrar la palabra "**pecado**" despierta sonrisas y burlas. Se piensa que es algo de otros tiempos. Sin embargo, el pecado es la última explicación del drama que ustedes representan cada Semana Santa, el drama del sacrificio redentor de Cristo, que con su inmolación nos salva del pecado, precisamente de ese ***pecado*** que hoy no queremos aceptar.

---

1 En 1971, Marie Isidore de Robespierre (1758-1794) constituyó la nueva religión de la diosa Razón en la catedral de *Notre Dame* de París. Luego, en 1794, quiso recuperar la religión como fundamento espiritual de la moral y del Estado, instaurando por decreto el culto del *Ser Supremo* y celebrando en su honor una fiesta en la que quemó una estatua que simbolizaba el ateísmo.

En una de las primeras proyecciones de la película *Passion*, de Mel Gibson, en Roma, una señora italiana agnóstica que asistía como espectadora, emitió un juicio que me pareció el que mejor resumía lo que acabábamos de ver: "***lo que estaba ahí*** –dijo, señalando a la pantalla–, ***está aquí*** –y se tocaba el corazón–". Efectivamente, lo que sucede en la Pasión de Cristo, acontece continuamente en nuestras vidas. Lo que *está* en la pasión *está* en nuestro corazón. En el fondo, es la misma lucha entre el pecado y la gracia, entre el bien y el mal, entre la acción redentora de Cristo y la oposición del egoísmo humano, herencia del pecado original.

¿Por qué necesitamos de la redención de Cristo y por qué necesitamos que está redención se actualice siempre, en un *aquí* y un *ahora* concreto? La necesitamos porque somos pecadores, porque hemos pecado, y "la sangre de su Hijo Jesús nos purifica de todo pecado. Si decimos: *No tenemos pecado*, nos engañamos y la verdad no está en nosotros. Si reconocemos nuestros pecados, fiel y justo es Él para perdonarnos los pecados y purificarnos de toda injusticia. Si decimos: *No hemos pecado*, le hacemos mentiroso y su Palabra no está en nosotros"[2]. Y esto sucede en la sociedad actual que rechaza la idea de pecado.

La cultura cristiana toma muy en serio la realidad del pecado[3], mientras que la cultura moderna es la cultura de la inocencia. La conciencia del *pecado* ha sido borrada de la cultura occidental en varias fases. Partiendo de una visión idílica del hombre salvaje, Jean-Jacques Rousseau edificó su pedagogía sobre la base de que el hombre nace bueno[4], sin tomar en consideración los efectos del pecado original. El siguiente paso lo dio Immanuel Kant con la reducción del pecado a la alegoría moral del "***mal radical***"[5]. Karl Marx lo convirtió después en un hecho socioeconómico eliminable de la historia humana[6]: la *explotación capitalista*. Más tarde, Sigmund Freud lo consideró una neurosis obsesiva[7]. Estos reduccionismos de la categoría de "***pecado***", como acertadamente intuyó Søren

---

2 1 Jn 1,7-10.

3 Cf. Catecismo de la Iglesia Católica, 386-387; Concilio Vaticano II, *Gaudium et Spes,* 13.

4 "Todo sale bien de las manos del autor de las cosas; todo degenera en las manos del hombre" (Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, I,1,1).

5 Immanuel Kant, *La religión en los límites de la simple razón*, parte I: "De la coexistencia del mal principio con el bueno, o del mal radical en la naturaleza humana".

6 Cf. Karl Marx, *El Capital, crítica de la economía política*, presentación; Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Alianza, Madrid 1986.

7 Estas ideas de Sigmund Freud se encuentran sobre todo en sus obras *Totem y tabú* (1912-1913), *El porvenir de una ilusión* (1927) y *El malestar en la cultura* (1929).

Aabye Kierkegaard[8], atacan directamente a la moral cristiana que parte de una relación personal entre Dios y el hombre, y ve el **pecado** como una ofensa del ser humano a Dios que le habla por medio de la ley, de la conciencia y de la gracia.

El pecado es una ofensa a Dios que conlleva la autodestrucción del hombre. El pecado es, al mismo tiempo, *adiquía*, *anomía* y *amartía*.

Esencialmente, el pecado es ***adiquía*** porque rompe la *justicia*, no se ***ajusta*** con la voluntad de Dios. Efectivamente, con el pecado no hay un ajuste con la voluntad de Dios porque o no se *conoce* o no se *acepta*. En la cultura actual, ni siquiera se piensa que haya que *ajustar* algo con Dios, con su voluntad. El ser humano se ha convencido de que es el centro del mundo y de que no tiene a nadie por encima de él. Estamos en la cultura de la plena subjetividad donde se eluden los puntos de referencia objetivos que puedan imponerse como verdades o como bienes por sí mismos. ¿Para qué, si el hombre, si cada hombre, puede construírselos? La verdad ya no es una adecuación con la realidad, sino una simple coherencia interna con el propio mundo de valores de cada persona. En consecuencia, según esta **nueva epistemología**, la *sexualidad*, la *justicia social*, la *fidelidad* a los propios compromisos no se rigen ya por un patrón del *deber ser*, sino de la propia opinión o del consenso. El punto de referencia de la justicia no es lo *bueno*, sino lo *permisible*.

El pecado es también ***anomía*** porque separa a los hijos de la ***ley del Padre***. Pecar es no estar con la ley de Dios, y no estar en el camino de esa ley es buscar la felicidad donde creemos que está, pero no donde objetivamente, Él, el Padre Misericordioso, la ha puesto para nosotros. Él, que nos creó por amor, quiere nuestra felicidad porque nos ama, y la ley es la guía que nos ofrece para alcanzar esa felicidad. El hombre de la modernidad ni siquiera considera la *norma de Dios* como un peso para él, simplemente no la toma en cuenta, no piensa en ella. Según la cultura de esta última modernidad, una ley divina es sólo un absurdo para la razón humana. El hombre moderno está orgulloso de su *auto-nomía*, no tiene que rendirle cuentas a Dios; considera su razón como la *única* autoridad, la *suprema* autoridad, y sólo puede aceptar leyes o normas superiores a él cuando éstas han nacido del *pacto* o del *consenso*, en los que él presta un poco de su *razón absoluta* a otra razón para que le guíe, pero nunca podrá asumir como suya una ley que

8 "Si no tuviese conciencia de ser pecador, debería escandalizarme del cristianismo. La conciencia del pecado me cierra la boca y yo, a pesar de la posibilidad del escándalo, elijo el creer. ¡Así de profunda tiene que ser la relación! El cristianismo excluye para atraer" (Søren Aabye Kierkegaard, *Diario* IX A 310, año 1848).

le viene dada de "*fuera*", de la *Revelación*, de *Dios* o de la *Iglesia*. El hombre de la modernidad busca imponer su propia ley, al menos en sí mismo, pero rechaza absolutamente las leyes objetivas que le vienen dadas. Como máximo puede aceptar *leyes pluri-subjetivas*. El resultado es que todo, aún los valores más preciosos, como la vida, se someten al juicio de los individuos, de las razones subjetivas.

Finalmente, el pecado es sobre todo ***amartía***: separación de Dios. Cuando las decisiones valóricas de los seres humanos no coinciden con el bien, de acuerdo con la voluntad de Dios, entramos en el universo del pecado, nos separamos de Dios. A la luz del misterio de la Encarnación, comprendemos que nos separamos, en definitiva, del camino, de la verdad y de la vida[9]. Nos separamos del Bien Absoluto y Verdadero, y sólo podemos restaurar esta unión gracias al valor redentor del sacrificio de Cristo; por nosotros solos no podríamos.

Siempre, en la base del pecado está el hombre que no se fía de Dios. Tentado por las palabras de la *serpiente*, abriga la sospecha de que Dios, en definitiva, le quita algo de su vida, que Dios es un competidor que limita su libertad, y que sólo será plenamente humano cuando lo deje de lado; es decir, que sólo de este modo podrá realizar plenamente su libertad[10]. Este es uno de los grandes postulados de la modernidad.

En nuestra cultura occidental hay una mentalidad muy extendida que ve los mandamientos de Dios como una *tiranía*, como una ley esclavizante. Adán y Eva, apartándose del amor, cayeron en la trampa, desobedecieron al Creador, traicionaron a quien los había creado por amor, prefirieron la obediencia al Señor del Odio, y vieron la falacia de la serpiente como dignificante para ellos. En nuestras sociedades, son continuas las invitaciones a dudar de Dios y a ver su Ley como una esclavitud; a considerar su amorosa voluntad como opresora, y a su Iglesia como tiránica y retrógrada, obstáculo para la plena realización del ser humano, para la liberación de los viejos *tabúes*.

La sociedad moderna nos presenta como *ideal* al hombre que se cree más libre cuantas más leyes derriba, que piensa que "*se debe aniquilar la moral para liberar la vida*"[11]. Es el hombre que piensa que todo alejamiento de Dios lo libera. Se alimenta del *mito del superhombre* que se ríe de sus antepasados creyentes y bus-

---

9 Cf. Jn 14,6.

10 Cf. Benedicto XVI, 8 de diciembre de 2005, *Homilía en la solemne concelebración eucarística en el 40° aniversario de la clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II.*

11 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, 343.

ca construirse a sí mismo desde la nada[12], rompiendo con las antiguas seguridades que guiaban la vida de sus padres, de sus abuelos. Se produce así la eclosión de un nuevo tipo de hombre que "*se considera exclusivamente el sujeto y el operador de la historia rechazando cualquier reclamo a la transcendencia*"[13], alguien convencido de que "el sacro constituye el único obstáculo frente a su libertad. Llegará a ser él mismo sólo en el momento en que haya conseguido desmitificarse radicalmente. Su libertad será completa en el momento mismo en que haya conseguido matar al último dios"[14].

"*El hombre vive con la sospecha de que el amor de Dios crea una dependencia y que necesita desembarazarse de esta dependencia para ser plenamente él mismo. El hombre no quiere recibir de Dios su existencia y la plenitud de su vida. Él quiere tomar por sí mismo del árbol del conocimiento el poder de plasmar el mundo, de hacerse dios, elevándose a su nivel, y de vencer con sus fuerzas a la muerte y las tinieblas. No quiere contar con el amor que no le parece fiable; cuenta únicamente con el conocimiento, puesto que le confiere el poder. Más que el amor, busca el poder, con el que quiere dirigir de modo autónomo su vida. Al hacer esto, se fía de la mentira más que de la verdad, y así se hunde con su vida en el vacío, en la muerte*"[15].

Como en el primer pecado[16], también hoy, el Maligno, a través de diversos medios, hace al ser humano olvidar el amor de Dios. El Amor, el Creador, es puesto en estado de sospecha: *"¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?"*[17]. El Príncipe de este Mundo hace ver al hombre que la voluntad de Dios que se presenta en sus mandamientos, no nace del amor, sino del capricho de un tirano, que es presentado como enemigo de la criatura, del hombre; como obstáculo de realización, no como Padre. Y el Maligno reta al ser humano a convertirse en *adversario de Dios*. Hay una presión para que el ser humano llegue hasta un amor tal de sí mismo que le lleve al odio a Dios.

---

12 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid 1981, 9ª ed., pp. 34-40. Este concepto de "superhombre" (*Übermensch*) fue acuñado por Friedrich Nietzsche para designar al último hombre, que ha asumido sin complejos la muerte de Dios y la transvaloración de todos los valores; no es fruto de una evolución biológica ni de la selección racial, sino un concepto ético nacido de la ruptura con la metafísica y la moral tradicional.

13 Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967, p. 159.

14 Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1967, p. 159.

15 Benedicto XVI, 8 de diciembre de 2005, *Homilía en la solemne concelebración eucarística en el 40° aniversario de la clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II.*

16 Cf. Gn 3,1-24.

17 Gn 3,1.

El cristiano es el hombre que reconoce el pecado con humildad, pero que tiene la certeza de que ese pecado ha sido vencido por Cristo. Ahora, sabe que, si se arrepiente, puede ser perdonado.

2. El hombre nuevo que nace de la redención.

Cuando veo esos maravillosos *pasos procesionales*, que vosotros llamáis "***tronos***", porque llevan encima al *Rey de Reyes*, pienso siempre en la lucha entre el bien y el mal, entre la gracia y el pecado. Pero pienso también en la regeneración del ser humano que se está actuando en esos misterios. Esas imágenes de Francisco Salzillo, salvadas de la destrucción en la persecución religiosa de los años 1934 a 1939, o las otras, realizadas más tarde, portadas por los *nazarenos estantes*, son un mensaje de esperanza que nos habla del *hombre nuevo*, "creado según Dios, en la justicia y santidad de la verdad"[18]. En cada trono se ve la *kénosis* de Cristo, pero también, por la fe, descubrimos su *triunfo*. Él, que "se humilló a sí mismo, obedeciendo hasta la muerte y muerte de cruz", ha sido exaltado por Dios y ha recibido el Nombre que está sobre todo nombre[19]. Por ese Nombre hemos sido salvados.

Por eso, el cristiano vive en una actitud de *gratitud constante*: gratitud por el **sacrificio cruento** que se produjo en la Primera Semana Santa, pero también gratitud por el **sacrificio incruento** que se celebra en cada misa. En los dos sacrificios se produce y actualiza la salvación del género humano. *En el sacrificio de la misa y en el de la cruz son idénticos la ofrenda y el sacerdote primario; Sólo se distinguen en el modo de hacer la oblación*[20]. Cristo realiza también en cada ***misa*** una inmediata y actual acción sacrificial, que no debe concebirse como una suma de muchos actos sucesivos de entrega, sino como un único acto sacrificial ininterrumpido realizado por Cristo glorioso. **En la cruz**, la víctima se ofreció de modo cruento por una ***separación real*** del cuerpo y la sangre *(immolatio realis*); mientras que **en la**

---

18 Ef 4,24.

19 Cf. Fil 2,8-11.

20 Cf. Concilio de Trento, sesión XXII, capítulo II, "porque la hostia es una misma, uno mismo el que ahora ofrece por el ministerio de los sacerdotes, que el que entonces se ofreció a sí mismo en la cruz, con sola la diferencia del modo de ofrecerse": "*Una eademque est hostia, idem nunc offerens sacerdotum ministerio, qui se ipsum tunc in cruce obtulit, sola offerendi ratione diversa*"; Dz 940; Cf. Pío XII, Carta encíclica *Mediator Dei* (1947).

santa misa se ofrece de modo incruento por una ***separación mística*** del cuerpo y la sangre *(immolatio mystica)*.

Sé que estoy hablando ante quienes mantienen culturalmente viva la esencia del sacrificio redentor de Cristo y son verdaderos adoradores de quien nos salvó del pecado y de la condenación eterna, efecto del alejamiento de Dios que produce el pecado. Por ello, no es una herejía afirmar que vosotros sois los que hacéis culturalmente presente, a través de imágenes profundamente catequéticas, el modo en que se realizó la redención. Sois pedagogos de la salvación, proclamáis ante el mundo el sacrificio de Cristo por el que hemos sido salvados. Los *tronos* que portáis con vuestro sudor son una catequesis del sacrificio y de la salvación, pero son también un vínculo que, a través de los sentidos, *llama* al alma a unirse al acto redentor de Cristo y descubrir en él su poder redentor.

Ahí, en el ***sacrificio cruento*** de la Primera Semana Santa, en el momento histórico de la Pasión de Cristo que vosotros recordáis *plásticamente*, se realizó nuestra redención como también se realiza nuestra redención cada vez que se celebra la Santa Misa. En la humillación y muerte de Dios hecho hombre, el hombre es salvado. *"Habiendo ofrecido en los días de su vida mortal ruegos y súplicas con poderoso clamor y lágrimas al que podía salvarle de la muerte, fue escuchado por su actitud reverente, y aun siendo Hijo, con lo que padeció experimentó la obediencia; y llegado a la perfección, se convirtió en* ***causa de salvación eterna*** *para todos los que le obedecen, proclamado por Dios Sumo Sacerdote a semejanza de Melquisedec"*[21]. Por su obediencia y su inmolación, Jesucristo nos salva de la condenación eterna y nos abre las puertas del Cielo, convivencia continua y perfecta con Dios.

Pero para apropiarnos de esa salvación se requiere nuestra libre obediencia.

Hoy nos hemos olvidado de que la condenación eterna es posible, y que si no hubiese sido por la redención de Cristo, no tendríamos abiertas las puertas del Cielo, pero no somos llevados forzosamente a la salvación. Está en nuestra libertad el aceptarla por la obediencia a la voluntad de Dios. ¿Qué valor tendría una libertad sin consecuencias infinitas, que Dios no respetará eternamente? Si no hubiera infierno, el Cielo sería un *campo de concentración* al que todos irían quisieran o no quisieran. ¿Qué valor tendría un amor eterno a la fuerza, que no me fue concedido querer, que se instaló a la fuerza en mi alma y no me concedió el derecho de

21 Hb 5,7-10.

negarme a él? Dios respeta profundamente la libertad humana, con todas sus consecuencias y, si bien ha hecho todo para salvar al hombre y le ha dado todos los medios necesarios para que pueda vivir eternamente junto a Él, no lo ha forzado. Es la vía del amor que tanto le cuesta entender al hombre, sobre todo al hombre de hoy que vive tan inmerso en una cultura de la autonomía y la emancipación basada en su *razón* considerada *omnipotente*.

Vosotros sois los heraldos que proclaman al mundo de hoy que el escándalo de la Cruz sigue siendo la clave para la interpretación del gran misterio del sufrimiento, que pertenece de modo tan integral a la historia del hombre[22] y que esa cruz es símbolo e instrumento de salvación, una salvación que se nos ofrece *generosamente* para que la aceptemos *libremente*.

Nadie por sí solo y sólo por sus propias fuerzas puede librarse del pecado, ni elevarse sobre sí mismo; nadie puede verse enteramente libre de su debilidad, de su soledad y de su servidumbre, sino que todos tenemos necesidad de Cristo modelo, maestro, liberador, salvador y vivificador[23].

El hombre salvado por Cristo es un hombre nuevo que vive de la fe, y esa es, ante todo, *obediencia libre*. Creer es un acto auténticamente humano[24]. No es contrario ni a la libertad ni a la inteligencia del hombre depositar la confianza en Dios y adherirse a las verdades por Él reveladas. Creer "*es someterse libremente a la palabra escuchada, porque su verdad está garantizada por Dios, la Verdad misma*"[25]. Mientras la razón busca pruebas, la fe obedece por la confianza en la autoridad y el amor de Dios que se revela. Pero la fe no es ciega ni incompatible con la razón. La fe ayuda a la "*audacia de la razón que la impulsa hasta la realidad absoluta*"[26].

El hombre nuevo es un hombre que es consciente de su pequeñez, pero también es un hombre profundamente libre, verdaderamente libre. Es un hombre que tiene muy claro que somos *imaginería* de Dios[27]. Es un hombre consciente de su debilidad, de sus límites, pero sabe que esa misma debilidad fue asumida por Cris-

---

22 Cf. Juan Pablo II, *Cruzando el Umbral de la Esperanza*, "Dios es amor. Entonces, ¿por qué hay tanto mal?".

23 Cf. Concilio Vaticano II, Decreto *Ad gentes*, 8.

24 Para una visión completa de la fe y sus implicaciones, ver Catecismo de la Iglesia Católica 144-184; 1814-1816; 2087-2089.

25 Catecismo de la Iglesia Católica 144.

26 "Wagnis der Vernunft, ins absolute Reale vorzustossen" (Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Francke, Berna 1960², p. 87).

27 Cf. Dt 4,7.

to para convertirla en medio de salvación. Cristo asume nuestra debilidad para fortalecernos, carga sobre sí nuestros pecados para salvarnos. "Pues, ciertamente, fue crucificado en razón de su flaqueza, pero está vivo por la fuerza de Dios. Así también nosotros: somos débiles en él, pero viviremos con él por la fuerza de Dios sobre vosotros"[28]. El hombre de la cultura actual, hijo del racionalismo, no es consciente de su pequeñez porque no es consciente de la grandeza de Dios. Rechaza el amor de Dios porque está persuadido de que ese amor le hace dependiente, pero el "amor no es dependencia, sino don que nos hace vivir. La libertad de un ser humano es la libertad de un ser limitado y, por tanto, es limitada ella misma. Sólo podemos poseerla como libertad compartida, en la comunión de las libertades: la libertad sólo puede desarrollarse si vivimos, como debemos, unos con otros y unos para otros. Vivimos como debemos, si vivimos según la verdad de nuestro ser, es decir, según la voluntad de Dios. Porque la voluntad de Dios no es para el hombre una ley impuesta desde fuera, que lo obliga, sino la medida intrínseca de su naturaleza, una medida que está inscrita en él y lo hace imagen de Dios, y así criatura libre"[29].

"Sólo el hombre que se pone totalmente en manos de Dios encuentra la verdadera libertad, la amplitud grande y creativa de la libertad del bien. El hombre que se dirige hacia Dios no se hace más pequeño, sino más grande, porque gracias a Dios y junto con Él se hace grande, se hace divino, llega a ser verdaderamente él mismo. El hombre que se pone en manos de Dios no se aleja de los demás, retirándose a su salvación privada; al contrario, sólo entonces su corazón se despierta verdaderamente y él se transforma en una persona sensible y, por tanto, benévola y abierta"[30].

La salvación que ofrece la Iglesia es radicalmente distinta a las demás. Es la salvación de Cristo que pasa por la aniquilación del yo en la obediencia del amor. Paradójicamente, esa es la única forma de realizar y salvar el yo. Cuando la voluntad de Dios se adueña del hombre, el hombre se enriquece y se acerca al amor de Dios.

---

28 2 Cor 13,4.

29 Benedicto XVI, 8 de diciembre de 2005, *Homilía en la solemne concelebración eucarística en el 40° aniversario de la clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II.*

30 Benedicto XVI, 8 de diciembre de 2005, *Homilía en la solemne concelebración eucarística en el 40° aniversario de la clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II.*

3. La respuesta del cristiano al sacrificio de Cristo.

Hay otro elemento que se percibe cuando se ven pasar los ***tronos*** de la Semana Santa por las calles de estas hermosas ciudades: ***el amor***. Las imágenes que paseáis por las calles y plazas de vuestras ciudades son testimonios elocuentes del amor de Dios *que nos amó hasta el extremo*[31]. Se hizo hombre *por amor* a nosotros y se entregó a la muerte *por amor* a nosotros. El dolor y el amor se unen en cada paso procesional, en cada *trono*. En el dolor de Cristo descubrimos el amor de Dios hacia cada uno de nosotros. Nos amó entregándose a Sí mismo por nosotros[32]. "En esto consiste el amor: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que Él nos amó y nos envió a su Hijo como propiciación por nuestros pecados"[33].

Los cristianos somos los hombres que queremos responder con el amor a ese amor que Cristo ha tenido por los hombres. Por eso, el cristiano debe ser el hombre del amor hecho donación, del amor de correspondencia al gran amor que Jesús le ha tenido. No amamos la *cruz*, sino al Crucificado; no amamos el *mensaje*, sino al Autor del mensaje; no amamos la *ley*, sino al Autor de la ley y, por ello aceptamos con amor la *cruz*, aceptamos con amor la *doctrina* y aceptamos con amor la *ley*. Un cristianismo sin Cristo es absurdo, pero un cristianismo sin cruz y sin ley es sólo una elucubración mental alejada de la realidad de la redención.

El cristiano es el hombre que busca vivir un verdadero amor a Cristo. Quiere ser verdadero discípulo, seguidor de Aquel que la Escritura define como el Cordero de Dios, el redentor, el anti-pecado. Queremos hacer verdadero el amor a Cristo en nuestras vidas, lejos de eslóganes fáciles que deforman la esencia de nuestra fe y de nuestro amor. Hoy, más que nunca, tenemos que hacer fuerte nuestra relación con Dios; no contentarnos con las simples peticiones o con una vaga confianza que se contenta con pensar que Él no nos tendrá en cuenta nuestros pecados. Nuestra relación con Cristo tiene que basarse en un amor de gratitud a Dios que nos ha redimido de una vez por todas en el Gólgota: "derramando su sangre nos redimió, nos sacó del poder de las tinieblas y nos transfirió a su Reino"[34], y que nos redime todos los días en la Eucaristía ya que Cristo "se instituyó a sí mismo nueva pas-

---

31 Cf. Jn 13,1.
32 Cf. Gal 2,20.
33 1 Jn 4,10.
34 Concilio de Trento, sesión XXII, cap 1: "de la institución del sacrosanto sacrificio de la misa".

cua para ser sacrificado bajo signos visibles a nombre de la Iglesia por el ministerio de los sacerdotes"[35].

Hoy, más que nunca, tenemos que recordar que nuestra vida cristiana es una ***respuesta de amor a Cristo*** que nos amó y se entregó por nosotros[36]. "*Hemos creído en el amor de Dios*: así puede expresar el cristiano la opción fundamental de su vida. No se comienza a ser cristiano por una decisión ética o una gran idea, sino por el encuentro con un acontecimiento, con una Persona, que da un nuevo horizonte a la vida y, con ello, una orientación decisiva"[37]. Efectivamente, el cristianismo, en su esencia, no es otra cosa sino ser *seguidor de Cristo*, un discípulo del Señor que vive correspondiendo con su amor al amor que Dios le tiene. "La naturaleza específica de la fe es la relación con el Dios vivo"[38].

Y, dado que estamos celebrando el año paulino convocado por el Santo Padre, termino tomando prestadas unas palabras de San Pablo: "Y lo que pido en mi oración es que vuestro amor siga creciendo cada vez más en conocimiento perfecto y todo discernimiento, con que podáis aquilatar los mejor para ser puros y sin tacha para el Día de Cristo, llenos de los frutos de justicia que vienen por Jesucristo, para gloria y alabanza de Dios"[39].

Muchas gracias.

---

35 Concilio de Trento, sesión XXII, cap 1: "de la institución del sacrosanto sacrificio de la misa".
36 Cf. Gal 2,20.
37 Benedicto XVI, Carta encíclica *Deus Caritas est*, 1.
38 Benedicto XVI, Carta encíclica *Deus Caritas est*, 28.
39 Fil 1,9-11.

LA DEVOCIÓN PREPARA AL CRISTIANO PARA ADORAR A DIOS

Carmelo Borobia Isasa
Obispo Auxiliar de Toledo

Introducción

El hombre actual ha perdido muchas cosas, pero sobre todo ha perdido el sentido religioso y, consecuentemente el sentido de adoración. Y esto parece ser una gran pérdida en unos tiempos que intentan conseguir nuevas metas y proyectos humanos. Es verdad que en el ámbito de lo religioso, las pérdidas son cada vez más sensibles, y por muchas partes se vuelve a pedir sensatez y cordura.

No hace mucho tiempo Francisco de Goya, genio universal de la pintura, podía titular, y todos lo entendían, un cuadro original, "Adoración del Santo Nombre de Dios", pintura que enmarca el coretto de la Santa Capilla en la Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza. A nadie le extrañaba el título del famoso cuadro, más aún, el éxito de esta bellísima pintura, aparte de estar enmarcado en la Santa Capilla de la Virgen, correspondía a un título, llamado "adoración".

Goya era un pintor genial y sabía captar el sentido religioso del hombre y de su mundo, sobre todo aquello que concernía a las grandes vivencias humanas, incluso las trágicas, que precisamente por ello necesitaban curación y salvación. Las grandes miserias necesitan ser salvadas por la bondad del Creador. Todo ello nos sumerge en el ámbito de lo religioso, quizá por eso pudo comprender y proponer a su entorno, temas perfectamente comprensibles incluso en su tiempo, y que hoy, a tan poca distancia nos parecen sensiblemente cuestionables para la mente moderna que ha olvidado el mundo de lo religioso y lo sagrado. ¿Tan pronto se ha olvidado la humanidad del Dios que la creó, del Señor que la hizo suya, perdiendo el sentido de una actitud religiosa como es la adoración del hombre? ¿Hemos caído tan bajo que ya no entendemos el lenguaje y ni siquiera nos atrevemos a proponer a Dios como objeto de la adoración de los hombres?

Son cuestiones desgraciadas para la salud de la humanidad. A ellas pretendemos responder con estas páginas, buscando en la teología de Santo Tomás de Aquino, cuyo sentido litúrgico vamos a seguir, aunque los cristianos actuales no valoremos suficientemente la importancia de la liturgia.

1. La adoración del Hombre a Dios

El hecho religioso es una cierta relación del hombre con Dios. En dicha relación entran como fundamento Dios y aquellos aspectos de lo divino captados por el hombre. A su vez, la actitud reverencial del hombre hacia Dios y la expresión de la misma constituyen el fundamento de la liturgia y del culto a Dios.

1.1. Aspectos de lo divino

Recorriendo aquellas partes que tratan de la virtud de la religión, advertimos la gran importancia que otorga Santo Tomás a lo que los psicólogos modernos llaman "sentimiento religioso", "sentido de lo sagrado", etc.

La religación del hombre a Dios es una consecuencia del concepto que el hombre religioso tiene de Dios. Dios es *infinitamente trascendente*, superior a toda criatura, excelente en grado sumo, principio y fin de todas las cosas. Esta concepción de lo divino es el fundamento de la actitud rligiosa del hombre y, por tanto, aquello que provoca su respuesta y expresión cultural.

Revisando los lugares en que Santo Tomás habla de Dios como objeto del culto nos encontramos con los siguientes conceptos y expresiones que marcan la pauta para ver aquellos aspectos de lo divino que el hombre acoge como sujeto de la religión y como protagonista del culto:

1. Dios es el primer pincipio indeficiente y último fin al cual el hombre debe unirse o elegir (2-2, q. 81, a. 1c).

2. Dios es el primer principio de todo lo creado a quien se debe un especial honor (2-2, q. 81, a. 1 ad 4).

3. Dios es Creador de todo y Señor de todas las cosas (2-2, q. 81, a. 1 ad 3).

4. Dios es primer principio de la creación y del gobierno universal de las cosas; bajo esta única razón a la religión le corresponde venerar a Dios (2-2, q. 81, a. 3c).

5. Dios es infinitamente trascendente, el ser excelente lleno de majestad a quien se debe honrar (2-2, q. 81, a. 4c).

Podemos considerar como ideas constantes acerca de la relación entre lo religioso y Dios las siguientes: Dios es primer principio de todas las cosas a quien se debe honor; por ser primer principio se le debe también un honor especial que se tiene que manifestar en un culto o liturgia especial por parte del hombre. Dios es el Dominador absoluto de todo lo que Él ha creado y Principio que trasciende totalmente al mundo, de aquí que se le deba una especial servidumbre. La razón de *excelencia* sobre todo se le debe reconocer a Dios, porque trasciende todas las cosas infinitamente, según un exceso absoluto, por ello se le debe a Él una singular veneración y un singular honor.

1.2. Reflejos de lo divino en el hombre

¿Qué sentimientos provoca esta visión de lo divino en el hombre? En el *Tratado de la virtud de la religión* hay dos conceptos que destacan como exponentes de la *actitud de correspondencia* del hombre religioso: *servidumbre y reverencia.* El hombre ante lo divino se siente *siervo de Dios*, criatura dependiente totalmente de Él, y este servicio a Dios consiste en la expresión de estos sentimientos por medio del culto o liturgia que se le debe.

El sentido de sujeción al dominio de Dios pertenece de manera propia a la religión (2-2, q. 81, a. 1 ad 3). Este sentimiento de sujeción constituye la *servidumbre* según Santo Tomás: *«servitus autem respicit subiectionem hominis»* (2-2, q. 81, a. 4 ad 2) cuya manifestación es el culto a Dios producido por este sentido de reverencia y de sujeción.

Esra doble faceta del sentido de lo sagrado en el hombre se halla en todo acto de culto; el sentido de reverencia que provoca la excelencia divina y el sentido de servicio que provoca la sujección del hombre a Dios por su condición de creatura se hallan presentes en todo acto litúrgico. *Servir a Dios y darle culto son una misma cosa.* (Ibid. In III Sent. d. 9, q. 1, a. 1 qª 3 ad 2). Esta servidumbre religiosa la manifiesta el hombre especialmente en el culto a Dios que es un definitiva un testimonio de dicha sujeción (I. III Sent. d. 9, q. 1, a 1 qª 2 ad 2).

La idea de *servicio* la estudia Santo Tomás al hablar de la *devoción* como acto principal de la virtud de la religión. La *devoción* que es la voluntad pronta para el servicio divino es en realidad la actitud total del hombre religioso ante Dios, y en

esta actitud existencial entra la idea de *servidumbre* como principio o como resultado de dicha actitud (2-2, q. 82, a. 1).

El aspecto religioso de servidumbre, de sujeción a Dios, lo expresa y desarrolla Santo Tomás al hablar de la *oración* (2.2, q. 83, a. 3c), de la *adoración* (2-2, q. 84, a. 2c) es decir, entran en juego no sólo cuando hay una realidad religiosa sino también cuando se trata de lo cultual o litúrgico. Ello demuestra que el concepto de lo *divino* es para Santo Tomás algo fundamental en su idea de culto o liturgia y que bajo este aspecto se deberá ver todo lo que el Santo dirá en relación con la *liturgia.*

1.3. Respuesta del hombre a Dios

El sentido reverencial ante Dios provoca una respuesta a Él mediante la liturgia o el culto. Este es el resultado de dos posturas del hombre ante Dios: la de sumisión y la de reverencia. El culto considera la excelencia de Dios, objeto de reverencia, y a la vez el servicio considera la sujeción del hombre, quien por su condición de criatura está obligado a reverenciar a Dios (2-2, q. 81 a. 4 ad. 2).

En estos datos de la psicología interna desemboca el culto o la liturgia. Los sentimientos ante lo sagrado son su fundamento. Santo Tomás repetirá muchas veces estos conceptos que expresan mejor que ninguno la dinámica interna de lo religioso como fundamento del culto.

La sumisión y reverencia se encuentran en todas las manifestaciones del culto. El orden de los signos y de los símbolos sagrados de los que vive el culto es un orden de aproximación al Dios que se revela. Santo Tomás lo explica al hablar de los preceptos ceremoniales de la Antigua Ley: «todo el culto exterior de Dios se ordena principalmente a que los hombres reverencien a Dios» (1-2, q. 102, a. 4c).

Los sentimientos religiosos del hombre ante lo divino cambian a medida que el hombre recibe el mensaje y la realidad divina. Lo religioso es inseparable de las situaciones del hombre ante lo divino. En definitiva, ante la perspectiva del Dios que se revela al hombre en la historia y cuyo centro es la Encarnación del Verbo.

1.4. Adoración, una ralidad cultual basada en la devotio

«El hombre en presencia de su Dios es según Santo Tomás, un espíritu en presencia de un espíritu, el espíritu creado en presencia del Creador del espíritu». Pa-

ra adaptarse a este objeto trascendente y espiritual, su modo religioso será primordialmente exterior. El aspecto exterior del culto será el envoltorio humanamente necesario y sensible. La dicotomía *culto interior* y *culto exterior* no es para Santo Tomás una cuestión superficial. Corresponde a dos momentos de la psicología humana religiosa.

El culto interior es el principio regulador de la relación con Dios que se establece por la adhesión a este Dios creyendo en Él y a Él, es decir, por medio de la fe. La fe es causa y principio de la religión.

Santo Tomás establece una escala de valores motivados en la psicología humana para distinguir el grado posible de relación con Dios. Estos son: acto de la mente, acto de los sentidos corporales, acto de ordenación al prójimo. A partir de esta realidad antropológica de la vida espiritual y sensible se establece la posibilidad humana de relación religiosa con lo divino.

El culto es primordialmente interior, pero su envoltorio es humanamente necesario por la condición del hombre y por su manera de llegar a la realidad. El hombre llega al conocimiento de las cosas por los sentidos y en el orden de la inteligibilidad de Dios el proceso es el mismo: «Mens autem humana indiget ad hoc quod coiungatur Deo sensibilium manuductione» (2-2, q. 81, a. 7c).

El hombre ofrece a Dios un doble culto, espiritual y corporal. El culto espiritual consiste en la devoción interna de la mente, mientras que el corporal consiste en la humillación exterior del cuerpo. La integración de lo interior de lo exterior en el culto y en la liturgia está exigido por la misma condición del hombre, a quien es connatural llegar a lo inteligible por medio de lo sensible (2-2, q. 84 a.2 ad c).

Esta división del culto en interior y exterior es muy importante para entender la liturgia según Santo Tomás. Los conceptos de culto interior y exterior desarrollan la explicación de las ceremonias en el Antiguo Testamento. Los sacrficios son descritos como *representación* de la ordenación del alma a Dios, ordenación que el oferente aviva con y por medio del sacrificio. El sacrificio se presenta como una *confesión* por parte del hombre de que Dios es *primer principio* de todas las cosas en su creación y también *fin último* al que tenderá mediante todas sus obras (in IV sent. d. 13, q. 2 ad a. 1 ad 4). Santo Tomás establece la necesidad de separar algunas cosas comunes y profanas para convertirlas en realidades sagradas para el culto. Santo Tomás demuestra que la idea religiosa de reverencia y su unión con el sentido del culto coinciden con la moderna historia de las religiones.

2. La Eucaristía, sacramento principal

Hemos dicho anteriormente que cuando Santo Tomás habla de los sacramentos parte de dos realidades de la *historia salutis*: la Encarnación del Verbo y a Iglesia–comunidad de santificación.

En la expresión "Encarnación del Verbo" va incluida toda la realidad salvadora, todo el misterio redentor que se cumplió con la venida de Cristo al mundo y que comprende desde su nacimiento hasta su resurrección. El otro punto de la realidad de la historia de la salvación es la Iglesia-comunidad de santificación. Los sacramentos son signos litúrgicos que realizan la salvación dentro de la Iglesia. La expresión *"Ecclesiae sacramenta"* indica para Santo Tomás la forma corporal y humana de la salvación de Cristo.

La Iglesia está constituida por la fe y los sacramentos de la fe. Esta unidad Iglesia–sacramentos es indisoluble porque la Iglesia se edifica por los sacramentos, lo mismo que los sacramentos edifican la Iglesia.

Dentro de la constelación sacramental de la Iglesia el sacramento de la Eucarístia es el *sacramento principal*, porque es el sacramento de la salvación por excelencia y en Él se contiene todo el misterio de la salvación (3, q. 83, a. 4c). Al explicar Santo Tomás las razones subraya principalmente este aspecto de la salvación basándose en que en este sacramento se encuentra el mismo Cristo sustancialmente (3, q. 65, a. 3c). En la Eucaristía se contiene el autor de nuestra salvación, la salvación misma. Para Santo Tomás todo el dinamismo sacramental pasas por el sacramento de la Eucaristía. Todos los demás sacramentos se ordenan a la Eucaristía como a su fin, en una progresión de acercamiento a la fuente de la salvación. Toda la economía de la salvación está ordenada a la Eucaristía, que es el Sacramento de los Sacramentos que se ordenan a ella (Suppl. q. 37 a. 2c; q. 36 a2c).

3. La Eucaristía sacramento y sacrificio

La perfección en el orden sacramental caracteriza el tratado de la Eucaristía en Santo Tomás. Aquí se atisba ya el camino sacramental-litúrgico del tratado de la Eucaristía.

Resulta interesante ver cómo la teología, sin duda bajo le influencia de la Contrarreforma ha desarrollado especialmente el tema de la Eucaristía como sacramento, reduciendo la Eucaristía como sacrificio a un rango de apéndice. Las causas pastorales quizás haya que verlas en la negación protestante de la presencia re-

al de Cristo y a la necesidad de fomentar la participación de los fieles en el sacramento de la Eucaristía.

El tratado de la Eucaristía tiene un marcado acento sacramental, pero ello obliga al Santo a estudiarlo también bajo el aspecto de sacrificio. Toda la Eucaristía es sacramento y sacrificio a la vez.

Para Santo Tomás, sacramento y sacrificio no vienen detrás el uno del otro ni pueden ser causa ni efecto; el sacramento incluye al sacrificio, el sacramento manifiesta el sacrificio, el sacramento califica el sacrificio para hacer de él un sacrificio de alguna manera sui generis.

Entre los nombres de la Eucaristía usados por los fieles Santo Tomás emplea el de "sacrificio". A traves del Tratado de la eucaristía Santo Tomás irá subrayando el aspecto sacrificial de la misma como "signo de la pasión", "*sacrificio in re et veritate*" de la pasión de Cristo, "inmolación de Cristo". El Cordero Pascual es la maxima figura del sacramento a causa de su significación sacrificial y justifica el uso del pan y el vino en la Eucaristía por su conveniencia para representar el alimento, pero también por su cualidad simbólica sacrificial. Todo esto quiere decir que en la estructura del Tratado de la Eucaristía la incorporación de lo sacrificial a lo sacramental es constante y por lo tanto la Eucaristía es sacrificio de la cruz en la celebración litúrgica.

El problema que se puede plantear es el de considerar al sacramento en el orden signal–cognoscitivo y al sacrificio en el orden histórico. Pero este es un problema de orden psicológico que ha planteado problemas en la teología de la Eucaristía y que exige soluciones también de orden psicológico.

En efecto el sacrificio eucarístico es un sacrificio ritual que pertenece al orden de los signos, al orden sacramental, y en este sentido buscarle sentidos históricos, para hacerlo igual al de la cruz sería invertir el orden sacramental. El sacrificio de la Eucaristía es un sacrificio verdadero y propio precisamente porque es un sacrificio ritual perteneciente al orden sacramental cristiano. Bajo esta dimensión sacramental la Iglesia conmemora la pasión de Cristo en el rito de la Eucaristía y hace presente en toda su eficacia la redención de Cristo entre los hombres. Santo Tomás dirá que la Eucaristía es «sacramentum passionis Christi prout homo perficitur in unione ad Christum passsum» (3. q. 73, a. 3 ad 3) y para mostrar los efectos de su celebración ritual en la Misa cita una oración litúrgica que dice: «Quoties huius hostiae conmemoratio celebratur, opus nostrae redemptionis exerctur» (3. q. 83 a. 1c).

La Misa es la celebración ritual-sacramental del sacrificio de la Cruz. Dice Santo Tomás que de dos maneras se llama este sacramento *inmolación de Cristo*: la pri-

mera en cuanto representa la imagen de la pasión de Cristo en la Cruz que fue verdaderamente inmolación. La segunda en cuanto al efecto de la pasión, pues en este sacramento nos hacemos partícipes de los frutos de la pasión del Señor.

Santo Tomás, siguiendo a San Agustín dirá: «Semel inmolatus est in semetipso Christus et tamen quotidie inmolatur in sacramento» (3. q. 83 a. 1 sed c). La Misa es un sacrificio real que por su naturaleza propia de sacramento de la Pasíon produce sus efectos en los fieles de la Iglesia.

4. Relación de la persona con Dios

La religión es el fundamento del culto a Dios. Trataremos ahora de descubrir la relación de la persona, del hombre en su totalidad, con el culto y la liturgia.

La dedicación del hombre al culto, la disposición de la persona para el culto la llama Santo Tomás *devotio ad cultum*. Las notas religiosas de esta dedicación son el sometimiento de la voluntad a todo lo divino. «Se llaman *devotos* los que se dedican de algún modo a Dios, de tal manera que se someten plenamente a Él» (2-2, q. 82 a. 1c). La devoción no es otra cosa que la voluntad decidida para entregarse totalmente al culto y al servicio de Dios (2-2, q. 82 a. 1c). La devoción es la ofrenda total de la persona, de todo el ser a Dios por medio de una voluntad decidida. Moralmente la voluntad es *todo el hombre* que es bueno cuando ella es buena y malo cuando ella es mala. Dedicarse totalmente al servicio de Dios es en realidad orientar la voluntad a honrar a Dios, tener la intención de cumplir lo que exige el honor de Dios (2-2, q. 82 a.1 ad 1).

5. La devoción y la Liturgia

¿Que relación existe entre la devoción y la Liturgia?. Hasta ahora hemos analizado el concepto religioso de la devoción. Vamos a examinar ahora su aspecto litúrgico o cultual. Se ha confundido muchas veces en la espiritualidad el concepto de la devoción con el sentimentalismo, con las prácticas de piedad individualista, hasta con una cierta ficción de las posturas religiosas de la persona.

Para Santo Tomás la *devoción* es un acto de la virtud de la religión en cuyo ámbito entra todo lo referente al culto divino. Al pertenecer a dicha virtud podemos afirmar que dentro de la devoción entran especialmente la dedicación de todo el

hombre al culto, a la liturgia. «Ser devoto y dedicarse al culto es algo natural». Resulta claro que realizar todo aquello que pertenece a la liturgia o a su servicio entra dentro de la religión como resulta de lo dicho anteriormente (q. 819), por tanto también pertenece a ella tener voluntad disponible para ejecutarlo, lo que significa tener devoción; de aquí resulta que la devoción es un acto de la virtud de la religión (2-2, q. 82, a. 2c).

En la respuesta a una objeción que plantea este mismo problema colocando a la devoción dentro de la virtud teologal de la caridad, dice Santo Tomás:

La unión espiritual del hombre con Dios pertenece a la caridad, pero la consagración del hombre total a Dios por medio de las obras del culto divino pertenece a la religión inmediatamente, aunque mediatamente pertenece a la caridad que es el principio de la religión (2-2, q. 82, a.2 ad 1).

Éste es el verdadero concepto de la piedad cristiana como dedicación y sometimiento a Dios, acto principal de la virtud de la religión. Mediante ella los hombres se dedican al culto divino o liturgia. La devoción se presenta como voluntad de realización completa del ser humano en cuya esencia entran en juego la fe junto con las demás virtudes teologales y la manifestación o expresión cultual.

Santo Tomás otorga a la *devoción* la categoría de acto principal de la religión. En ella encuentra cabida tanto la unión con Dios por medio de las virtudes teologales y los dones del Espíritu Santo, como a la relación del ofrecimiento total del hombre al culto divino, que es la expresión de toda unión con Dios.

Todo esto nos plantea un problema de conjunción entre el culto interno y el culto externo bajo el aspecto antropológico de la consagración total a Dios por medio de la *devoción*. Podemos preguntarnos: en la relación personal con Dios ¿hay un predominio del culto exterior sobre otras formas de unión con Dios? ¿Sobresale en la devoción el aspecto cultural o meramente el culto interior?

Aún reconociendo el aspecto relativo y secundario del culto exterior, la condición psicológica del ser humano exigirá los actos corporales como expresión de la reverencia y sometimiento a Dios. Y aunque el homenaje a Dos que es Espíritu se lo tributa un hombre que también es espíritu no podemos olvidar que los actos del culto o de la liturgia constituyen una expresión corporal o sensible de lo interior.

Teniendo en cuenta todo ello podemos decir que la disposición de la voluntad para el culto, en lo cual consiste la *devoción* sea el culto en sí mismo. Ciertamente afirmar esto sería un panliturgismo que está lejos de la mente de Santo Tomás. Pero sí podemos afirmar que la *devoción* es un acto interior de una virtud moral que indica una disposición de la persona para expresar por medio del culto o de la li-

turgia las relaciones directamente inspiradas por la fe y la caridad, principio y fundamento de la virtud de la religión.

La liturgia se presenta como acto principal de la virtud de la religión y por tanto como resultado de la *devoción*. En este sentido podemos afirmar que la liturgia es *culmen et fons* (SC10) pero también podemos decir usando la misma expresión conciliar que «la participación en la sagrada liturgia no abarca toda la vida espiritual» (SC12). La *devoción* respecto al culto o a la liturgia es como el *humus* sobre el que germina y crece este culto. Esto no excluye que la devoción por ser un acto interior de la virtud de la religión sea una y pertenezca al culto interno de la mente que se dirige a Dios y tiene además sus expresiones fuera del culto exterior aunque su poder principal sea mover toda la persona hacia el culto a Dios.

Toda esta problemática entra de lleno en lo que Santo Tomás dice al dividir los actos del culto en actos de la mente, actos de los sentidos corporales y actos de ordenación al prójimo (In Boetium de Trinitate, q. 3, a. 2) Todos ellos indican la sumisión y el servicio a Dios. Y aunque la Liturgia sea el principal acto de sumisión y de servicio religios ante lo divino es al fin y al cabo una realización parcial que requiere siempre la unión con Dios mediante la fe, la caridad y los dones, y también la dedicación al prójimo como expresiones de la ordenación recta y total del hombre a Dios.

La verdadera realización de la piedad litúrgica consiste en el equilibrio de estos tres aspectos últimos señalados por Santo Tomás de Aquino. La *devoción* como consagración de la persona al culto exige la disposición y amistad con Dios cuya máxima expresión está en la liturgia, así como la entrega al prójimo sin la cual la expresión del culto externo podría convertirse en un falso homenaje a Dios. Es la única manera de que lo litúrgico que es una realización de la virtud de la religión sea un medio de progreso espiritual, de acercamiento a Dios, es decir, un proceso verdaderamente *religioso*.

Una manifestación de todo ello la desvela Santo Tomás al hablar de la relación existente entre la santidad y la religión. La *santidad* es la aplicación de la mente y de sus actos a Dios. La diferencia entre santidad y religión no es esencial sin ode simple razón. La santidad además de ofrecer a Dios los actos de la religión (culto) ofrece a Dios las obras de otras virtudes o hace que el hombre se disponga por medio de las buenas obras al culto divino o liturgia (2-2, q. 81, a.8c).

En la realización personal de lo religioso, es decir de la relación con Dios, las formas expresivas son inseparables unas de otras. Se entra en el culto, se manifiesta personalmente la reverencia a Dios, siendo *devoto*, siendo *santo*. Es en esta

síntesis equilibrada es donde la liturgia alcanza todo su esplendor. Es entonces y sólo entonces cuando la llamamos con el Concilio Vaticano II *culmen et fons* (SC10).

6. La devoción lleva a la adoración

Sin ahondar en el sentido religioso y en el aspecto cultural y litúrgico de la relación del hombre con Dios, sería muy difícil entrar en todos los aspectos que nos preparan a la adoración de Dios y de su Hijo Jesucristo.

Si la *devoción* es la dedicación al culto divino por medio de la voluntad, otro de los aspectos antropológicos del culto lo constituye la *oración* que es un ordenamiento a Dios por medio de la razón (2-2, q. 83, a. 1c). La *oracion* es un medio de expresión de lo religioso y mediante ella el hombre manifiesta a Dios su sentido de reverencia somtiéndose Él y profesando su indigencia de creatura ante el autor de todos sus bienes (2-2, q. 83, a. 3c).

Tanto al tratar de la oración como al referirse a la devoción y especialmente en ésta, Santo Tomás trata de resolver la relación existente entre la meditación y la contemplación como causa de la devoción. En la solución de ambas señala el Santo que la contemplación de los misterios de la pasión de Cristo y de su humanidad mueven más a devoción que la meditación o contemplación de la grandeza divina (2-2, q. 82, a. 3).

En la respuesta a la objeción Santo Tomás responde que el espíritu humano es tan pobre que necesita cosas sensibles que le sirvan de guía en el conocimento divino más sublime (2.2, q. 82, a. 3 ad 2). Es de señalar la pedagogía ascética que implica dicho concepto ligúrgico el cual mediante el simbolismo de los ritos y de los gestos excita más la devoción al misterio divino.

En una época en la que la meditación de la pasión y de los sufrimientos del Señor produción un gran dolor sensible, en que la ascética convierte el sacrificio interior en la norma del espíritu devocional, en que las lágrimas y gemidos se nos presentan como efecto propio de la devoción, Santo Tomás mantiene una aguda posición al incorporar la devoción a la esfera religiosa de una serenidad equilibrada (2-2, q. 82, a. 4 sed c). El artículo se pregunta si la alegría es fruto de la *devoción* y responde que ésta causa la alegría espiritual de la mente de un modo directo y principal, aunque de un modo derivado y accidental causa tristeza: «Por el contrario se dice en la oración colecta: A los que castiga con pequeñas ofrendas, la misma *santa devoción* los alegra» (2-2, q. 82, a. 4 sed c).

La *oración* es un acto de la virtud de la religión por el cual nos unimos a Dios por medio del entendimiento. Santo Tomás explica que las partes de la oración son: obsecración, la petición, la oración y la acción de gracias (I Tim 2,1).

En el IV Libro de las Sentencias sigue a San Ambrosio (De sacramentis L 6, 6,5; ML 16, 479). La explica de la siguiente manera: *oración* es el acercamiento a Dios, inclinación del espíritu a Dios; *petición* es la petición de algo determinado, pedir la ayuda de Dios para algo indeterminado se llamaría *súplica*; la *obsecración* si la razón por la que se pide está en Dios; *acción de gracias* si la razón para alcanzar lo que se pide está en el hombre.

Finalmente la oración ¿es una acto de culto?, Santo Tomás responde afirmativamente. Oración y culto se identifican. No solo es así sino que cuando Santo Tomás quiere justificar las partes de la oración analiza y argumentaa apoyado en la oración que la Iglesia emplea en la Liturgia.

La eucología cristiana tiene sus normas y métodos: 1) invocación de los atributos divinos, 2) acción de gracias, 3) petición a Dios, y 4) conclusión. Como explica San Ambrosio no se puede comenzar de improviso a orar a Dios, lo mismo que no se puede comenzar así entre los hombres cuando uno quiere pedir algo a otro. De aquí la necesidad de la *invocación* o alabanza a Dios. La *petición* es la expresión de aquello que se quiere pedir. El *tercer elemento* es la razón por la que se pide. El Santo justifica esto en la oración colecta de la liturgia: *invocación* «Oh Dios, omnipotente y eterno», *acción de gracias* «que diste a tus siervos», *petición o súplica* «te rogamos nos concedas», *conclusión* «por nuestro Señor Jesucristo».

Santo Tomás conocerá perfectamente el método de la eucología cristiana. Lo acabamos de explicar en las páginas anteriores. Pero además tenemos que concluir que Santo Tomás fue un gran compositor de oraciones litúrgicas. A él debe la Iglesia la composición del Oficio litúrgico de la Solemnidad del Corpus Christi que consta de las siguientes oraciones: Primeras Vísperas con el himno "*Pange Lingua*", Maitines con los Nocturnos y el himno "*Sacris sollmenis*", Laudes con el himno "*Verbum supernum*", Misa e himno "*Lauda Sion*"; la época de su composción es puesta por los autores en el año 1246.

LAS COFRADIÁS Y HERMANDADES A LA LUZ LA NUEVA ÉPOCA ASOCIATIVA DE LOS FIELES LAICOS

Guzmán M. Carriquiry Lecour

Subsecretario del ConsejoPontificio para los Laicos

Una nueva época asociativa

En la Exhortación apostólica pos-sinodal *Christifidelis laici* (1988), S.S. Juan Pablo II indicaba el surgimiento actual de "una nueva época asociativa de los fieles laicos", en la que "junto al asociacionismo tradicional, y a veces desde sus mismas raíces, han germinado movimientos y asociaciones nuevas, con fisionomías y finalidades específicas", caracterizada por "una particular variedad y vivacidad" (n. 29). El Papa, se refería, por cierto, a los llamados movimientos eclesiales y nuevas comunidades que, desde hace décadas, han irrumpido, como dones del Espíritu Santo, en la escena eclesial. Si elllos son los que más impresionan por la novedad, extensión y riqueza de su presencia, no agotan esa corriente asociativa que está siendo alimentada por una diversidad de afluentes. En efecto, habría que señalar también una multiplicación de muy diversas organizaciones no gubernamentales, de finalidades muy variadas, algunas de las cuales nacen y se desarrollan por iniciativa de fieles católicos y muchas otras carecen de connotación confesional pero ven a muchos católicos que participan en ellas. Hay también un florecimiento de muchas formas de asociación y cooperación de fieles laicos con institutos de vida consagrada, dando continuidad, según nuevas modalidades y en diversos contextos, a la gran tradición de las "terceras órdenes seculares". En esa "nueva época asociativa" se cuentan también muchas asociaciones tradicionales, que han vivido dinamismos de renovación, entre las cuales sobresale la gran tradición de la Acción Católica. Entre ellas, cabe asimismo señalar otra gran tradición asociativa, que es la de las cofradías y hermandades. A ella nos referiremos en modo especial, a la luz de la vida y misión de la Iglesia en nuestro tiempo, felicitando a la Universidad

Católica San Antonio por la feliz iniciativa que nos reúne en este Congreso. Además, por feliz coincidencia, este Congreso tiene lugar pocos días después de la audiencia que S.S. Benedicto XVI concedió a 40.000 miembros de cofradías en Italia, como signo de reconocimiento y aliento.

En los orígenes de la vida asociativa

El asociacionismo de los fieles recorre, a través de varias formas, toda la historia de la Iglesia. A lo largo de los siglos "asistimos continuamente –afirma el Papa Juan Pablo II (12.IX.1985)– al fenómeno de grupos más o menos grandes de fieles, los cuales, por un impulso misterioso del Espíritu, fueron espontáneamente empujados a asociarse con el objetivo de perseguir determindados fines de caridad o de santidad, en relación a las particulares necesidades de la Iglesia de su tiempo o también para colaborar en su misión esencial y permanente".

En efecto, la encíclica *Redemptoris Missio* de S.S. Juan Pablo II (cfr. n. 30) enseña que hay encrucijadas históricas, de cambio de época, que desafían y favorecen el dinamismo misionero de la Iglesia y en las que el Espíritu Santo suscita nuevas asociaciones de fieles para promover la santidad, la comunión y misión de la Iglesia al servicio de los hombres. No es por casualidad, pues, que el más pujante desarrollo de hermandades y cofradión acaezca en los albores de los tiempos modernos, cuando la tradición cristiana afronta los retos de grandes cambios culturales, el drama de la "reforma protestante" y la evangelización "ad gentes" de los nuevos mundos extra-europeos. Sabemos que desde el Medioevo y especialmente al alba de los tiempos modernos, entre los ímpetus de la "contrarreforma" y de la "reforma católica", en torno al Concilio de Trento, una vasta y densa red de hermandades y cofradías fue fecunda y tempestiva respuesta a las nuevas exigencias planteadas a la vida cristiana de los laicos, mediante una vida comunitaria, confraternal, para dar gloria a Dios por medio del culto y las devociones católicas, para creer en la fe por medio de la catequesis, para evangelizar la cultura y las artes, para dilatar la caridad al encuentro y en el servicio de las más diversas necesidades humanas. El "barroco" marcó despues su sentido y estilo religioso.

Sabemos también cuánto sufrió y se debilitó esa vitalidad comunitaria y pujanza misionera en los sucesivos en los sucesivos tiempos de la modernidad "ilustrada" por los efectos combinados del clericalismo y la secularización. No pocas hermandades desaparecieron y otras subsistieron por inercia, muy empobrecidas en

su vida cristiana. Hubo un estancamiento y desorientación. Algunas quedaron reducidas a una existencia más o menos formal, en la que ritos, usos y costumbres iban perdiendo su auténtica sustancia y vitalidad cristianas. No pocas veces fueron descuidadas en la atención pastoral; incluso se las consideró como formas residuales a desechar. Sin embargo, muchas otras supieron conservar y custodiar su patrimonio espiritual y devocional, y emprender un proceso de renovación asociativa y revitalización cristiana, mientras han surgido otras nuevas, incluso con significativa participación juvenil.

En esta nueva fase asociativa de los fieles laicos, que es don para la misión de la Iglesia en los inicios del tercer milenio, las hermandades tienen un lugar importante, no sólo por reconocimiento histórico sino como tarea actual, exigencia y desafío. Importa, sobre todo, alentar en este impotante Congreso las fecundas experiencias de Hermandades y Cofradías, florecientes en muchas partes, que son fieles a los motivos originarios que las han construido, arraigadas en sus mejores tradiciones, renovadas según las enseñanzas del Concilio Vaticano II y las orientaciones de sus Pastores, dispuestas a asumir todas las exigencias y desafíos que se plantean a la vida de los cristianos y de sus asociaciones en el tiempo histórico que nos toca vivir.

El asociacionismo de los fieles laicos

"Vosotros sabéis bien –decía S.S. Juan Pablo II durante el primer viaje apostólico de su pontificado, en México (29/01/79, 2)– cómo el Concilio Vaticano II recogió esa gran corriente histórica de <promoción del laicado>, profundizándola en sus fundamentos teológicos, integrándola e iluminandola cabalmente en la eclesiología de la *Lumen Gentium,* convocando e impulsando la activa participación de los laicos en la vida y misión de la Iglesia". En esta renovada autoconciencia eclesial y urgencia misionera, el acontecimiento conciliar destacaba la vocación y dignidad de todos los bautizados, su plena pertenencia al misterio de comunión que es la Iglesia –Cuerpo de Cristo en medio de los hombres– y su responsabilidad evangelizadora en todos los ambientes y actividades de la convivencia. Señalaba también "la importancia de las formas organizadas del apostolado seglar" como respuesta "a las exigencias humanas y cristianas de los fieles" y "al mismo tiempo, signo de la comunión y de la unidad de la Iglesia en Cristo" *(Apostolicam Actuoisitatem, 18).* El decreto conciliar sobre apostolado de los laicos recomendaba "que

se robustezca la forma asociada y organizada del apostolado", reafirmando el derecho de los fieles laicos a fundar y dirigir asociaciones en el respeto de las exigencias de la comunión eclesial *(Apostolicam Actuositatem, 19).*

Veinte años después de la clausura del Concilio, la exhortación apostólica possinodal *Chrisrifidelis laici* recuerda que la "la asociación de los fieles siempre ha representado una línea en cierto modo constante en la historia de la Iglesia, como lo testifican, hasta nuestros días, las variadas confraternidades, las terceras órdenes y los diversos sodalicios". Lo cierto es que las hermandades y cofradías están en los orígenes del secular desarrollo de las asociaciones de los fieles durante el segundo milenio cristiano. Su realidad fue signo, sea desde un punto de vista histórico que teológico, espiritual y pastoral, de la superación por parte de los fieles laicos de una cierta situación de minoridad, con una posesión pasiva de la fe, a modo de meros destinatarios de la acción eclesiástica, para ir convirtiéndose en sujetos conscientes de su vocación y misión en la Iglesia y en el mundo. Eso es lo que ha sido sembrado por la renovación eclesial suscitada por el Concilio Vaticano II, y que requiere de parte de los fieles laicos, miembros de las Hermandades, una renovada toma de conciencia de su pertenencia eclesial y acción evangelizadora.

Una profunda renovación de la vida cristiana

La prioritaria tarea y el más grande desafío que las Hermandades y Cofradías tienen que afrontar en la actualidad es la de una profunda renovación de la vida cristiana, sea en sus comunidades que en los fieles laicos que adhieren a ellas, para que la valiosa tradición que las anima se convierta en carne y sangre de discipulos y testigos de Nuestro Señor Jesucristo.

En el último gran documento de su pontificado, la Carta apostólica *Novo Millennio Ineunte* (2001), el Papa Juan Pablo II exhortaba a todos los cristianos a "contemplar el rostro de Cristo", en toda la profundidad de su misterio presente, y a ponerse de nuevo a "caminar desde Cristo" (nn. 16 y ss). Y en la primera encíclica del actual pontificado de Bendicto XVI, *Deus caritas est* (2005), el Papa comienza con esta afirmación fundamental: "No se comienza a ser cristiano por una decisión ética o una gran idea, sino por el encuentro con un acontecimiento, con una Persona, que da nuevo horizonte a la vida y, con ello, una orientación decisiva" (n. 1).

No hay tarea más importante y decisiva para todos los bautizados, sin dar nada presupuesto ni descontado, que dirigir la propia mirada, volver a centrar el pro-

pio "corazón" y poner en juego la propia vida, desde el Fundamento y el Origen, la Fuente y la Piedra angular de toda vida cristiana, o sea, reviviendo el encuentro personal con Jesucristo como vocación y destino de toda la existencia. Este encuentro y seguimiento del Señor ha de ser memoria viva de su Presencia, tan real, tan actual, tan llena de novedad, de afecto y esperanza, como lo fue en el encuentro, 2.000 años ha, con los que fueron sus primeros discípulos en Palestina. Sólo reviviendo el estupor y la fascinación de esa Presencia, sobreabundante a todas nuestras expectativas pero plena respuesta a los anhelos de verdad y de felicidad de nuestro "corazón", recomenzamos verdaderamente a ser cristianos, a "caminar desde Cristo".

Esta exigencia resulta fundamental para que el bautismo de muchos no quede sepulatado bajo una capa de indiferencia y olvido, para que nuestro cristianismo no se reduzca a una tradición formal, a una vaga ideología espiritual, para que la vida cristiana no se limite a algunos episodios y retazos de nuestra existencia. A veces queda "recuperado" incluso un cristianismo sin Cristo, o en el que Cristo ha quedado como lejano devoto recuerdo.

Cuando no se apunta, ante todo, a esta cuestión central del revivir y comunicar toda la radicalidad y belleza de experiencia cristiana en la persona, la participación de los fieles laicos queda limitada a la funcionalidad de roles dentro de los marcos del activismo eclesiástico, a la reivindicación de espacios para poder en sus estructuras, a la reducción moralista de sus compromisos, formas todas ellas de deslizamiento de la laicidad en laicismo.

En este sentido, la importancia que tiene la promoción del culto por parte de las Cofradías, centrado en los misterios de la pasión y resurrección del Señor, en su presencia sacramental eucarística, en la piedad a la Ssma. Virgen María –"A Cristo por María" dice el antiguo aforismo católico–, en las devociones a los santos en cuanto a discípulos ejemplares del Señor, ha de ser cada vez más expresión y, a la vez, interpelación para que todos y cada uno de los miembros de la Hermandad vivan y crezcan cotidianamente en Su presencia viva. Las preciosas imágenes dignamente custodiadas y llevadas en procesión por las Cofradías son expresión artística que pedagógicamente han siempre de conducir a ese reconocimiento del Verbo hecho carne, del Hijo de Dios que entregó su vida por nuestros pecados y para nuestra salvación, del Señor resucitado victorioso contra las cadenas de la iniquidad y de la muerte, de su Cuerpo real, sacramental, que es su Iglesia, de su Rostro entrevisto en todos los "prójimos" y, sobre todo, en los pobres. Tiene sentido la participación en la vida de una Hermandad y Cofradía, tiene sentido su misma

existencia, sólo si es un medio adecuado para expresar, vivir, compartir y anunciar la fe de la Iglesia para que resplandezca la misericordia del Padre, la gracia de Jesucristo y el amor del Espíritu Santo como gloria de la Trinidad en medio de los hombres. En el mensaje enviado al "I Congreso Mundial de Hermandades y piedad popular", que tuvo lugar en Sevilla en octubre de 1999, el Papa Juan Pablo II advertía que sería renegar su mejor tradición y su razón de ser el dejarse llevar por un camino que las fuera conviertiendo en "meras manifestaciones costumbristas y de folklore, sin otro interés que el cultural o benéfico, o la exaltación de la propia identidad local o regional".

Más que nunca, pues, las Hermandades han de demostrarse auténticos instrumentos de santificación de los fieles laicos. Así lo recordaba el Santo Padre, en Toledo, durante su primera visita en España, cuando decía: "Así como florecieron magníficos testimonios de santidad en la España del siglo de Oro por la reforma católica y el Concilio de Trento, reflorezcan ahora, en la época de la renovación eclesial del Vaticano II, nuevos testimonios de santidad, especialmente entre los seglares" (4.XII.1982). Y en el vigésimo aniversario de promulgación del decreto conciliar sobre el apostolado de los laicos destacaba aún que "la Iglesia tiene necesidad hoy de grandes corrientes, testimonios y movimientos de santidad entre los *christifidelis*, porque es de la santidad que nace toda auténtica renovación de la Iglesia, todo enriquecimiento de la inteligencia de la fe y de la secuela cristiana, toda fecunda reactualización vital del cristianismo al encuentro de las necesidades de los hombres y renovadas formas de presencia en el corazón de la existencia humana(...)" (18.XI.1985). Todo gesto, todo programa, toda la vida comunitaria, toda la actividad formativa, toda obra de caridad, toda la celebración y procesión, todo culto y devoción de cada una de las Hermandades tienen que ser repensados y propuestos por cada una de ellas, dentro de una actitud orante, de comunión, para que todo conduzca hacia Cristo, para que cada uno de los hermanos se sienta siempre nuevamente llamado a reconocer su Presencia y a adherir a Ella, personalmente, en la fe de la Iglesia. Ese es el "secreto manantial y la medida infalible de su laboriosidad apostólica y de su ímpetu misionero" (*Christifidelis laici,* n. 17). También el Papa Benedicto XVI ha exhortado a "tender a la santidad, siguiendo los ejemplos de la auténtica perfección cristiana, que no faltan en la historia de vuestras Cofradías" (10.XI.2007).

Más alla del divorcio entre fe y vida

Ahora bien, nos confesamos realmente cristianos y damos testimonio evangelizador sólo cuando esa Presencia va cambiando todas las dimensiones de nuestra existencia: la vida matrimonial y familiar, los afectos y amistades, el trabajo y el tiempo libre, el modo de mirar y comprender toda la realidad, de juzgar los acontecimientos de la propia vida y de la convivencia social...hasta los más mínimos gestos cotidianos! No es cuestión de una mera coherencia moral, dramáticamente afectada, desordenada, por nuestro pecado, sino el Señorío de Cristo en nuestra vida, su gracia en nuestra fragilidad, que, no obstante nuestras resistencias e incoherencias, nos va transformando la vida, convirtiendola en más humana.

Por los frutos seremos conocidos. No tanto por nuestras periódicas manifestaciones públicas no por nuestros "oropeles" cristianos sino por el modo con el que Cristo se hace carne en la vida ordinaria, bien concreta, de cada uno de los hermanos, y de la vida comunitaria de la hermandad. Sabemos que hay que evitar y superar toda disociación entre la participación en ritos y devociones y una vida personal y social en la que la fe parece ausente o muy poco influyente porque regida por criterios mundanos. La fe va quedando de este modo ajena y lejana de la vida. No basta exclamar "Señor, Señor" ni expresarlo en emociones pasajeras. La fe sólo se verifica, crece y se comunica como certeza experimentada en la vida y no como discurso abstracto y formal. Lo que más impacta y atrae es el testimonio sorprendente de una vida cambiada, de un "plus" de humanidad, o sea, de autoconciencia de sí, de libertad, de adhesión a la verdad, de caridad, de plenitud de vida. Entonces, sí, crece la "criatura nueva" que somos por el bautismo, en sentido ontólogico, bien real, en cuanto nuevos protagonistas en el escenario del mundo.

Punto focal del magisterio de S.S. Benedicto XVI es el de educar a redescubrir la verdad, la belleza y la alegría de ser cristianos. El díscipulo de Cristo, que vive la comunión con Él, que permanece en Él, que tiene los mismos sentimientos de Cristo, comunica por doquier a los demás, en todos los ambientes de vida, las razones de la experiencia misma de la propia conversión, desde el estupor sucitado por el hecho de que la propia vida ha cambiado en felicidad, en gusto y en verdad.

Por eso mismo, las Hermandades están llamadas a convertirse en lugares educativos, caminos pedagógicos para que la confesión cristiana de muchos tenga ese influjo real en todas las dimensiones de la vida de las personas. Necesitamos ser siempre de nuevo evangelizados para que nuestra vida sea testimonio del Evangelio de Cristo y nos convirtamos así en sujetos de una nueva evangelización. No po-

demos de ningún modo contentarnos y menos ufanarnos que salga mucha gente a la calle detrás de las queridas imágenes o que se llenen los templos en algunas sentidas fiestas patronales o del año litúrgico si eso no va acompañado, durante todo el año, en el transcurso de los días y los meses, siempre recomenzando, por una atenta y perseverante inversión de energías en pos de la conversión y la formación cristianas de todos los hermanos.

"La síntesis vital entre el Evangelio y los deberes cotidianos de la vida que los fieles laicos sabrán plasmar –afirma la Exhortación apostólica *Christifideles laici* (n. 34)– será el más espléndido y convincente testimonio de que (...) la búsqueda y la adhesión a Cristo son el factor determinante para que el hombre viva y crezca, y para que se configuren nuevos modos de vida más conformes a la dignidad humana".

Vivir la comunión para la misión

Si la cuestión capital es re-comenzar de Cristo como acontecimiento viviente en la persona, ello ha de ser provocado, acompañado, sostenido y alimentado por experiencias vivas de comunión de sus discípulos. La Iglesia –decía recientemente el Papa Benedicto XVI– es el "sostén de un gran amor" para la vida verdadera. Cuerpo de Cristo y pueblo de Dios, el misterio de comunión del que la Iglesia es sacramento enlaza en forma indisoluble la comunión con Dios y la comunión con los hermanos. La Eucaristía, "que encierra en síntesis el núcleo del misterio de la Iglesia", el "don por excelencia", es el "signo de unidad" y "vinculo de caridad", que "crea comunión y educa a la comunión" (cfr. Juan Pablo II, *Ecclesia de Eucharistía,* 2003).

No hay testimonio más grande de unidad que el hecho de que los más diversos hombres y mujeres –de diversas biografías, temperamentos y procedencias– vivan relaciones verdaderas, reconciliadas, más humanas, manifestando una sorprendente y milagrosa fraternidad. Sufren sí el peso del pecado pero sobreabunda la gracia que rompe los muros de la extraternidad y la enemistad, de la indiferencia y de la manipulación, que son las formas dominantes de las relaciones mundanas. Este es el signo más grande que Dios da para la conversión y la transformación del mundo. "En esto conocerán que sois mis discipulos (...)" (cfr. Jn. 13, 35; 17, 21). Ha de resonar siempre aquel maravillado "¡Ved como se aman!". Al contrario, cuando los vínculos de pertenencia a la Iglesia son débiles o episódicos hay sólo un con-

sumo de sus servicios, la Iglesia resulta así sólo un añadido en la vida y la corta o a la larga va quedando superflua.

Conservar y custodiar la fe en la vida de las personas en un mundo cada vez más lejano y hostil a la tradición católica requiere más que nunca la pertenencia vigorosa a una concreta comunidad cristiana, viva, que sea morada para la persona, que abrace toda su vida, que recuerde, sostenga y alimente la presencia de Cristo en todas las dimensiones de su existencia. Tal es una necesidad para la persona, que lleva constitutivamente inscrito el ser para la comunión y que participa, por el bautismo y la eucaristía, en ese inaudito misterio de comunión, pero que se ve arrastrada, por una parte, hacia una manifestación anónima que la reduce al rango de números, a una serie de reacciones y funciones, a engranajes de la máquina productiva, a súbditos conformados por las agendas del poder y, por otra parte, a desintegración del tejido social marcado por un individualismo radical. Vivimos paradójicamente en la aldea global de la revolución de las comunicaciones, pero lo que falta precisamente es la verdadera comunión entre las personas.

Las Hermandades llevan impresas en su propio nombre, en sus orígenes y en su historia, ese ímpetu de fraternidad, de con-fraternidad, que es reconocimiento del Padre común,con Jesucristo como Primogénito y vínculos de comunión por gracia del Espíritu Santo. De la realización efectiva de lo que es realmente una Hermandad depende toda su vida y actividades. No basta una mera inscripción social, ni un mero orgullo de pertenencia tradicional, ni una experiencia de "compañerismo, ni una participación episódica por emotiva que sea. Si la "Hermandad" se reduce a la participación en los tiempos fuertes de las cofradías y no ser vive durante todo el año, año tras año, como un vínculo sorprendente de amistad, de caridad, de comunión entre los hermanos, pues no es verdadera hermandad. No dará testimonio de ello S.S. Juan Pablo II ha subrayado la necesidad de que todad comunidad cristiana sea "casa y escuela de comunión" (*Novo Millennio Ineunte,* n. 43), signo y reflejo de la Iglesia en cuanto misterio de comunión. Por eso, la casa y la capilla de la Hermandad han de estar habitadas, animadas, por un fuerte, extendido y consciente sentido de pertenencia de quienes están llamados a vivir como hermanos. Hay que "rehacer la cristiana trabazón de las mismas comunidades eclesiales" –nos advierte la *Christifideles laici* (n. 34)– para que vaya rehaciéndose así "el entramado cristiano de la sociedad humana".

Obras de caridad

La comunión eclesial, fraternal, vivida, se dilata luego en iniciativas y obras de caridad y solidaridad con los hermanos más necesitados. Ello está presente desde los orígenes mismos de las cofradías. Aunque existan actualmente "formas estructuradas de asistencia pública (...), hoy como en el pasado hay todavía mucho que hacer en el campo de la solidaridad" (S.S. Benedicto XVI, 10.XI.2007). Recientemente, el Papa Benedicto XVI ha confirmado y, a la vez, orientado este campo fundamental de actividad de las cofradías. "Las Cofradías –ha dicho– no son, sin embargo, meras sociedades de mutuo socorro o asociaciones filantrópicas, sino un conjunto de hermanos que, queriendo vivir el Evangelio en la conciencia de ser parte viva de la Iglesia, se proponen poner en práctica el mandamiento del amor, que impulsa a abrir el corazón a los otros, y en modo especial a quien se encuentra en dificultad". En efecto, "el amor evangélico –amor a Dios y a los hermanos– es el signo distintivo y el programa de vida de todo discípulo de Cristo, así como de toda comunidad eclesial". Por eso, la actividad caritativa –como lo señaló la encíclica *Deus caritas est*– no es para la Iglesia "una especie de actividad de asistencia social que se podría dejar en manos de otros, sino que pertenece a su naturaleza, siendo "expresión irrenunciable de su misma esencial" (n. 25).

Los diversos rostros de los pobres de nuestro tiempo –sea en pobreza material como moral y espiritual– interpelen, pues, la renovación de la gran tradición caritativa de las cofradías a la luz de la misión de la Iglesia.

Desde la objetividad sacramental y magisterial de la Iglesia

Este testimonio de unidad, de fraternidad, sólo es posible en la densidad y belleza misterio de comunión trinitaria del que la Iglesia es sacramento. No podemos perder el estupor ante ese "tremendum mysterium" gracias al cual nos reconocemos como "miembros de un mismo cuerpo", todos hechos "uno en Cristo" (cfr. Gal, 3, 28; Col. 3, 11). El bautismo y la eucaristía nos incorporan en la gran tradición del pueblo de Dios, que comunica a todos los hombres sus razones de vida y esperanza. Nuestra participación en la Iglesia tiene que estar, pues, bien arrigada en la objetividad sacramental y magisterial de la Iglesia, bajo la garantía, el testimonio y la guía de sus legítimos Pastores.

Tres aspectos importantes hay que subrayar al respecto. En primer lugar, toda la vida de un cristiano ha de alimentarse con la participación frecuente en la vida litúrgico-sacramental de la Iglesia, para no resecarse o buscar otras formas de gratificación. La vida cristiana de toda Hermandad se manifestará ciertamente por el espíritu de penitencia, oración y testimonio público de la fe que presidirán las procesiones y devociones pero, sobre todo, por el acercamiento frecuente y piadoso de los hermanos a los sacramentos de la reconciliación y de la eucaristía. Las Hermandades conservan, custodian y promueven la piedad popular católica de muchos bautizados. Manifiestan y alimentan así una tradición católica bajo variadas formas de inculturación, arraigadas en la historia y en la vida de los pueblos. Perseveran en preciosas devociones que son patrimonio de toda la Iglesia y que han ayudado a mantener vivas, actuales, profesadas públicamente, superando una frase "iconoclastica" respecto a la piedad popular que se manifestó en varios ambientes eclesiásticos durante los primeros años pos-conciliares. Requieren respeto, aprecio y cultivo. Esa piedad popular católica es fruto e instrumento de evangelización. De ella, S.S. Benedicto XVI habló recientemente como de un "precioso tesoro" (13.V.2007). Sin embargo, el riesgo que corre es que quede apegada meramente a sus "formas", vaciandose progresivamente de "sustancia". Fundamental es, pues, que conduzca a la vida litúrgica y sacramental y se alimente de ella, pues ésta es "la acción sagrada por excelencia", obra de Cristo sacerdote y de su Cuerpo, que es la Iglesia, fuente y ápice de toda vida cristiana (cfr. *Sacrosanctum Concilio,* n. 7).

En segundo lugar, hay que recordar que los fieles estamos llamados por la Iglesia a "predicar no a sí mismos o sus ideas personales, sino un evangelio del que ni ellos ni ella son dueños o propietarios absolutos para disponer de él a su gusto, sino ministros para transmitirlo con suma fidelidad" (Pablo VI, *Evangelii Nuntiandi,* n. 15). No en vano se asiste cada vez más a la presión del poder y del ambiente como tendencia a escoger del "menú" de la Tradición, del Credo, del Magisterio de la Iglesia católica, de sus enseñanzas doctrinales y morales, sólo aquéllas que sirven para componer un propio "mix" en el que todo se vuelve alimento intercambiable dentro del "supermercado" de los gustos y preferencias subjetivos. Por otra parte, el "pensamiento débil" de la cultura posmoderna, la difusión de las "sectas y de nuevos movimientos de vaga religiosidad plantean serias exigencias de formación integral de laicos. El pontificado de Juan Pablo II nos ha regalado un precioso "Catecismo de la Iglesia católica", del que Benedicto XVI hace muchas referencias, recomendándolo especialmente para todos los cristianos. De las Herman-

dades, y especialmente de sus dirigentes, no puede esperarse sino la confirmación de una adhesión firme, fiel y total a las enseñanzas de la Iglesia.

En tercer lugar, si las Hermandades son ciertamente expresiones laicales en la Iglesia, que realizan el derecho de los laicos de fundar y dirigir las propias asociaciones, ellas han de estar siempre en comunión afectiva y efectiva con lo Obispos que Dios ha escogido, consagrado y constituido para regir el pueblo de Dios, dispensar los sagrados ministerios y conducir a todos en la verdad y en la caridad. Hay muchas veces excesivos litigios entre los mismos hermanos e incluso con sus Pastores, frecuentemente movida por intereses mundanos, que conspira contra un auténtico testimonio de comunión misionera. Por el contrario, una auténtica "Hermandad" es legítimamente celosa de la responsabilidad de los fieles laicos que la componen, de la aplicación fiel de sus estatutos debidamente aprobados, de sus legítimas autoridades, pero todo lo vive dentro de la comunión de la Iglesia, con atención y obediencia a las indicaciones de sus Pastores. Por su propia naturaleza de asociación de fieles, toda hermandad y cofradía requiere el reconocimiento canónico por parte de la autoridad eclesiástica local y la aprobación por ella de sus estatutos. En general, dado su promoción de culto público, las Hermandades y Cofradías tienen que ser reconocidas como asociaciones públicas en la Iglesia. Todo intento de limitarse a un mero reconocimiento civil desautoriza a cualquier Hermandad y Cofradía respecto al título de "católica" y pone en seria cuestión su organización y realización de actividades culturales, devocionales y catequísticas que sólo pueden legítimamente realizarse en la Iglesia, en comunión con los Obispos. Además, ese mismo sentido de pertenencia eclesial hace que las Hermandades estén llamadas a colaborar en la edificación de las comunidades cristianas, en buenas relaciones y fecundo servicio respecto a la comunidad parroquial y en relación fraterna con las otras asociaciones de fieles. No falten santos sacerdotes para acompañar como capellanes el camino de las hermandades en la comunión y misión de la Iglesia.

Protagonistas de la "nueva evangelización"

De las raíces fecundas y los troncos sólidos de la tradición que es propia de las Hermandades –patrimonio valioso de toda la Iglesia– se espera cada vez mayores frutos de santidad, adhesión a la verdad, comunión, caridad, para que se conviertan en protagonistas de la "nueva evangelización". Las Hermandades han de ser mo-

radas en esos "hombres nuevos" y "mujeres nuevas", que lo son por el bautismo, comprometidos en el seguimiento del Señor, confiados en la intercesión de la Virgen María, en compañía de los santos, testigos del Evangelio con su palabra y sus obras. Los auténticos discípulos se convierten en testigos y misioneros de la Presencia de Jesucristo en todos los ambientes de vida: en las familias, en las escuelas, en los lugares de trabajo, en los barrios y en la ciudad, ¡por doquier!.

No es con teorías elaboradas con astucia, ni con proyectos y grandes estrategias que se realiza la misión de la Iglesia, menos aún como operación de "marketing" para hacer más creíble y vendible el producto. Sólo se realiza como comunicación de la "novedad de vida, traída por Cristo y vivida por sus discipulos" (cfr. *Redemptoris Missio,* n.24). Así también hoy, se trata de vivir, proponer y compartir, de persona a persona, de experiencia en experiencia, de comuniada a comunidad, la fe de la Iglesia, dentro del flujo vivo de santidad, comunión y verdad de su tradición convertida en experiencia personal y testimoniada en una vida nueva, más humana, a la vez totalmente gratuita y totalmente atractica y "ventajosa" para quienes la encuentran. Quien ha recibido un gran don para la propia vida, y lo ha experimentado en toda su verdad, bondad y belleza, por desborde de gratitud y alegría, y por pasión por la virda y el destino de sus prójimos, no hace más que comunicarlo. Ser misionero no es un añadido a la vida cristiana sino que es la propia vocación de todo bautizado, es la propia rradiación de la vida cristiana, es comunicar a los demás las razones de la propia conversión, el don que ha llenado de felicidad, gusto y alegría la propia vida.

La exigencia y urgencia de un renovado ardor misionero de los cristianos, de una "nueva evangelización", son proporcionales a los gigantescos desafíos planteados a la vida cristiana y a la misión de la Iglesia en la actualidad. Si en los años sesenta, el Concilio advertía ya que "multitudes crecientes se alejan de la religión" (*Gudium et Spes,* n. 7), veinte años después la exhortación *Christifideles laici* llegaba a afirmar lo siguiente: "Enteros países y naciones en las que un tiempo la religión y la vida cristiana fueron florecientes... están ahora sometidos a dura prueba e incluso alguna que otra vez son radicalmente transformados por el continuo difundirse del indiferentismo, del secularismo y del ateísmo". Grandes masas de hombres, aún entre los bautizados, viven "como si no hubiera Dios". Pero también "en otras regiones o naciones" en que "todavía se conservan muy vivas las tradiciones de piedad y de religiosidad popular cristianas", ese " patrimonio moral y espiritual corre hoy el riesgo de ser desperdigado..." (n. 34). Ya no se vive más de rentas del tradicional y rico patrimonio de "cristiandades" en descomposición. Hay

que tener muy presente que la tradición católica resulta cada vez más agredida, erosionada, debilitada en su capacidad de *tradere* –de transmisión, de comunicación– por las vigencias culturales dominantes en la actualidad. Los ídolos del poder, de la riqueza y del placer introyectan un individualismo radical, un relativismo moral y un nihilismo conformista –¡carecer de fundados sentido e ideales de vida!–, junto con sus "complementos espirituales", que son los variados subproductos de una religiosidad vaga, ecléctica, irracional en el "supermercado" global. Poderosos medios de comunicación, con influjos cada vez más persuasivos y capilares, tienden a conformar las actitudes y los comportamientos humanos según modelos y estilos de vida cada vez más lejanos y opuestos a la tradición católica. La sociedad del consumo y del espectáculo opera por medio de un gigantesco poder de censura y de distracción del "sentido religioso" connatural al "corazón" de toda persona y de toda cultura auténticamente humana, por el empobrecimiento de la conciencia y de la experiencia de la propia humanidad en formas banalizadas de existencia y por un resecamiento, erosión y asimilación mundana de la tradición cristiana.

Tal es la razón y urgencia de la convocatoria misionera: "Abrid de par en par las puertas a Cristo... Abrid a su potestad salvadora los confines de los Estados, los sistemas económicos y políticos, los extensos campos de la cultura, de la civilización y del desarrollo. No tengáis miedo"... Sólo Cristo conoce a fondo el "corazón" del hombre (22.X.1978). Se trata de pasar de una actitud "conservadora" a una "misionera", de superar hábitos y formas culturales que han ido perdiendo su real ímpetu misionero, de renovarse en la santidad, la comunión y la verdad de la Iglesia para abrirse, con "nuevo ardor, nuevos métodos y nueva expresión", "ad gentes", hacia todos los que todavía no creen o a los que no viven más la fe recibida por el bautismo, alcanzando y convirtiendo, con la potencia del Evangelio de Cristo, la conciencia personal y colectiva de los hombres y sus ambientes de convivencia. ¡Ningún bautizado puede quedar ocioso en la viña del Señor!.

Más que nunca es necesario proclamar públicamente, en toda la vida ciudadana, que Cristo es el Señor, el *Redemptor hominis,* "piedra angular" para toda construcción realmente humana. Por una parte, el sentido religioso y la confesión cristiana no son cuestiones "privadas", no pueden pretender ser reducidos a lo privado por parte de quienes detentan el poder. Las cofradías y procesiones por calles, barrios y lugares de convivencia ciudadana son uno de los signos de esa presencia pública del hecho cristiano, que arraiga en la tradicón de pueblos y naciones y que enriquecen la convivencia social. Por otra parte, todo intento de aprove-

charse de ellas con finalidades políticas es una manipulación totalmente desechable, que conspira contra su propio ser y actividad.

"Arraigadas en el sólido fundamento de la fe en Cristo –afirmó muy recientemente S.S. Benedicto XVI (10.XI.2007)– vuestras beneméritas Cofradías, con la singular multiplicidad de carismas y la vitalidad eclesial que las caracteriza, continúen, pues, a difundir en el pueblo el mensaje de la salvación, actuando en las diversas fronteras de la nueva evangelización".

Un llamamiento renovado

Nada mejor para terminar que hacerme eco de un mensaje dirigido por el bien recordado y amado del Papa Juan Pablo II a los fieles laicos de las numerosas Cofradías de la Misericordia "Misioneros de esperanza y de solidaridad cristiana, lleven por todas partes la luz, la alegría, la gracia de Cristo. Sed fieles testimonios de Cristo en el mundo de hoy" (21/III/1999). Tengamos presente también la esperanza manifestada muy recientemente por S.S. Benedicto XVI: "(...) manteniendo bien firme los requisitos de "evangelicidad" y de "eclesialidad", vuestras Cofradías continuarán siendo escuelas populares de fe vivida y hogares de santidad; podrán proseguir siendo en la sociedad "fermento" y "levadura" evangélica y contribuir a suscitar ese despertar religioso que todos auspiciamos" (10.XI.2007).

COFRADIAS Y HERMANDADES

Ricardo María Carles Gordó
Arzobispo Emeritó de Barcelona

1. El Pueblo de Dios

El tema a desarrollar, cofradías y hermandades, tiene que ver con el pueblo de Dios. Y, acerca del pueblo de Dios, conviene aclarar algún concepto. Es cierto que en el Concilio se habla repetidamente de la Iglesia como pueblo de Dios. Pero se corre el riesgo de que sólo con ese concepto no quede suficientemente claro el ser de la Iglesia. Además de pueblo de Dios, el ser de la Iglesia se concibe en la Biblia y en el Concilio como Cuerpo de Cristo. Este concepto añade al de Pueblo de Dios una unión, que le constituye como tal cuerpo y que le da vida. Pues que seamos miembros de Cristo, que es nuestra cabeza, es lo que da vida y sentido a nuestra pertenencia a la Iglesia. Por lo que debemos decir que cada miembro de una cofradía o hermandad es un miembro del Cuerpo de Cristo –cuerpo místico, es decir misterioso, pero de rotunda realidad– y también que, de algún modo, las entidades a las que nos referimos están insertas en el cuerpo de Cristo.

Tampoco podemos olvidar que otra afirmación acerca del ser de la Iglesia nos dirá que es la Esposa de Cristo. Lo que nos conduce a un enriquecimiento del ser del pueblo de Dios, por cuanto establece con Cristo una relación personal de amor, de compartir la vida del esposo, en sus deseos, en sus ilusiones acerca de su esposa, y en estar bien lejos de una situación de frialdad en el trato con el Señor.

Respecto a que somos cuerpo de Cristo, dice Pablo, entre muchas otras afirmaciones: “A la manera que en un solo cuerpo tenemos muchos miembros y todos los miembros desempeñan distinta función, lo mismo nosotros: siendo muchos, somos un solo cuerpo en Cristo, e individualmente somos miembros unos de otros –llamada a la unidad– y tenemos carismas diferentes –subraya las legítimas y necesarias diferencias–, según a la gracia que Dios nos ha dado”.Hasta aquí Pablo.

San Agustín nos dice que "este es el sacrificio de los cristianos: la reunión de muchos que formamos un solo cuerpo en Cristo. Este misterio es celebrado también por la Iglesia en el sacramento del altar, del todo familiar a los fieles, –permitidme decir que sería de desear que esta afirmación de San Agustín, de hace diez y seis siglos,de que "nos es familiar el sacramento del altar", fuera verdad en todos nosotros y en la Iglesia entera– donde se demuestra –acaba San Agustín– que la Iglesia, en la misma oblación que hace, se ofrece a sí misma".

2. El tema de las diversas advocaciones

Me preguntan, más de una vez, cómo, siendo uno solo el Señor Jesús y una sola la Virgen María, hay tantas advocaciones, como si fueran muchos uno y otra. Mi respuesta suele ser que nos sucede, como hijos, que, teniendo una misma madre, los hermanos tenemos cada uno una imagen distinta de nuestra madre. Porque cada uno ha tenido una historia única e irrepetible con ella. Cada uno le hemos dado motivos de gozo o de preocupación distintos; ella ha tenido que atender a cada uno en las ocasiones y en la medida que la necesitábamos de manera bien diferente. Y así sucede en cofradías y hermandades: han dado títulos o advocaciones diferentes, porque cada una de ellas nació en un lugar, en unas circunstancias, de necesidad o de agradecimiento, que nacen del corazón. Y digamos lo mismo de las advocaciones al Señor.

Pero también, como en esas relaciones humanas, cada hijo tiene, no una parte, sino todo el amor de su madre. Esto nos sucede con el amor que, a cada uno, nos tiene Jesús y la Virgen. A cada uno nos aman con todo el corazón. Y hay una enorme diferencia entre el amor que ellos nos tienen y el que nosotros les dedicamos. Y digamos que es glorioso- gloria para Dios y agradecimiento para nosotros- que veintiún siglos después de que tal Madre tuviese tal Hijo, se junten en nosotros el amor al Hijo y el amor a la Madre. Palpamos, como afirma la carta a los Hebreos, pero veintiún siglos después de que sucediera, que "el Hijo se ha convertido, para todos los que le obedecen, en autor de salvación eterna". Ello lo debemos a la bondad de Dios y a la fidelidad de cientos de generaciones cristianas que nos han transmitido la fe. Dios confía en que nosotros no rompamos ese eslabón que constituimos en la historia de la fe. Un importante eslabón está constituido por vuestras asociaciones

3. La Trinidad origen del amor

El que ama, hace amar suscitando amor. Y Dios, que es comunidad de vida en la Trinidad, crea comunicantes de esa comunidad originaria. Y fijaos que eso que es de Dios, el cual es comunidad trinitaria, crea una comunidad humana de hermanos que sólo vive en paz y en gozo cuando se unifica fraternalmente.

Eso es también una experiencia nuestra: en la medida en que nosotros tenemos comunidad de amor con Dios, y participamos en la Trinidad desde la potencia del Padre, la semejanza del Hijo y el amor del Espíritu, podemos también crear comunidad en nuestro entorno. Pero esta capacidad arranca de la Trinidad, arranca de tu semejanza con Dios. Vuestras hermandades y cofradías nacen y permanecen por esa semejanza trinitaria.

4. Mi relación con Dios

Nunca ha existido un hombre que no fuera el creado por Dios a su imagen y semejanza. Y que no le amara con el amor secreto de un corazón que retorna a su origen, en el recuerdo agradecido del que le sustenta en el ser y al que retorna. No para sustraerse a sus obligaciones –en esas alienaciones que nos quieren hacer creer a veces que se dan en la vida del espíritu–, sino para ser fiel a su auténtica verdad –humildad– y para vivir en la fidelidad a su auténtico ser, que no es el que soy yo ahora, sino el que Dios tiene pensado que puedo llegar a ser.

Y las relaciones conmigo mismo, con Dios y con los demás están radicadas fundamentalmente en la relación que yo tengo con Dios. Ya sabéis que algunos autores hablan, a propósito de la persona, de un «mundo primero», «mundo segundo» y «mundo tercero». Bien, ¿cómo funcionar bien si el «mundo primero», que es la interioridad del hombre, no está establecido sobre su auténtico ser, que es la comunión con Dios? ¿Cómo voy a tender ese «mundo segundo», que es la creación que me rodea, y ese «mundo tercero», que es lo que el hombre proyecta, si el origen de ese hombre no está clarificado según el pensamiento de Dios?

Podemos decir, los cristianos, que no hay otro dios que el que ha creado al hombre a su imagen y semejanza. Y, por el contrario, y desde la antropología, que no hay otro hombre que el ser personal que es fruto del amor de Dios y destinatario de la amistad de Dios.

Y no hay otro hombre que éste. Y la tragedia de la humanidad es que cree conocerse, y entenderse, y realizarse, prescindiendo de que sea el fruto del amor de Dios y que sea el destinatario de la amistad de Dios. Gracias a Él, no es es vuestro caso.

5. El hombre destinado a alguien

Un paso más es la realización, la necesidad de la realización mía con el otro, para poder desembocar después en la relación con Dios.

El hombre es un ser destinado hacia alguien, no un ser arrojado entre algo. Recordemos aquella desesperación, o por lo menos aquella tristeza profunda, de Unamuno durante cierta noche. Él temía ser arrojado entre algo y no ser destinado a alguien. Cuando no amamos al prójimo suficientemente, le podemos dar la impresión de que está arrojado entre algo. Y que para nosotros no es más que algo. Y eso es trágico, porque el hombre «está» entre las cosas, pero «es» sólo con los otros hombres. Porque sólo en el tú surge la realidad personal del yo. Ello lo vivís experimentalmente en vuestras hermandades y cofradías.

González de Cardedal dice muy gráficamente: «Nos topamos con las cosas, pero nos encontramos con los hombres.» Y cuando el prójimo tiene la sensación de que nos hemos topado con él, pero no ha habido un encuentro humano, queda extrañado y desconcertado, le hacemos daño.

6. Ante el tú de Dios

Consideremos nuestro yo, no ya ante los otros, sino ante el tú de Dios. Lo que sucede en las antropologías actuales nos ayuda a comprender lo que alguno llama ahora la teología del encuentro. No de la búsqueda desesperada de Dios, sino del encuentro con Dios.

Porque al ser del hombre no le basta el roce o la experimentación de las cosas. Pero tampoco le basta el encuentro con el tú humano, porque en ese tú encuentra la misma nostalgia de totalidad y la misma necesidad de plenitud que encuentra en sí mismo. Este encuentro humano le ayuda a ir creciendo, pero no de una forma totalizante o definitiva.

Frente a la concepción del hombre –que algunos aún defienden– concebido como una autonomía cerrada, nosotros afirmamos que Dios es el Tú inapelable

con el que el hombre se encuentra respondiendo a su palabra, acogiendo sus imperativos, realizando su presencia, tal como se presenta en la historia para que, mediante nuestra fe, lleguemos a él.

Pero la reciprocidad de ese encuentro es muy especial. Yo pienso que José María Pemán tuvo una intuición enorme cuando, en aquel himno eucarístico, dijo que «El que le busca es porque ya en la frente lleva un beso de paz». Y es que realmente la reciprocidad de mi encuentro con Dios es muy especial. Porque, si el hombre encuentra a Dios, es porque Dios alerta al hombre para que le encuentre; y después se deja encontrar por él.

Pero fijaos también que ese alertar al hombre para que encuentre a Dios, muchas veces está cargado de mediaciones humanas, que somos nosotros. A veces Dios nos viene directa y rectamente, como a Pablo y como a tantos santos; pero no es lo normal. Lo normal es que ese alertarnos el alma, para que Dios se nos cuele, es a través de mediaciones humanas, que para vosotros son las asociaciones.

Más tarde apelaré a vuestra responsabilidad apostólica.

7. Jesús, lugar del encuentro con Dios

Y en nuestro tiempo, como en todo tiempo después de la encarnación de Cristo, ese encuentro con Dios no tiene ya otro camino u otro interlocutor que Jesús, «el camino, la verdad y la vida». No dijo él que era camino, verdad y vida, como si pudiera haber otros, no. Dijo que él era «el camino, la verdad y la vida».

Aunque existan nuestras debilidades, no hay lugar al desánimo por causa de ellas. La Biblia es la narración de unas irrupciones de Dios en vidas de hombres más inclinados a huir de él que a buscarle. Isaías no dice que sí en absoluto; le cuesta. Ni Jeremías, ni Jonás. Y Moisés tuvo muchas marchas y contramarchas. No tendremos tiempo de recordar las coartadas que ponía Moisés ante Dios para no tener que ir a salvar al pueblo, pero eran muchas.

No nos desanimemos, pues; Dios ha tenido que entenderse siempre con hombres más inclinados a huir de él que a acercarse a él, a quienes él captura en su huida para constituirlos profetas. Un teólogo actual dice leyendo la Biblia que no es tanto un «itinerarium mentis ad Deum» sino un «itinerarium Dei inter homines», es decir, no es tanto el itinerario dificultoso y solitario de la mente hacia Dios, sino que es más bien el itinerario de Dios entre los hombres. Y ahí es donde hemos de ha-

llar a Dios, al Dios trascendente desde luego, pero no un Dios imaginado, irreal, sino el Dios que hace camino entre los hombres. Así nos lo enseña la Biblia.

Con vuestra fe, vuestras acciones y vuestra presencia en la sociedad actual podéis facilitar que otros encuentren al buen Dios.

8. La cultura actual y nuestra fe

Pasemos a una cuestión sumamente actual, incluso en el ámbito español: la cultura de la nación en una perspectiva cristiana. La nación determina la cultura y, en un sentido más amplio, toda la tradición en la que se inserta la persona. Desde este foro, universitario y católico, quisiera recordar a ciertos responsables de nuestra nación la advertencia de San Agustín: "¡No busques una liberación que te lleve lejos de la casa del liberador!"

Porque es grave que se dé una manipulación de las tradiciones, de la cultura, una dispersión de los valores del pueblo, y aún una promulgación de leyes que frecuentemente no están al servicio del ennoblecimiento de la persona. A propósito de esta manipulación cultural, Karl Popper, muerto recientemente, que no habla desde la religión, sino desde la fuerza de su discurso intelectual, hace esta grave advertencia: "Entre las tradiciones que hemos de considerar más importantes, se encuentra la que podríamos llamar "marco moral", correspondiente –subraya– al "marco legal institucional" de una sociedad. Este marco moral expresa el sentido tradicional de justicia o de equidad de la sociedad, o el grado de sensibilidad moral que ha alcanzado. Nada más peligroso que la destrucción de este marco tradicional. (El nazismo –dice– trató conscientemente de destruirlo). Su destrucción –acaba diciendo– conduce, finalmente, al cinismo y al nihilismo, es decir, al desprecio y a la disolución de todos los valores humanos". ("Conjeturas y refutaciones", Barcelona 1994, p. 421).

La caída del Muro de Berlín (1989) ha visto surgir en Europa, especialmente en el este, un resurgimiento de los nacionalismos. Una mesa redonda con varias voces del Este y el Oeste nos ilustrará sobre este nuevo desafío –y esta nueva posibilidad– para la Iglesia: su aportación a la cultura de cada nación.

Desde cada una de estas perspectivas, se puede comprender la creatividad cultural del cristianismo y su relación con la cultura. Porque esa relación no se puede concebir como si se tratase de la confrontación entre dos ideologías o entre dos realidades homogéneas, "la fe" y "la cultura".

La fe es gracia, pero también es una verdadera experiencia humana, cuya verdad es verificable por la razón humana y que es determinante para el sentido mismo de la existencia, porque da sentido pleno -y también humano- a la vida y a la muerte.

9. La actitud del cristiano frente a la cultura

Insisto en ello, porque hermandades y cofradías estáis en el corazón de la cultura del pueblo, naciendo de una recia fe católica. La actitud del cristiano ante las culturas ha de ser una actitud llena de respeto y afecto, que valora todo lo que en la historia y en las obras de los hombres es grande, bello, verdadero y bueno. Es decir, que se reconoce todo lo que en la vida de las personas y de los pueblos es "vestigio", no deformado por el pecado, del designio original de Dios sobre el hombre en la creación. Este es el sentido originario y verdadero del "ecumenismo" (cf. Redemptor hominis, 6, final).

10. Un discernimiento cordial de la cultura

Desde la pertenencia a Cristo, tal y como ya la hemos descrito antes, y desde la comunión visible de la Iglesia, es como se puede realizar ese criterio de discernimiento. El que vive de Cristo es capaz de reconocer las "semillas del Verbo" (San Justino), en todo lo humano.

Esta actitud genuinamente cristiana, difícil pero necesaria, tiende a crear puentes entre el cristianismo y las culturas. Y se sitúa en una actitud equidistante de dos opciones: la aceptación ingenua y acrítica de la cultura ambiental, que nos despoja de la fe, y la condena global y de esa cultura o culturas, que nos cierra a toda posibilidad de conversión de ellas hacia el Buen Dios.

Creo que esa mirada cordial y valorativa –inspirada en el amor cristiano y en la visión esperanzada de la bondad de la creación, a pesar de la herida del pecado original y personal– es decisiva para el cristiano y para la Iglesia. Porque el cristiano sabe que la cultura es "obra del hombre", pero que también es "obra del Espíritu de Dios en el hombre y en el mundo". (Las "semillas del Logos" –de Cristo– que Justino encuentra en los autores paganos, que analiza en las páginas de su "Apología").

11. No "sufrir" la cultura, sino "hacerla"

No podemos olvidar que el hombre es el único ser que posee historia y que hace historia. Los seres no inteligentes viven el tiempo, pero el devenir no es para ellos historia, más bien es pura sucesión. Tener conciencia del tiempo es tanto como conocer la posibilidad de transformarnos y transformar nuestro entorno, en lo físico y en lo moral.

Puesto que el hombre es el único ser que se mueve en una doble historia: la que le conforma y la que él hace, ningún hombre –y menos el cristiano– debería pasar por la vida "sufriendo" la historia, sin sentir la urgencia de "hacer" la historia, ser protagonista de la misma.

Menos que otras personas, el cristiano no puede resignarse a "sufrir" la historia. Se sabe llamado a realizarla, a darle vida, injertando en aquella la fuerza de la gracia, que le hace capaz de "dominar la tierra", inteligente pero bondadosamente, pues que no de otra manera la creó el señor Dios, y de santificarse, haciéndose progresivamente cada vez más semejante a como el Padre lo ha soñado.

Esta actitud activa ante la historia y ante la cultura puede demandar a veces una actitud de "resistencia espiritual", que derive también en "resistencia cultural". La visión realista de la historia y de las culturas en nuestro siglo nos ilumina sobre la necesidad de esta actitud de resistencia ante ciertas derivas culturales, inspiradas en visiones acristianas o anticristianas. La vida misma de Juan Pablo II, antes y después de su acceso al ministerio papal, es muy ilustrativa en este sentido.

Es la actitud que se impone al cristiano ante actitudes de radical secularismo y de desprecio de la religión y de sus valores divinizadores e incluso humanizadores, porque este secularismo –en nuestros países de vieja tradición cristiana– desarraiga al hombre de su tradición. Veamos esto más ampliamente.

12. La mediación de la comunidad humana y cristiana

Toda cultura hace referencia a un pueblo, a una tradición. Se nutre de la pertenencia a un pueblo y a una tradición. En este sentido, la cultura como hecho social nunca se puede reducir al individuo.

En este aspecto, cabe hacer una aplicación a la comunidad humana y a la comunidad cristiana, como instancias de mediación en la vivencia, en la transmisión y en la inculturación del cristianismo en la actualidad.

El "humus" de la novedad cultural cristiana es la comunión de la Iglesia, en la que se da al hombre la gracia y la misericordia de Cristo, en la que se renueva cada día el encuentro con él. El hombre tiene por eso ahí, en la palabra y la gracia, en los sacramentos y en la vivencia comunitaria –tan vivida por vosotros en hermandades y cofradías–, la luz y las energías para afrontar desde Cristo toda realidad nueva, iluminándola desde la experiencia del encuentro con Cristo. (Centesimus annus, 5).

13.Algunos ámbitos de creatividad cultural

De esa experiencia vivida y presente de la novedad y de la gracia de Cristo es de donde brota la expresividad cultural de la fe.

Hay que preguntarse si la pérdida de esa expresividad cultural de los cristianos, progresiva a lo largo de la Edad Moderna, no tiene que ver con una debilitación progresiva, en la conciencia de los cristianos, de la pertenencia a la Iglesia como la pertenencia primera y más radical, porque es el lugar donde nos es dado el encuentro con Aquel que da sentido a todo. Fuera de esa pertenencia, la figura de Cristo se "ideologiza", se hace lejana y abstracta. Deja de ser el centro del corazón y pierde creatividad cultural, poniéndose la fe al servicio de otras ideologías o proyectos humanos.

Hay recelos, sin embargo contra ese "humus" para la experiencia espiritual que es la Iglesia. Y aún se le considera no pocas veces fríamente como mera "institución". Aparte razones teológicas, el sociólogo Peter Berger sostiene que la fe debe expresarse dentro de una comunidad, que hay que pertenecer a una iglesia determinada. He aquí algunas razones que él aduce: la experiencia religiosa se convertiría en un fenómeno muy fugaz, si no se preservase a través de una institución; la institucionalización de la religión es lo único que permite que se transmita de generación en generación, porque nada humano sobrevive, si no es de manera institucional. Más aún, como ha puesto de manifiesto sobre todo Maurice Halbwachs, podríamos recordar muy poco de nuestra propia experiencia, si no pudiéramos situarla dentro de un marco de referencia social, lo cual significa inevitablemente un marco de referencia institucional. Y todo ello, por la profunda condición social del hombre. Hasta los que él llama los más grandes "virtuosi" de la experiencia religiosa, como p.e. Pablo, tras encontrar a Cristo resucitado en el camino de Damasco, se refugia en la comunidad cristiana de aquella ciudad, donde comenzó a buscar el sentido de ese acontecimiento tan conmocionador.

Y, mirando a las masas, el resto de nosotros, la gente corriente en el ámbito religioso encontramos la trascendencia en un entorno institucional de culto y cate-

quesis. No alcanzamos a éxtasis, sino a trémulas chispas de trascendencia dentro de una experiencia de asombro, momentánea y, por lo general solitaria. Para captar su sentido y su realidad y para ser capaces de recordarlos, necesitamos del marco de referencia de la tradición institucionalizada en la que estamos arraigados. Vosotros en vuestras concretas y peculiares instituciones. Las grandiosas experiencias de los santos las pone a nuestra disposición la institución eclesial, y, sin ella, aquellas se habrían perdido. Sin instituciones religiosas no existiría la historia de la religión. (Cf. Peter L. Berger, "Una gloria lejana". Barcelona 1994, pp 209-212).

14. Conclusión: Evangelizar, ante el nuevo milenio

Finalmente una breve referencia al tercer milenio ya iniciado.

A pesar de algúnos libros, y de algunas opiniones, parece que no estamos en "El fin de la historia". Ciertamente, no en el fin de la historia del cristianismo. Por eso, consciente de ello, Juan Pablo II se dispuso a hacer realidad aquello que le dijera en el cónclave el cardenal Stefan Wyszynski, cuando se iba perfilando la posibilidad de su elección: que tendría la misión de introducir a la cristiandad en el tercer milenio.

A ello se entregó con todas sus fuerzas y con un amplio programa que nos ha trazó en la carta apostólica "Tertio Millenio Adveniente". La Iglesia, decía Federico Ozanam, "–sobrevive–convierte–pasa continuamente a los bárbaros", sin querer dar ningún matiz despectivo a esta expresión. El diálogo de la Iglesia con las culturas no ha cesado nunca. Y nunca ha de cesar. "Nunc coepi", "Ahora comienzo" es de gran tradición en la Iglesia. El futuro es hoy, como dicen los jóvenes. Ahora mismo, con la ayuda del Señor y de su Espíritu, hemos de relanzarlo ante un ya iniciado nuevo milenio, para que pueda ser realidad lo que decía Juan Pablo II en su primer discurso al nuevo Pontificio Consejo para la Cultura, el 18 de enero de 1983:

"Para la Iglesia, el diálogo de las culturas es absolutamente indispensable. En caso contrario, la evangelización sería letra muerta. San Pablo no dudaba en decir: "¡Ay de mí si no evangelizo!" En este final del siglo XX, como en los tiempos del Apóstol, la Iglesia debe ser totalmente presente a todos para recibir con simpatía las culturas de hoy. Hay todavía ambientes y mentalidades, como también países y regiones para evangelizar, lo que presupone un largo y valiente proceso de inculturación para que el Evangelio penetre en el alma de las culturas vivas, respondiendo a sus más altas esperanzas y haciéndolas crecer en la dimensión misma de la fe, de la esperanza y de la caridad cristiana".

FUNDAMENTOS TEOLÓGICOS DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA: UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Albert Viciano i Vives

Especialista en Patriótica y Profesor de la Unidad Central de Ciencias Religiosas de la Universidad Católica de San Antonio de Murcia

0. Introducción

Para analizar los fundamentos teológicos del culto y la devoción a las imágenes sagradas, hay que poner en evidencia cuatro aspectos importantes no tan sólo para la crisis iconoclasta que golpeó el Oriente bizantino de los siglos VIII y IX, sino también para la situación de iconoclasmo o, mejor dicho, de "aniconismo" en que vive el Occidente cristiano de los siglos XX y XXI. Un primer aspecto es el *teológico:* hay una dimensión teológica central tanto en el culto de las imágenes o "iconodulia"[1] como en el rechazo a las imágenes o "iconoclasmo"[2]; la crisis eclesial de los siglos VIII y IX no es otra cosa que una nueva versión de las crisis cristológicas que los concilios ecuménicos de los siglos IV a VI intentaron resolver. El segundo aspecto es el *litúrgico,* y en este sentido desearía exponer la función que cumplen las imágenes sagradas de una iglesia cuando en ella se celebran ceremonias litúrgicas. El tercer aspecto es el *antropológico:* los iconos cristianos, de Oriente y de Occidente –ya que la iconografía es un patrimonio común a todas las tradiciones cristianas– no son retratos ni personales ni históricos, sino representaciones del

1 Este vocablo está compuesto de dos palabras griegas: εἰκών, imagen y δοῦλία, servidumbre; literalmente significa "servidumbre a las imágenes", y de ahí deriva el significado de veneración de las imágenes o doctrina y culto de los que, venerándolas, se oponían a los iconoclastas.

2 Este vocablo está compuesto de dos palabras griegas: εἰκών, imagen y κλάσις, fractura, quebradura, rompimiento; literalmente significa "fractura de las imágenes", y de ahí deriva el significado de doctrina del que rompe las imágenes negándoles el culto y la veneración. El vocablo "aniconismo" significa, por el contrario, "ausencia de imágenes" y, por eso, no es plenamente sinónimo de "iconoclasmo".

misterio del amor de Dios por el género humano manifestado en Cristo, representan la "filantropía" de Dios que lo lleva a "hacerse hombre para que el hombre devenga Dios", según afirmaron Ireneo de Lión[3] y Atanasio de Alejandría[4]; por tanto, las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos son iconos de la humanidad transfigurada, no tanto de un santo concreto como persona cuanto de un santo como cristiano configurado plenamente a Cristo. El cuarto aspecto es el *artístico*: y éste ligado a los precedentes, en su aspecto de belleza que penetra en el hombre por medio de los ojos y que lo eleva a la gloria divina; al arte iconográfica se le puede aplicar la triple finalidad de la retórica y de la poética: *docere, delectare y movere;* recuérdese a este respecto la famosa frase de Horacio *"ut pictura poesis"* [5].

1. Ligamen entre visión y audición

El ligamen inseparable entre audición y visión, entre palabra e imagen, se pone de manifiesto de manera clara en la celebración de la liturgia, especialmente en el lugar concreto donde se celebra[6]. Con mucha frecuencia la Sagrada Escritura muestra este ligamen; citemos ahora sólo algunos pasajes bíblicos entre los muchos que podríamos encontrar: "Me volví a ver qué voz era la que me hablaba" (*Ap* 1,12); "escucha, hija, mira, presta oído" (*Sal* 45, 11); "lo que existía desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos" (*1 Jn* 1,1); y sobre todo el texto del *Salmo* 48,9: "lo que habíamos oído lo hemos visto en la ciudad de nuestro Dios", que será el texto paradigmático en toda la reflexión iconográfica cristiana. Audición-Visión, por tanto, ligadas en el camino que cada cristiano recorre en el conocimiento de Dios, conocimiento vinculado directamente al hecho central y radical de la confesión de la fe cristiana, es decir, la encarnación del Verbo de Dios. El Verbo se hace hombre perfecto, se convierte en una realidad que puede ser vista, percibida, tocada. Es en la celebración litúrgica –celebración

3 "Porque tal es la razón por la que el Verbo se hizo hombre, y el Hijo de Dios, Hijo del hombre: para que el hombre, al entrar en comunión con el Verbo y al recibir así la filiación divina, se convirtiera en hijo de Dios". Ireneo, *Adversus haereses* 3, 19, 1 (SChr 211, p. 374).

4 "Porque el Hijo de Dios se hizo hombre para hacernos Dios". Atanasio, *De incarnatione* 54, 3 (SChr 199, p. 458).

5 "La poesía es como una pintura". Horacio, *Ars poetica* 361.

6 Esta idea también se realza en los siguientes artículos: Crispino Valenziano, "Vedere la Parola. Liturgia e Ineffabile", en: *Ecclesia Orans* 9 (1992) 121-140; Manel Nin, "Iconoclasme i iconografía litúrgica", en: *Qüestions de vida cristiana* 219 (2005) 92-101.

de la encarnación, la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo– donde se crea este movimiento, esta dinámica del escuchar la Palabra, del percibir –experimentar– el Misterio. Por parte de Dios está la Palabra, el Misterio; por parte del hombre, el escuchar, el ver, el percibir.

Esta ligazón íntima entre el escuchar y el ver, que está enraizada en una antropología en la que el hombre es una unidad de cuerpo y alma, ha llevado a las Iglesias cristianas a proponer el icono, la imagen, como una epifanía de la Palabra, como una manifestación de lo que se proclama, como encarnación de la misma Palabra. La leyenda, según la cual el evangelista Lucas fue pintor de iconos y el primer creador del icono de Nuestra Señora del tipo "hodigitria" (es decir, "la guía", "la que muestra el camino") fue difundida en la Antigüedad tardía y en la Edad Media[7]. Un conocido cuadro de Giorgio Vasari (1511-1574), titulado "San Lucas pintando a la Virgen", plasma a la perfección el íntimo ligamen existente entre la Sagrada Escritura y la imagen sacra: Lucas, en cuanto evangelista, relata el misterio de la encarnación del Verbo y, en cuanto pintor, lo dibuja en el icono de María que lleva al Niño en brazos.

De esta realidad ya fueron conscientes los Padres del II concilio de Nicea (787), los cuales afirmaron la complementariedad entre audición (ἀκοή) de la Palabra y visión (ὅρασις) de la imagen, de la gloria. En el fondo, se trata siempre de la ligazón entre la narración evangélica y la imagen; ésta hace presente, recuerda el hecho y guía al ser humano a su plena comprensión:

"El misterio escondido desde siglos y generaciones en la mente de Dios creador del universo (*Ef* 3,9), que no sólo mediante la palabra influye en la fe (la fe depende de la audición [ἀκοή] de la palabra, tal como dice el Apóstol; cfr. *Rom* 10,17: *fides ex auditu*), sino que también por medio de la visión (ὅρασις) refuerza la misma fe en las mentes de los que ven, (este misterio) es proclamado con fuerza porque Dios se ha manifestado en la carne y ha sido creído en el mundo (cfr. *1 Tim* 3,16)"[8]. "Lo que la palabra de la historia, resonando, transmite mediante el oído, eso

---

7 No se sabe con exactitud cuándo se originó la leyenda de Lucas como pintor de María. Quizá comenzó en el Oriente como apología contra los iconoclastas, pero tal vez también en Roma, donde se remitió al origen apostólico de las imágenes marianas porque se quería tener un equivalente, al menos aproximado, de los iconos aquiropoetas ("no hechos a mano" humana, sino angélica o divina) orientales. La intención fundamental de la leyenda es, en cualquier caso, fomentar la dignidad de la veneración y la eficacia santificante de la imagen mariana resaltando la cercanía personal del evangelista y pintor Lucas con María y el parecido físico de la imagen con la mujer representada. Cfr. Florian Trenner, "Lukasbild", en: *Marienlexikon* 4 (1992) 183-186.

8 Concilio de Nicea II, sesión IV; cfr. Mansi 13, 116 A-B.

mismo la pintura, imitando, muestra en silencio mediante la vista"[9]. "Todo lo que muestra la narración a través de la escritura, eso mismo lo anuncia la pintura"[10]. "Las imágenes han sido transmitidas en la Iglesia como los Evangelios; con la lectura escuchada por las orejas, lo oído llega a las orejas, con la imagen vista por los ojos el intelecto es iluminado de manera similar, y con las dos cosas interdependientes, a saber la lectura de las Escrituras y la mirada de la pintura, aprendemos la misma noticia llegando a la memoria de la historia. Por eso, acerca de la actividad unificada del oído y de la vista se dice en el Cantar de los Cantares: 'déjame ver tu figura, deja que escuche tu voz; porque es muy dulce tu voz y atractiva tu figura' (*Cant* 2,14); con esta palabra entramos en consonancia cantando también nosotros con el salmo: 'lo que habíamos oído lo hemos visto en la ciudad de nuestro Dios' (*Salmo* 48,9)"[11].

2. Origen popular del culto a las imágenes

Tenemos, sin duda, constancia arqueológica de la existencia de arte cristiano en los primeros siglos, sobre todo a partir de mediados del siglo III, y encontramos la prueba de ello en el ámbito funerario de Italia, esto es, en las catacumbas y en los sarcófagos, donde el arte no es tan sólo la reproducción de retratos naturales, sino que tiene algo de específico. El arte paleocristiano es un arte que ante todo enseña la fe, un arte que "visualiza" los hechos del Antiguo y del Nuevo Testamentos y de la vida litúrgica de la comunidad cristiana. Sin duda alguna, el contexto cultural de la Antigüedad clásica y tardía, caracterizado por una gran preferencia por las imágenes, tanto decorativas como cultuales, debió de influir en el nacimiento de los monumentos cristianos y de su decoración. La prohibición veterotestamentaria de fabricar y venerar imágenes (*Ex* 20,4; *Dt* 5,8) fue percibida como abolida y obsoleta por los cristianos partidarios de decorar con pinturas o bajorrelieves

9 Concilio de Nicea II, sesión IV; cfr. Mansi 13, 113. Esta cita se repite en la sesión VI (*Ibid*. 300). A su vez, estas ideas se basan en las enseñanzas de Basilio de Cesarea: "Gestas de guerra transcurren con frecuencia por la boca de los oradores y por el pincel de los pintores, aquéllos adornándolas con el discurso, éstos delineándolas con el color; y los unos y los otros han motivado eficazmente al coraje. De hecho, lo que la palabra, resonando, transmite mediante el oído, eso mismo la pintura, imitando, muestra mediante la vista". Basilio de Cesarea, *Homilía por los santos 40 mártires* 2 (PG 31, 508-509).

10 Concilio de Nicea II, sesión VI; cfr. Mansi 13, 232 B.

11 Concilio de Nicea II, sesión VI; cfr. Mansi 13, 220-222.

sus lugares de enterramiento o de culto; los judíos en la diáspora, inmersos en la sociedad tardoantigua, tampoco se habían mantenido estrictos en el cumplimiento del segundo mandamiento del decálogo, al decorar de manera creciente con imágenes sus sinagogas y catacumbas. Una total ausencia de imágenes era muy difícil de mantener en la sociedad de la Antigüedad clásica y tardía.

Un momento importante en el desarrollo de la iconografía cristiana es el inicio de la era constantiniana (año 313: Edicto de Milán). El aumento del número de cristianos llevó a la necesidad de espacios más grandes y más acogedores. A lo largo de los siglos IV y V se construyeron las grandes basílicas y se pintaron en ellas ciclos de iconos bíblicos; al final del siglo V las grandes fiestas litúrgicas ya estaban fijadas y, seguramente, también su iconografía. El desarrollo de fórmulas trinitarias y cristológicas que tuvo lugar a lo largo de los siglos IV a VI fue unido estrechamente al desarrollo del arte cristiano en su sentido teológico-litúrgico. Basilio, Gregorio de Nazianzo, Gregorio de Nisa, Juan Crisóstomo, Cirilo de Alejandría hacían referencia en su predicación a las imágenes/iconos como realidad importante que tiene un lugar en la predicación; insistían en el valor catequético de la imagen (εἰκών) por medio de la visión e insistían también en la "presencia" de Cristo en la imagen misma de un santo en tanto que no era meramente la representación de un personaje histórico, sino la de alguien que se había configurado plenamente con Cristo. Las crisis cristológicas de los siglos V y VI llevaron a un desarrollo teológico de la iconografía cristiana: a los iconos de Cristo, en el siglo V, se añadieron las letras griegas alfa y omega, o bien frases como "el que es", para afirmar la divinidad de aquel que la imagen representaba. Llegadas a este grado de desarrollo, las imágenes sacras no eran ya meros objetos emblemáticos para lugares de enterramiento o de culto, como habían sido a mediados del siglo III y a comienzos del siglo IV, sino que, por hacer presente la realidad sagrada que representaban, merecieron recibir una veneración cultual. Esta tendencia fue reforzada por el culto a las reliquias que comenzó a desarrollarse a lo largo del siglo IV; también las reliquias de los santos hacen presente la fuerza santificadora de éstos. Y, aunque no es fácil saber con precisión cómo y cuándo comenzó el culto a las imágenes sacras, sí podemos constatar con plena seguridad que de ese culto a las imágenes se ocupan tres cánones del concilio Quinisexto o *In Trullo* del 692, del que se volverá a tratar líneas más abajo.

3. Reflexión teológica y controversias doctrinales en torno al culto de las imágenes: iconodulia e iconoclasmo

La crisis iconoclástica que tuvo lugar durante los siglos VIII y IX es una crisis que estalló y se resolvió dentro de la tradición bizantina griega, ligada estrechamente a la ciudad de Constantinopla. Partimos de un punto que nos parece claro: a través de la iconografía, tanto de pintura como de mosaico, el artista expresa su fe y, sobre todo, la fe de la Iglesia, para facilitar al fiel su relación con el arquetipo del icono. A decir verdad, fue a partir de la veneración popular de la imagen cuando nació la reflexión teológica, tanto la iconodula como la iconoclástica. El icono (εἰκών) cristiano no es ni un ídolo (εἴδωλον) ni una proyección humana, sino que hace presente el rostro de Dios hecho visible en su encarnación; el icono encuentra su fundamento teológico en la encarnación del Verbo de Dios: "Cristo, que es imagen de Dios" (Χριστοῦ, ος ἐστιν εἰκὼν τοῦ Θεοῦ: *2 Cor* 4,4), "imagen del Dios invisible" (εἰκών τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου: *Col* 1,15). Esta es una razón teológica suficiente, pero, al mismo tiempo, se reveló pronto también, en cierta manera, insuficiente y hubo que tomar soluciones a nivel conciliar.

Un primer concilio que nos interesa especialmente citar, a parte de los de Constantinopla II (553) y III (681), que dan respuesta a los problemas cristológicos suscitados por el monofisismo y el monotelismo, es el concilio *In Trullo,* que tuvo lugar en Constantinopla el año 692. La realidad de la encarnación, ligada a la iconografía, fue uno de los aspectos que el concilio afrontó. El concilio puso en evidencia la cruz como icono primigenio del culto cristiano (canon 73). El concilio, además, insistió en la representación directa del icono de Cristo y no de un símbolo bajo la forma de un cordero (canon 82): mirando la humanidad de Dios, el hombre ha de llegar a contemplar la gloria divina del Verbo encarnado. Ese concilio, a partir del texto de *Jn* 1,14ss, estableció la supresión del cordero, el símbolo, para pasar a la representación de la realidad de la encarnación. Los símbolos son algo superado y hay que pasar a la representación directa; los símbolos son menos perfectos: que se pinte la verdad misma de lo que ellos representan. Además, el concilio *In Trullo* insistió en que el icono no era la simple representación de un hecho histórico, sino que había de reflejar la gloria de Dios presente en aquel hecho, en aquel santo, en Cristo el Señor; por eso, el concilio trata de tutelar la decencia del arte sacro (canon 100). En el fondo, la iconografía cristiana, a partir del concilio Trulano del 692 y durante toda la crisis iconoclástica, intenta transmitir y revelar fielmente, por medio de una imagen sacra, otra realidad, que es espiritual y escato-

lógica. Las actas de ese concilio fueron firmadas por los patriarcas de Constantinopla, Alejandría, Antioquía y Jerusalén y por los delegados de Roma, pero el papa Sergio rehusó firmarlas, aunque sólo para cuestiones relativas a asuntos disciplinarios; es por ello por lo que este concilio Trulano del 692 no es considerado concilio ecuménico, de ahí que sólo se aplicara entre los cristianos orientales y no entre los occidentales[12].

Pasemos ahora a presentar brevemente la crisis iconoclástica de los siglos VIII y IX y comencemos por los factores que llevaron a ella. Hay factores ligados a la expansión del Islam, religión que desde muy pronto se opuso a las imágenes; también se oponían a las imágenes los maniqueos y paulicianos; hay factores ligados también a la expansión del monaquismo, que era uno de los centros de la difusión de los iconos. El iconoclasmo es un fenómeno complejo, unido a cuestiones de carácter dogmático y también a aspectos de naturaleza político-social[13]. La victoria contra los iconoclastas es sobre todo obra de los monjes, a pesar del papel que desempeñaron altos dignatarios y teólogos, como el patriarca Nicéforo de Constantinopla; además, en especial los emperadores León III y Constantino V habían reivindicado el cesaropapismo, de modo que la querella iconoclasta se convirtió en parte en una confrontación entre el Estado y un monaquismo no conformista que asumió el papel profético de sostener la independencia del evangelio frente a los poderes del mundo.

Indiquemos esquemáticamente los cinco momentos de la crisis iconoclástica. *Primer momento,* bajo el emperador León III el Isáurico (726-741); momento inicial de la persecución iconoclástica; en este primer momento la respuesta romana de los papas Gregorio II y Gregorio III a la crisis es claramente iconodúlica. *Segundo momento,* bajo el emperador Constantino V Coprónimo (741-780), que busca una solución conciliar a la crisis con el concilio, iconoclasta, de Hiereia (754); pero el pueblo se mantiene iconodúlico y fiel a los confesores de la fe, y comienzan las grandes emigraciones hacia el sur de Italia. *Tercer momento,* con la victoria iconodúlica en el concilio de Nicea II (787), presidido por la emperatriz Irene. *Cuarto momento,* con el renacimiento iconoclasta bajo el emperador León V el Arme-

12 Esto explica que la prohibición de representar símbolos de Jesucristo, como el cordero, no haya sido avalada por la Iglesia latina u occidental; aunque las imágenes realistas sean lo más importante en el arte sacro, no tienen la exclusiva.

13 Recientemente, los historiadores tienden a no conceder demasiada importancia a la influencia del Islam como factor desencadenante de la crisis iconoclasta en el Imperio bizantino, sino que insisten en que el iconoclasmo se explica atendiendo a la vida interna de la Iglesia y de sus circunstancias teológicas y políticas.

nio (813-842). *Quinto momento,* con la victoria final del culto a los iconos en el concilio de Constantinopla IV del 843, bajo la emperatriz Teodora. En ese mismo año se sancionó la definitiva victoria de los iconos mediante la institución de la "Fiesta de la Ortodoxia", que todavía hoy es celebrada en las Iglesias orientales el primer domingo de Cuaresma como victoria de la ortodoxia sobre la herejía; desde entonces la devoción y el culto a los iconos han permanecido inalterados en las Iglesias cristianas de Oriente.

El iconoclasmo, que fue la doctrina oficial del Imperio bizantino en dos periodos o fases (en los años 726-787 y 815-843), no debe entenderse como una reacción contraria al arte en general; el emperador iconoclasta Constantino Coprónimo, después de hacer destruir el ciclo iconográfico de tema evangélico de una iglesia de Constantinopla, la hizo pintar con motivos florales, pájaros y temas geométricos. Además de un iconoclasmo rudo, basado en la prohibición veterotestamentaria de hacer cualquier tipo de imagen (*Ex* 20,4; *Dt* 6,8) y que destruía las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Santos, hubo también un iconoclasmo más sutil que se limitaba tan sólo a prohibir la veneración de imágenes, sin llegar a su total destrucción; muchos opugnadores de las imágenes sí admitían la presencia de la cruz en las iglesias. La argumentación iconoclástica, más allá de la acusación de idolatría y la referencia a la prohibición veterotestamentaria de las imágenes (*Ex* 20,4; *Dt* 5,8), partía del hecho de que el icono había de ser de la misma naturaleza de aquel a quien representaba; por tanto, para el iconoclasmo el único icono válido de Cristo era la eucaristía. El pan y el vino eucarísticos serían la imagen perfecta de la encarnación de Cristo en tanto que no hacen referencia a ninguna semejanza humana. Nos encontramos, entonces, con los temas que ya encontrábamos en el monofisismo más duro. Para los iconodúlicos, en cambio, los Santos dones, la eucaristía, no son de manera alguna una imagen, ya que son idénticos al prototipo; para los iconodulos la palabra "icono" no implica la consubstancialidad o la identidad, sino una diferencia esencial entre imagen y prototipo. La posición iconoclástica admitía una posible imagen/icono sólo si era idéntica –consubstancial– a aquél que representaba y, por tanto, una imagen pintada no podía ser un icono de Cristo, sino un ídolo (εἴδωλον). En el bando iconodúlico, en cambio, representando el icono de Cristo, no se representa ni su divinidad ni su humanidad, sino la Persona que une en sí misma, de una manera intangible, las dos naturalezas sin confusión ni división, según la formulación dogmática del concilio de Calcedonia (451).

Brevemente, desearía mencionar el concilio de Nicea II (787), que dio la solución conciliar y dogmática al problema del iconoclasmo; cito este concilio porque

su propuesta doctrinal es todavía válida para la reflexión iconográfica cristiana, tanto oriental como occidental. Treinta años antes, el 754 en Hiereia, el iconoclasmo había intentado hacer lo mismo, es decir, encontrar una solución conciliar y dogmática al problema. Para el iconoclasmo, pintar la imagen de Cristo era contradecir los seis primeros concilios ecuménicos, ya que era caer nuevamente en el arrianismo o el nestorianismo; pintar la imagen de Cristo era limitar lo ilimitable; pintar la imagen de Cristo era separar su carne de su divinidad y caer así en el nestorianismo; el verdadero icono de Cristo era, por tanto, la eucaristía, el pan lleno del Espíritu Santo. Nicea II (787) dio la respuesta doctrinalmente ortodoxa al problema iconoclástico que, como tal, era considerado una herejía. Para los Padres del concilio la veneración a las imágenes formaba parte de la tradición cristiana, no era, pues, nada de blasfemo; las imágenes tienen un papel de representación y están siempre en relación con el prototipo, del cual son algo distintas; la imagen lleva al modelo, pero no es el modelo; pintando a Cristo bajo forma humana no se separa de él la divinidad, y hay que afirmar siempre la unidad de Persona del Verbo encarnado. Por lo que se refiere a la eucaristía, Nicea II afirma que ésta no es imagen, sino verdaderos cuerpo y sangre de Cristo. Es la economía divina, pues, la que, encarnándose, ha permitido hacer imágenes (*2 Cor* 4,4; *Col* 1,15), suprimiendo así la prohibición veterotestamentaria de fabricarlas (*Ex* 20,4; *Dt* 5,8). El concilio sostiene que la tradición de las imágenes cristianas entra directamente en la gran tradición de la Iglesia; el culto que se rinde a los iconos comienza y se desarrolla a partir del misterio de la encarnación del Verbo de Dios. La línea de pensamiento de aquellos padres conciliares reconoce que, si bien la Iglesia a través de la pintura representa a Cristo en su forma humana, no separa su carne de la divinidad, a la que se ha unido; al contrario, cree que la carne es deificada y la confiesa una con la divinidad, de modo que quien venera el icono venera la Persona que en él está representada[14].

En Nicea II se establece, pues, una distinción importante: el culto que se da a las imágenes no es el mismo que se da a Dios, es una veneración (προσκύνησις) de la imagen, no el culto de adoración (λατρεία) que damos sólo al prototipo (Dios), al cual el icono ha de llevar siempre:

"Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y

14 Cfr. Concilio de Nicea II, sesión VI; cfr. Mansi 13, 204 A – 364 E.

deseo de los originales y a tributarles el saludo y veneración (προσκύνησις) de honor, no ciertamente la adoración (λατρεία) verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina; sino que, como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces, como fue piadosa costumbre de los antiguos. Porque el honor de la imagen se dirige al original[15], y el que venera una imagen, venera a la persona en ella representada"[16].

Mencionemos aquí los principales autores que con su reflexión teológica prepararon y desarrollaron lo que Nicea II (787) definió en forma canónica, a saber, Germán de Constantinopla (650-730 ca.), el monje Jorge de Chipre (siglo VIII, de fechas inciertas) y, sobre todo, san Juan Damasceno (650-740 ca.) con sus tres discursos contra los iconoclastas. La doctrina del Damasceno sobre las imágenes fue divulgada en lengua árabe por Teodoro Abu-Kurrah (755-829 ca.). Los teólogos defensores de las imágenes que prepararon la doctrina del concilio de Constantinopla IV (843) fueron Teodoro Estudita (759-826) y Nicéforo de Constantinopla (750-829).

Iconodúlicos e iconoclastas se remiten ambos al concilio de Calcedonia (451). Para los iconoclastas, los iconos representan la carne de Cristo separada de la divinidad y suponen una manifestación de nestorianismo, ya condenado como herético en los concilios de Éfeso (431) y de Calcedonia (451). El punto central de Nicea II (787), en cambio, será la distinción clara entre icono y prototipo, demostrando que el icono no representa ni la naturaleza humana ni la naturaleza divina, sino la Persona del Verbo encarnado. Quiero hacer notar que, durante la crisis iconoclástica y en el concilio de Nicea II, la sede romana se puso sin ambigüedades de parte de la iconodulia, a pesar de la oposición clara del mundo carolingio.

A este respecto, es importante detenerse un poco en analizar la recepción que del concilio ecuménico de Nicea II (787), celebrado en el Oriente, se hizo en el Occidente cristiano. En la segunda mitad del siglo VIII, el reino de los francos estaba

---

15 Esta afirmación, que se remonta a Basilio de Cesarea, se considera el "lugar clásico" a favor de la veneración de las imágenes sacras: "El honor dado a una imagen se remonta al modelo original". Basilio de Cesarea, *De Spiritu Sancto* 18, 45 (SChr 17bis, p. 406). Pero esta frase no puede aducirse como prueba de que las imágenes ya fueran objeto de veneración cultual y litúrgica en el siglo IV; en su contexto, esta frase habla sólo de la teología de la imagen de Dios, sin aludir a la veneración cultual de las imágenes sacras. Esto no impide que, con posterioridad a Basilio, durante el fragor de la controversia iconoclasta, se recurriera a ese texto para apoyar con el argumento patrístico las posiciones de los defensores de los iconos.

16 Concilio de Nicea II, sesión VI; cfr. Mansi 13, 377 D-E.

en su pleno esplendor hasta el punto de convertirse en una potencia política, y además comenzó entonces la alianza del papado con los monarcas carolingios, lo que propició el establecimiento de los Estados Pontificios en el centro de Italia. Este nuevo escenario político llevó consigo un cierto grado de distanciamiento entre el rey de los francos, Carlomagno, respecto al emperador romano de Constantinopla. Por ello, la controversia sobre las imágenes y, en general, todo lo que pudiera separar Roma de Constantinopla podía ser útil al poderío creciente del rey franco. A esto se añadió una mala traducción latina de los textos conciliares de Nicea, que impidió entender correctamente su contenido; pero no fue sólo la versión defectuosa la que causó una recepción crítica de aquel concilio, sino sobre todo la nueva constelación política que motivaba a Carlomagno a no valorar positivamente las resoluciones de un concilio celebrado en el Imperio bizantino. Y, a pesar de que el papa Adriano, aliado de Carlomagno, dio pleno apoyo a la doctrina de Nicea II, los "Libros carolinos" (*Libri Carolini*), redactados bajo el asesoramiento de Teodulfo de Orleáns en torno al año 790, rechazaron las resoluciones del concilio de Nicea II y presentaron tal rechazo como un elemento constitutivo de la iglesia franca.

Sin embargo, lo que esos Libros carolinos propusieron como doctrina acerca de las imágenes no dista demasiado de lo que se había aprobado en Nicea II, lo cual se explica a partir de la mala traducción latina de los cánones conciliares. En efecto, los Libros carolinos no se oponen al culto a las imágenes; en continuidad con la tradición patrística latina, sobre todo Gregorio Magno, distinguen entre el uso correcto de las imágenes y la idolatría; la adoración se debe sólo a Dios, mientras que los santos y sus reliquias son objeto de veneración; se prohíbe una directa veneración de las imágenes porque, a diferencia de lo que el platonismo sostiene al respecto, en una realidad material no está presente el modelo representado; el arte figurativo es contemplado con más sobriedad que en Oriente, y por ello la obra artística no pasa de ser un objeto cuyo valor no depende sólo del contenido representado, sino también de la preciosidad del material y de la pericia del artista; toda imagen recuerda el pasado y, a diferencia de la Palabra de Dios revelada y recogida en la Sagrada Escritura, no puede actualizar adecuadamente el contenido religioso. Estas tesis fueron ratificadas en el canon 2 del sínodo episcopal de Frankfurt del año 794.

A fines del siglo X surgieron en el centro y norte de Europa imágenes cultuales plásticas, de estilo románico, cuya veneración se justificaba en la mayoría de los casos por reliquias incrustadas en ellas. La sensualidad del arte gótico llevó a partir de los siglos XII y XIII a una nueva representación plástica de la infancia y de la pa-

sión de Jesucristo. Las pinturas sobre tabla, que se iniciaron primeramente bajo influencia oriental (*maniera graeca*), adquirieron particular importancia como imágenes para la devoción personal así como para imágenes de altar. La orden servita, surgida en Florencia en 1233, aunque también otras comunidades religiosas, extendieron ampliamente la imagen de la Virgen María, que en el tiempo subsiguiente representó el mayor porcentaje de imágenes veneradas y "milagrosas".

A todas estas razones teológicas, litúrgicas y devocionales, los defensores de las imágenes en la Antigüedad cristiana y en la Edad Media añadieron el argumento pedagógico, arraigado en la constitución antropológica del ser humano, según el cual la primera utilidad de la imagen sacra para el creyente consiste en ser la Biblia del iletrado y de la gente sencilla, como también la de los niños. Los Padres griegos habían señalado esta función didáctica: "El dibujo mudo sabe hablar sobre los muros de las iglesias y es de una gran ayuda"[17]. "Lo que la Biblia es para los que saben leer, es el icono para los iletrados"[18]. Junto al papel de la enseñanza (*docere*), los Padres griegos también resaltaron el aspecto del deleite (*delectare*) y de la moción (*movere*) a la piedad: "La belleza y el color de las imágenes estimulan mi oración. Es una fiesta para mis ojos, del mismo modo que el espectáculo del campo estimula mi corazón para dar gloria a Dios"[19]. Pero fue sobre todo en el Occidente medieval y renacentista donde este papel pedagógico de la imagen (*Biblia pauperum*) se desarrolló hasta tal extremo que, a veces, se hizo a expensas de su aspecto transcendente y litúrgico, y por ello se llegaron a cometer en ese período ciertos abusos.

San Bernardo de Claraval (1090-1153) veía en la multiplicación de las obras de arte la quintaesencia del lujo y una amenaza para la vida espiritual. Exigía sobriedad de imágenes en la arquitectura monástica, dejando para los obispos las ricas catedrales. Aquí se constata que el antropocentrismo occidental inclina la espiritualidad de la imagen hacia la relación hombre-sociedad.

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) vio la "utilidad" de la imagen en su triple función: como instrumento de información, esto es, para instruir a los que no saben leer; como ayuda para la memoria de los misterios de la salvación, y como estímulo a la devoción[20]. Surge, por otra parte, el problema semántico, es decir, cuál

17 Gregorio de Nisa, *Panegírico de san Teodoro*, PG 46, 737 D.
18 Juan Damasceno, *De imaginibus* I, 17, PG 94, 1248 C; cfr. PG 94, 1268 A-C.
19 *Ibid*. I, 27.
20 Tomás de Aquino, *In IV Sent*., l. III, dist. IX, a. 2, sol. 2, ad 3.

es el nexo entre signo y significado. Santo Tomás capta perfectamente el movimiento intencional, que a través del signo termina en el significado. Por eso admite que la imagen de Cristo debe ser adorada, ya que aquí el movimiento del signo al significado termina en Cristo mismo[21]. Pero se mantiene firme el carácter central del hombre, al que se debe reverencia en cuanto imagen de Dios.

Los reformadores del siglo XVI reaccionaron contra los excesos del culto a las imágenes que conoció la Baja Edad Media, y sus enseñanzas suscitaron numerosas destrucciones de imágenes. No obstante, si Lutero y Calvino tenían en común sus reparos hacia el culto a las imágenes, sus argumentos diferían. Para Martín Lutero (1483-1546), lo esencial es restituir a la fe el primer puesto que le corresponde en la religión cristiana. Si muestra su preferencia personal por una piedad más despojada, no rechaza, en principio, el culto a las imágenes y concibe que esta devoción pueda ser útil a muchos. Para Juan Calvino (1509-1564), al contrario, el rechazo a las imágenes es mucho más claro, por no decir absoluto. Condena, recogiendo las invectivas de los profetas de Israel, toda representación material del Dios invisible; excluye el culto a las imágenes y vitupera el aspecto exterior del culto papista. Calvino rechaza el argumento, según el cual las imágenes son los libros de la gente sencilla, ya que la vista pasa entonces a ocupar el lugar de la escucha de la palabra de Dios.

Esta nueva controversia del siglo XVI en torno a la devoción de las imágenes sacras también tiene un fundamento cristológico. Los reformadores protestantes conciben la mediación salvífica de Jesucristo de tal forma que excluyen toda participación de los santos en esa mediación, lo cual explica que ni la acción de los santos ni el efecto de las imágenes sacras deban tenerse en cuenta en el proceso de salvación y santificación del género humano ni mucho menos venerarse; ya basta con la devoción a Jesucristo y con su mediación. Para la teología católica y ortodoxa, en cambio, Jesucristo quiso asociar a su sacrificio redentor a aquellos mismos que son sus beneficiarios, esto es, los santos, los cuales, por tanto, participan de la mediación salvífica de Jesucristo y coadyuvan, por medio de la comunión de los santos, a la salvación y santificación de los creyentes; esto explica que también a los santos y a sus imágenes se les pueda rendir veneración.

La reacción de la Iglesia católica, en el concilio de Trento (1545-1563), frente a la Reforma protestante fue remontarse a las enseñanzas del concilio de Nicea II

21 Idem, *Summa Theologica,* III, q. 25, a. 3.

(787), favorables al culto a las imágenes. En la vigésimo quinta y última sesión del concilio de Trento, celebrada en 1563, se establecieron las reglas de la veneración de las imágenes, y a partir de entonces se promovió este culto entre los católicos en un contexto artístico y pastoral, en cuyo seno nació y se desarrolló el arte barroco de la Contrarreforma. Desde finales del siglo XVI hasta nuestros días, la Iglesia católica ha impulsado el culto a las imágenes sacras intentado suprimir los errores y corruptelas que con razón habían escandalizado a los reformadores protestantes. Para ello, además de combatir la fabricación de imágenes sacras inficionadas de cierto grado de mundanidad, ha potenciado, siguiendo las indicaciones doctrinales y disciplinares del concilio de Trento, el fenómeno social de las cofradías, las procesiones con imaginería, las romerías a santuarios en que son veneradas imágenes "milagrosas", adaptando pedagógicamente ese culto a la mentalidad de las gentes del pueblo. La finalidad de las cofradías era –y es– triple: penitencia, formación de los laicos y obras de caridad; esta piedad popular propició la creación de bellísimas imágenes, llenas de sentimiento, cuya contemplación nutría –y continúa nutriendo– la fe y la experiencia religiosa de los fieles. En el arte de la Contrarreforma se continuaron representando escenas habituales (el crucifijo, la "pietà", relatos de martirios, la "sagrada conversación" de varios santos, etc.), pero surgieron nuevas formas de representación cargadas de un fuerte contenido moralizante (santos en éxtasis, meditación de la muerte con cadáveres en descomposición, imágenes alegóricas de virtudes, etc.); se impulsaron nuevas devociones con su respectiva iconografía (san José, el Niño Jesús, años más tarde el Sagrado Corazón de Jesús, etc.)[22]. El problema es que no siempre los errores de antaño se suprimieron totalmente, aunque es justo reconocer que, sin la aplicación de las determinaciones prescritas por el concilio tridentino, tales abusos hubieran sido aún peores. Concretamente, el concilio estableció el 3 de diciembre de 1563 lo siguiente:

"Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe … Mas si en estas santas y saludables prácticas se hubieren deslizado algunos abusos, el santo Concilio desea que sean totalmente abolidos, de suerte que no se exponga imagen alguna de falso dogma y que dé a los rudos ocasión de peligroso error. Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, re-

22 Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma,* trad. castellana, Madrid 2001.

presentar y figurar las historias y narraciones de la sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad, como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras. En la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el uso sagrado de las imágenes deberá ser rechazada cualquier superstición, eliminada toda torpe búsqueda de dinero y finalmente evitada toda indecencia …"[23].

Prueba de que, pese a los esfuerzos por aplicar las prescripciones del Tridentino, todavía se cometían abusos se encuentra en el surgimiento de movimientos eclesiales como el jansenismo en la Francia de los siglos XVII y XVIII o el sínodo de Pistoya (1786) en la Toscana. Ambos se aproximaron a la actitud iconoclástica de los protestantes con el fin de erradicar las desviaciones de la piedad popular. El papa Pío VI (1775-1799) reprobó las proposiciones del sínodo de Pistoya favorables a limitar excesivamente la veneración de las imágenes[24].

En el siglo XX, la Iglesia católica, guardando continuidad con el concilio de Trento, continúa exhortando a unas prácticas devocionales correctas en el culto a las imágenes. El concilio Vaticano II (1962-1965) estableció:

"Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa"[25].

Y, más recientemente, la Congregación para el Culto divino y la Disciplina de los Sacramentos ha publicado un detallado *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Principios y orientaciones* (9 de abril de 2002), aprobado por el papa Juan Pablo II. Ese Directorio, además de analizar a fondo los aciertos y desaciertos de la piedad popular, propone medidas prácticas para suprimir los posibles abusos en el culto a las imágenes:

"La veneración de las imágenes, sean pinturas, esculturas, bajorrelieves u otras representaciones, además de ser un hecho litúrgico significativo, constituyen un ele-

---

23 Concilio de Trento, sesión XXV; cfr. Mansi 33, 171 E -172 B.

24 Cfr. Pío VI, Constitución *Auctorem fidei* (28 de agosto de 1794); cfr. Mansi 38, 1275 C – 1276 A.

25 Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium,* nº 125 (B.A.C., Madrid 1966, 240-241). El canon 1188 del *Código de Derecho Canónico* recoge esta exhortación del concilio casi literalmente. Además, la *Instrucción General del Misal Romano* (nº 278) reprueba una colocación de las imágenes tal que distraiga de la celebración, o la multiplicación de imágenes del mismo santo en el mismo espacio sacro, o las concesiones a devociones particulares de tal familia o persona sin tener en cuenta a toda la comunidad.

mento relevante de la piedad popular: los fieles rezan ante ellas, tanto en las iglesias como en sus hogares. Las adornan con flores, luces, piedras preciosas; las saludan con formas diversas de religiosa veneración, las llevan en procesión, cuelgan de ellas exvotos como signo de agradecimiento; las ponen en nichos y templetes, en el campo o en las calles. Sin embargo, la veneración de las imágenes, si no se apoya en una concepción teológica adecuada, puede dar lugar a desviaciones. Es necesario, por tanto, que se explique a los fieles la doctrina de la Iglesia, sancionada en los concilios ecuménicos y en el *Catecismo de la Iglesia Católica,* sobre el culto a las imágenes sagradas"[26].

4. Diferente modo de concebir el arte sacro en Oriente y en Occidente

Desde finales del siglo VIII, se dan dos formas distintas de concebir el culto a las imágenes en el Oriente y en el Occidente cristianos. Esa diferencia se remonta, según he recordado anteriormente, a la recepción del concilio de Nicea II (787) en el reino carolingio, tal y como se plasmó en los Libros carolinos y en el sínodo de Frankfurt del año 794. Entonces, los obispos y teólogos occidentales reinterpretaron los textos conciliares de Nicea II en una orientación algo distinta a la plasmada en la letra y en el espíritu de aquel concilio. Oriente y Occidente están de acuerdo en los aspectos más básicos y nucleares del culto a las imágenes, pero se distancian en otros aspectos no menos relevantes.

En las Iglesias orientales, el icono posee una densidad realista mucho mayor que en Occidente y, por ello, es fabricado respetuosamente, usado y venerado sólo litúrgicamente. La pintura sobre tabla de los iconos es casi una actividad litúrgica que se realiza de acuerdo a unas reglas estrictas; el contenido y la forma de los iconos se someten a un canon obligatorio. Obras escultóricas están hasta hoy prohibidas, no sólo porque pueden recordar la estética del culto pagano, sino porque la plenitud de fuerza ya es inherente a la imagen plana y no se necesita resaltar la corporeidad espacial recurriendo a las tres dimensiones de la escultura. El orden del sistema icónico de tipo iglesia con cúpula sobre planta de cruz griega es jerárquico, ya que la imagen de Cristo "Pantocrátor" se encuentra en la cúpula. A partir del siglo XVI, en Rusia, se originó una nueva querella iconoclasta con motivo de

26 Directorio sobre la piedad popular y la liturgia (9 de abril de 2002), nº 239.

dos formas de entender el arte icónico: por una parte, se mantenía la tradición antigua del carácter del icono según el estricto procedimiento de copia; pero, por otra parte, surgieron nuevos temas que llevaron el desarrollo estilístico hacia una representación naturalista, en un contexto favorecedor de renovación eclesiástica. La cuestión se hizo aguda en el cisma denominado Raskol, un movimiento antirreformista del siglo XVII aferrado fanáticamente a las tradiciones, y adquirió nueva importancia a partir de los siglos XIX y XX, con el redescubrimiento del antiguo icono ruso y con la interpretación de éste por parte de la filosofía rusa de la religión (Nikolai Berdiaev, Vladimir Soloiev, Pavel Florenskij).

En el Occidente, por el contrario, sobre el arte sacro recae una carga mucho menos pesada de teología y de dogma[27] y, por ello, se ha desarrollado en la historia de una forma mucho más cambiante, de acuerdo a las modas artísticas del momento, sin estar sometido a normas estrictamente obligatorias. El arte sacro occidental ha podido participar en todas las corrientes artísticas de cada momento y, en ocasiones, incluso ha impulsado nuevos estilos.

El concilio Vaticano II, en plena continuidad con la praxis occidental, optó por la libertad de estilos artísticos en la Iglesia:

"La Iglesia nunca consideró como propio estilo artístico alguno, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los tiempos ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados"[28].

El Occidente, ajeno a cargar la producción de imágenes con elevados contenidos dogmáticos, más riguroso en la conservación de "imagen de Dios" (*Gen* 1,26) para las realidades primarias (Cristo, el ser humano, la naturaleza como creación) y la fuerza del Espíritu santificador para los signos sacramentales, orientado a una antropología más ético-práctica y, por tanto, más secular, no por ello hay que decir que está privado de una espiritualidad de la imagen sacra. Al contrario, ha experimentado a lo largo de la historia una tensión entre la secularidad de la imagen

---

27 Recuérdese la observación escrita *supra* en nota 11.

28 Concilio Vaticano II, Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium,* nº 123 (B.A.C., Madrid 1966, 239-240)

y la concreción santificante de la encarnación del Verbo, que ha marcado de modo dialéctico y dinámico el desarrollo mismo del arte occidental frente a la inmovilidad epifánica del mundo bizantino y ortodoxo[29].

Los siglos XIX y XX han experimentado una situación novedosa respecto al arte sacro, aunque esta vez el origen de la novedad no haya sido propiamente una controversia teológica, sino una evolución de la historia del arte con motivo de los vanguardismos contemporáneos, iniciados con el "impresionismo" del siglo XIX y con la posterior aparición del arte abstracto. Desde la Antigüedad grecorromana hasta el siglo XIX dominó la enseñanza platónico-aristotélica de imitación o "mimesis" (mímhsiV) en la producción pictórica y escultórica. La imitación llegó a ser un principio académico que imponía una verdadera ideología de la representación fundada en el reconocimiento, especialmente en las artes plásticas: sólo valían las obras "figurativas", aquellas en las cuales se reconocía el objeto o el sujeto representado de manera "natural" o "realista".

Recordemos ahora la pintura, anteriormente mencionada, de Giorgio Vasari (1511-1574), titulada "San Lucas pintando a la Virgen", que muestra el trabajo del pintor como un artesano o técnico más que como un artista, y recordemos también que la palabra griega te'cnh (técnica) es en latín *ars* (arte). Ese cuadro contiene un autorretrato, de modo que el rostro de Lucas es el del mismo Vasari; por ello, en esa pintura Vasari plasma lo que él entendía por arte o técnica de pintar: imitación del modelo que se sitúa frente al pintor, el cual, sentado ante el caballete, lo observa minuciosamente para copiarlo con fidelidad. Al fondo del cuadro vemos en pequeño a Vasari (o a san Lucas) trabajando en su taller de tintes y preparando los colores que va a utilizar en la pintura. En conclusión, Vasari todavía tenía conciencia de que el arte de pintar era una técnica de imitación: técnica, porque el pintor prepara primero los colores en su taller y luego se sienta ante el caballete a observar atentamente con las gafas puestas el modelo, la Virgen, e imitación porque el artista-artesano copia fielmente ese modelo y, además, en este caso parece que la Virgen está dando instrucciones al pintor para que éste las siga detalladamente.

La filosofía platónica y la aristotélica entendieron el arte como una técnica de imitación; el arte entraba en las actividades llamadas "poyéticas", inferiores a las ac-

---

29 P. Mariotti, "Imagen", en: S. de Fiores – T. Goffi – A. Guerra (eds.), *Nuevo Diccionario de Espiritualidad,* Madrid 1983, 698-706.

tividades "teoréticas", como la filosofía, y a las actividades "prácticas", como la política y la ética. Estas enseñanzas filosóficas de origen griego se complementaron en la cultura cristiana con la doctrina de que sólo Dios es el creador, mientras que los hombres somos criaturas, incapaces de crear; por ello, la idea misma de creación artística era rechazada por contradictoria, puesto que crear (es decir, producir algo a partir de nada) es el privilegio de Dios. Cuando produce una obra, lo único que hace el hombre, prisionero de su finitud, es revelar el poder infinito de Dios todopoderoso.

En Occidente habrá que esperar hasta el Renacimiento para que el concepto de "creación artística" sea a la vez pensado y aceptado. Y, aunque en la época del Renacimiento (siglos XV y XVI) fueron muchos los artistas que reivindicaban tal poder creativo, no pretendían, sin embargo, rivalizar con la omnipotencia divina ni desposeer a Dios del privilegio de la creación. Aquellos artistas eran conscientes de no producir "a partir de la nada", sino a partir de un saber adquirido en el ejercicio de numerosas disciplinas de carácter técnico y también científico. Los artistas del Renacimiento comprendieron que pintar y esculpir no sólo eran prácticas basadas en un saber hacer, en un oficio, o en una habilidad técnica, sino que se convirtieron en actividades intelectuales que precisaban una pluralidad de facultades y de aptitudes que permitían al artista rebasar su condición de simple artesano para conformarse a la imagen del "humanista". En esta época, pues, se produce el primer paso del artesano imitador al artista creativo.

Este nuevo modo de concebir la actividad artística llevó consigo, con el paso del tiempo, a nuevas formulaciones filosóficas que culminaron en el pensamiento de Emmanuel Kant (1724-1804). En su obra *La crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft,* 1790), Kant estudia el llamado goce estético y la finalidad en el campo de la naturaleza. Cuando en la posición de fin interviene el hombre, el juicio es estético; cuando el fin está en función de la naturaleza y su orden peculiar, el juicio es teleológico. En ambos casos cabe hablar de una desconocida raíz común, vinculada a la idea de libertad. Con Kant nace, pues, no sólo la autonomía de la estética como una disciplina filosófica distinta de las otras (cosmología, psicología, ética, etc.), sino también la "autonomía del arte".

Estas nuevas y "modernas" ideas acerca de lo bello se plasmaron por vez primera, en la historia de la pintura, con el "impresionismo" del siglo XIX. Desde aquel movimiento artístico y a través de todas las corrientes vanguardistas de los siglos XIX y XX, el pintor y el escultor ya no se someten al paradigma de la imi-

tación o "mimesis", sino que por el contrario hacen patente en sus obras la "intencionalidad creativa" originada en la interioridad del artista. Los artistas antiguos y medievales consienten en sacar del repertorio de las formas del mundo visible los elementos de su obra, mientras que los artistas modernos y contemporáneos pretenden partir principalmente y, a veces, únicamente del campo de su conciencia y, sobre todo, de las fuerzas subterráneas que la nutren. El pensamiento moderno pone de relieve el hecho de que en la naturaleza no se reconoce ya la huella del creador, sino sólo la emoción psíquica del hombre frente a la percepción visual.

Por consiguiente, el arte sacro tradicional ha quedado bastante descolocado en relación con el arte moderno y contemporáneo, ya que la imaginería religiosa no debe resaltar la originalidad creativa del artista, sino el realismo del misterio religioso que representa. A pesar de ello, no siempre se puede hablar de enfrentamiento entre esas dos formas de entender la producción artística: la figurativa o realista, por un lado, y la creativa, por otro. Centrémonos, a modo de ejemplo, en el caso del arte abstracto del siglo XX y su relación con el arte sacro.

El arte abstracto no es, en realidad, un fenómeno absolutamente novedoso del siglo XX: las artes de la prehistoria, el arte de las estepas, de la antigua China, de las islas Cíclades, el arte céltico y el ibérico conocieron ya el fenómeno de la abstracción. Éste se opone a la representación de imágenes figurativas, para sustituirlas por una simbología directamente espiritual sin referencia a las formas visibles de los seres, por lo que, considerado en su esencia, el arte abstracto no se opone al arte religioso, de suyo espiritual.

No cabe duda de que el artista abstracto produce imágenes, pero ¿no son proyecciones de los estados del alma, más que representaciones significativas del mundo exterior? Este rechazo de la imagen visible, por tanto, no es necesariamente rechazo de encarnación y, por tanto, se puede también hacer uso del arte abstracto para el culto cristiano. Incluso si, en un primer momento, el arte abstracto parece prescindir del objeto y erigir al artista (o al pensador) en creador, puede también alcanzar y expresar en alto grado el mundo espiritual, que es precisamente lo que plasma el arte religioso.

Al arte realista se le puede reprochar que haya cedido, con demasiada frecuencia, a lo anecdótico; este peligro, trasladado al arte sacro, significa relegar lo esencial (el misterio de la encarnación) para acentuar lo accesorio o episódico (como el sentimentalismo o el folklore) e incluso lo erróneo (superstición, fetichismo

e idolatría)[30]. De este argumento se han servido no sólo muchos monjes y teólogos de la Ortodoxia, para quienes sólo los iconos bizantinos son dignos de incluirse en el culto, sino también algunos artistas abstractos del siglo XX con el fin de introducir su producción artística en los templos cristianos, aduciendo que lo abstracto es capaz de traducir dignamente una experiencia del espíritu e intentar comunicarla; su rechazo de la imagen figurativa, así como su abstracción, que se limita a un puro juego de formas y colores, lejos de apartar de la encarnación del Verbo, vienen a ser un novedoso salto a lo espiritual que favorece la contemplación.

Sin embargo, al arte no figurativo, aplicado a la vivencia religiosa, se le puede reprochar que, al acentuar el espiritualismo hasta el extremo de prescindir de imágenes realistas, puede dejar a mucha gente, no cultivada en historia del arte, en la máxima indiferencia. Del arte abstracto no pueden derivarse actitudes supersticiosas, pero difícilmente surgen de él actitudes devotas; para que así fuere, se necesitaría no sólo saber teología, sino también poseer buenos conocimientos artísticos, que no son tan necesarios para contemplar el arte figurativo, mucho más comprensible para todo el mundo. En definitiva, a partir del arte abstracto se puede conseguir una ambientación capaz de lograr un clima contemplativo, pero poco más. Y el culto a las imágenes es precisamente ese "más", en cuanto que ayuda a adentrarse en la contemplación del misterio del Verbo encarnado.

Por todo ello se comprende que, a lo largo del siglo XX, la proliferación del arte abstracto y de otras corrientes vanguardistas haya contribuido, en parte, a crear en los templos cristianos el "aniconismo" que anteriormente he mencionado: muchos templos cristianos construidos en los últimos decenios carecen de imaginería, entre otras razones porque las nuevas corrientes artísticas han dejado de producir imágenes sacras. A esta importante razón se añade también el proceso de secularismo de la sociedad contemporánea que, entre otras consecuencias, ha desencadenado una inmensa separación entre fe y arte, desconocida en épocas anteriores de la historia. Por eso, el arte religioso supone hoy un problema por cuanto hay que lamentar la falta de obras religiosas de buena calidad que a la vez estén en consonancia con el desarrollo artístico contemporáneo. Si muchas iglesias

30 El *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia* (9 de abril de 2002) advierte a este respecto lo siguiente: "A la piedad popular le agradan las imágenes que llevan las huellas de la propia cultura, las representaciones realistas, los personajes fácilmente identificables, las representaciones en las que se reconocen momentos de la vida del hombre: el nacimiento, el sufrimiento, las bodas, el trabajo, la muerte. Sin embargo, se ha de evitar que el arte religioso popular caiga en reproducciones decadentes: hay correlación entre la iconografía y el arte para la liturgia, el arte cristiano, según las épocas culturales" (nº 243).

recientemente construidas carecen de imágenes, no se debe a una convicción iconoclástica de sus párrocos, sino, más bien, a falta de buenas obras de arte y de buenos artistas sacros, consecuencia del difícil diálogo entre fe y arte en una sociedad secularizada[31].

5. Conclusión

Al comienzo hablaba de cuatro razones para una reflexión sobre el tema de la iconografía cristiana: teológica, litúrgica, antropológica y artística. Las he ido presentando a lo largo de esta ponencia; son razones intrínsecamente entrelazadas unas con otras, inseparables, que llevan a la vivencia del misterio central de la fe cristiana, la verdadera encarnación del Verbo de Dios. Al aceptar el concilio de Nicea II (787), las Iglesias cristianas aceptan la existencia de imágenes precisas, definidas en su contenido y en su destinación, que corresponden a la confesión de la fe.

En las diversas tradiciones cristianas, hay un ligamen muy fuerte entre teología, liturgia e iconografía. Los templos cristianos, sean de piedra o de madera, sean grandes o pequeños, son el espacio celebrativo, el lugar en que el hombre y la comunidad cristiana se reúnen para participar de alguna manera en la liturgia eterna; son lugares simbólicos que nos llevan a un espacio liberado ya de los lazos del pecado y de la muerte[32]. El concilio de Nicea II (787) afirma que en el único Cristo nosotros contemplamos al mismo tiempo el indecible y el representado[33]. La Iglesia misma no es otra cosa que el Cuerpo de Cristo, que envuelve a la asamblea que en aquel lugar celebra los misterios santos, en la cual todos, los fieles participantes y los santos representados en las imágenes, son actores de un único misterio. El mismo espacio de la iglesia es transfigurado, las superficies murales animadas por las imágenes se abren más allá de sí mismas hacia el espacio del Reino

---

31 Mario José Cosme Rodríguez, "Manifestaciones de fe en el arte contemporáneo", en: AA. VV., *Hacia una nueva cultura cristiana. Congreso internacional "Evangelización y Cultura para el III Milenio" (Monasterio de los Jerónimos, Murcia, 23 y 24 de noviembre de 2001),* Universidad Católica "San Antonio", Murcia 2002, 169-177.

32 Jean Corbon, *Liturgia fundamental. Misterio-Celebración-Vida,* trad. castellana, Madrid 2001, 189-195. Cfr. Pierre Miquel, *La liturgia, una obra de arte. La obra de Dios celebrada por su Pueblo,* trad. castellana, Zamora 1996.

33 Cfr. Concilio de Nicea II, sesión VI; cfr. Mansi 13, 244 B.

venidero. El espacio sacramental y la iconografía que en él encontramos no pueden ser comprendidos sino desde una visión de fe; el espacio iconográfico de una iglesia, del lugar en que la comunidad se reúne para la celebración litúrgica, es el lugar que nos recuerda el futuro regreso del Señor, que nos atrae hacia el Reino. El lugar en que la comunidad cristiana se reúne –normalmente un lugar en forma de cruz, cuando se está en una iglesia de planta de cruz griega o de cruz latina– es el lugar en que se celebra la fe, en que se proclama la Palabra, en que se invoca al Espíritu sobre los dones que presentamos al Padre; en este lugar, entonces, con un ciclo iconográfico que se abre muchas veces al Pantocrátor en el ábside y a las grandes fiestas del ciclo litúrgico cristiano, encontramos realizado y celebrado el versículo del *Salmo* 48,9 que citaba al comienzo: "lo que habíamos oído lo hemos visto en la ciudad de nuestro Dios".

Por todo ello, es ciertamente importante no negar el arte como vía de acceso a Dios. Pero es tanto o más importante no tomarlo como un fin en sí, reducido a un mero esteticismo que nada tiene que ver con una auténtica vía del espíritu que se eleva a la contemplación de los misterios de Dios, comenzando por el misterio de la encarnación del Verbo. Es necesario rechazar el iconoclasmo y, paralelamente, hay que rechazar una utilización de la imagen que degenere en superstición más o menos idolátrica o fanática. Entre ambos excesos existe una *vía media* que exige una educación; así, por ejemplo, la contemplación de una Natividad pintada a la manera de los primitivos flamencos o esculpida de acuerdo al estilo barroco de Francisco Salzillo (1707-1783) puede ayudar, al comienzo, a ver lo que contiene el relato evangélico; pero el mismo cuadro o el mismo belén podría convertirse en innecesario para quien haya progresado en lo esencial de este misterio, aunque lo continúe contemplando con respetuoso cariño. A su vez, tampoco es cierto que las obras consideradas como la cima del arte sagrado sean las que más ayuden a los principiantes. En definitiva, es cada cristiano individualmente, con su grado de formación religiosa y de nivel cultural, con sus gustos, su camino espiritual y las mociones del Espíritu Santo, el que aborda de una manera o de otra la representación del Invisible, del Misterioso. A esa persona, inmersa en la actividad litúrgica de la comunidad eclesial, incumbe buscar más allá de la forma material, del signo que oculta, para llegar, a través de ese signo, a la realidad que éste representa. La imagen sacra es un medio en relación con un fin, un acceso que ha de ser franqueado, es decir, rebasado.

Bibliografía básica

JUAN PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano,* B.A.C., Madrid 1996.
CHRISTOPH SCHÖNBORN, *El icono de Cristo. Una introducción teológica,* trad. castellana, Ediciones Encuentro, Madrid 1999.

ESTUDIO DE COMPOSICIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL BARROCO ESPAÑOL. A LA BÚSQUEDA DE LA MULTIFOCALIDAD

Germán Ramallo Asensio

Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Murcia

Apuntes previos

Gracias a la imaginería religiosa y más aun, a la concebida y realizada para el desfile procesional, España ocupa uno de los primeros puestos de calidad en el conjunto de la producción escultórica universal. Esto ya fue reconocido con admiración por los historiadores extranjeros que se ocuparon del estudio de este fenómeno artístico entre los años de finales del siglo XIX y principios del pasado siglo XX. Ellos la miraban con la objetividad necesaria para disolver todas las prevenciones que los críticos neoclásicos españoles habían sembrado sobre ella y la devolvieron al lugar que le correspondía ocupar y que ya había tenido al momento de su realización, entre los siglos XVI y XVIII. Historiadores extranjeros como Dieulafoy, Post, Justi, Stegman, Lafond, que se preocuparon del arte español, la valoraron muy elogiosamente y vieron en ella todo el poder del genio y creatividad autóctona que la hacía diferenciarse de lo producido en otros países, sin que por ello mermase su calidad artística. Se llegó incluso a comparar con la escultura griega.

Bien es cierto que, para esos años en que se produjo ese redescubrimiento por parte de extranjeros se estaba también intentando definir la estética barroca y por ende interesaba vivamente toda la producción que ayudara a ello. Así fue puesta en valor la fuerte expresividad de Alonso Berruguete y su honda espiritualidad, el tierno naturalismo de Alonso Cano y de Pedro de Mena, la recia fuerza dramática de Gregorio Hernández, luego Fernández, o igualmente el dulce clasicismo naturalista, cargado de fuerza sentimental de un Martínez Montañés. A ellos siempre se añadía como epígono lejano y aun envuelto en aromas románticos a Francisco Sal-

zillo, como sublime crisol de todo lo propuesto por los maestros anteriores y postrera muestra del alma religiosa hispana.

Desde finales del siglo XVI la imaginería pasional ha tenido en España un extraordinario desarrollo. En el siglo XVII fue, sin duda Valladolid, el centro de creación más activo y creativo, proporcionando los modelos del paso en que con varias esculturas se recreaba una escena; en esta faceta se alcanzaron los máximos logros que serían emulados en otros lugares de su entorno de influencia. También en Andalucía se produjeron obras de gran valor artístico y calidad dramática, si bien se preferían figuras aisladas: Crucificados y Nazarenos, San Juan o sentidas representaciones de La Piedad y Virgen Dolorosa, fueron realizadas por Martínez Montañés, Juan de Mesa y otra granada serie de seguidores. En Madrid, como también se verá, debieron existir obras de importancia que han desaparecido. Y lo mismo en otras ciudades. En el siglo XVIII el centro se desplazó a Murcia donde, gracias a Nicolás de Bussy y sobre todo, Francisco Salzillo, se volvió a tocar la excelencia artística. Aquí se proponían otros modelos que tras su creación fueron repetidos en parte o en todo, con mayor fidelidad o con aportaciones creativas, durante todo el siglo XIX y aun hasta ahora mismo. Ese siglo XIX y primer tercio del XX también fue rico en creaciones, como las de Mariano Benlliure para Zamora o Cartagena, Capuz, Pérez Comendador y ya, más tarde otros muchos grandes artistas que ahora no podemos pormenorizar.

Usaban de la madera como material principal y preferido para sus obras. De este humilde vehículo supieron sacar las máximas cualidades expresivas de tal modo que un moderno tratado sobre imaginería procesional malagueña de estética barroca, se ha podido titular con toda propiedad *El alma de la madera*[1]. La de nogal, pino castellano y ciprés fueron las preferidas, dependiendo el uso de una u otra de la zona geográfica de España en la que se obrara y de las costumbres de ella.

El escultor plasma en ella los más sutiles sentimientos anímicos, los gestos faciales y actitudes corporales, así como los minuciosos detalles anatómicos que caractericen un rostro en edad, clase social o estado anímico, remarquen o sean producto de un gesto o ayuden a definir temperamentos y caracteres. Hay que recordar ante esto que los buenos maestros debían conocer el dibujo y la anatomía del cuerpo humano, y, según se desprende de los contratos de aprendizaje que con

1 SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga,* Málaga, 1996.

ellos suscribía los jóvenes aspirantes a escultor, saber enseñarlo a los discípulos que entraban para aprender en su taller. Pero tras el minucioso trabajo del escultor había de continuar la no menos importante labor del dorador y policromador que en algunos casos podía ser el mismo maestro: Alonso Berruguete, Alonso Cano o Francisco Salzillo, por señalar unos pocos, pero que con mayor frecuencia recaía en otro especialista. De lo que se trataba era de conseguir el mayor realismo y credibilidad en lo que se representaba. Mucho detestaron los eruditos neoclásicos: Jovellanos, Ceán Bermudez, Ponz, etc. esta actuación a la que acusan siempre de estropear la labor del escultor, tildándola muchas de pintarrajeos. Pero pasada la fiebre de la moda, como ha sucedido en la historia y sucede aun con tantos movimientos artísticos y culturales o con tantos artistas, hemos de convenir que es gracias a la labor de los dos profesionales: escultor y pintor, como se consigue alcanzar la máxima efectividad.

De todo el espléndido conjunto de escultura pasional, destinada al desfile procesional, solo se elegirán para tratar en esta ponencia algunos ejemplos de los siglos XVII y XVIII, por considerar que es en esa época cuando se crean las tipologías que aun ahora están vigentes. Por supuesto no es desprecio a lo contemporáneo o del siglo XIX pues ya se han nombrado algunos de los grandes escultores que se han ocupado en estas obras, se hace por concretar y por que, en realidad lo que se diga para lo antiguo se puede aplicar a lo más moderno.

La configuración del paso moderno

Como en tantos otros aspectos que favorecieron la producción artística y abrieron la puerta a lo que hemos dado en llamar imaginería barroca, fue tras el Concilio de Trento cuando se origino un cambio sustancial en la concepción y realización de lo representado por medio de la escultura, incluido en ello las escenas que reproducían momentos de la Pasión de Cristo, destinados a ser sacados a la calle, mostrados en procesión al pueblo fiel para recuerdo de los principios de su fe, buscando, tras su visión la conversión y el arrepentimiento. Además esa profunda reflexión que supuso su celebración llevó implícita el incremento de la piedad religiosa y por ende el aumento de cofradías penitenciales que habían de dotarse de sus necesarias *insignias*.

No es que fuera en esos años de finales del siglo XVI cuando aparezca por vez primera el paso procesional; su existencia es muy anterior ya que se rastrea desde

finales de la Edad Media y, por supuesto, en todo el siglo XVI tenemos noticias de su uso en desfiles coincidentes con la Semana Santa. Sin embargo si que fue en las dos últimas décadas de este siglo cuando se configuró con arreglo a la estética que aun hasta hoy día perdura[2].

Sin que el citado Concilio dedicara ninguna sesión al tema de la representación de los personajes sagrados, es cierto que en el seno de la Iglesia se venía criticando los excesos intelectuales cometidos en el arte por los seguidores de los grandes maestros del clasicismo, a los que hemos acordado llamar manieristas, que habían derivado en muy sofisticadas visiones de artificiosidad antinaturalistas y abundantes representación de temas paganos, impregnados de frivolidad y sensualidad, a veces lasciva que llevaba a teñir los temas de asunto religioso. Ante esto la Iglesia hacía hincapié en que la representación de los personajes y temas sagrados se ajustara al natural de forma que fueran fácilmente comprensible lo que se expusiera por medio de la imagen y moviera a la devoción, antes que al deleite estético. Igualmente se recomendaba que las efigies de los santos tuvieran la calidad o maestría necesaria para que no provocaran el rechazo o la risa. Este nuevo espíritu dio lugar a que muchas de las imágenes antiguas y de poca calidad se retiraran del culto y fueran sustituidas por otras nuevas en las que se buscaba el aspecto natural que se conseguía gracias a tratar con el mayor realismo su movimiento, gestos, y belleza o expresividad facial. De manera que el distante y conceptual icono dejó paso al cercano y humano personaje que se aproximaba al fiel como intermediario y valedor de su salvación eterna.

Esto mismo se produjo en el paso procesional. De exhibir figuras de irregular factura, muchas de ellas con torpe acabado por ser de *papelón,* o cartón y lino encolado, y hasta formar grupos con esculturas de distintos periodos artísticos y diferentes tamaños, se pasó a los personajes o grupos en los que se prefería el tamaño natural, la realización coetánea para todos los componentes que formaran una escena, la homogeneidad del material: en general, madera policromada y el naturalismo de rostros y posturas. Con todo ello se conseguía dar credibilidad a lo que allí se mostraba y que el efecto de conmoción se diera de inmediato. La exigencia en la calidad fue cada vez mayor y gracias a ello, se consiguieron en España, principalmente en Castilla y su amplio ámbito de influencia, desde principios del siglo

2 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca Castellana,* Publicaciones de la Fundación Lázaro Gadiano, Madrid 1959, pp. 105-132.

XVII, obras artísticas de primer orden que culminaron en el siglo siguiente, con las aportaciones que se hicieron en Levante y más en concreto, con las obras de Francisco Salzillo.

La aportación castellana: grupo abierto centrípeto

Desde muy principios del siglo XVII se produjeron obras que satisfacían en todo esas exigencias, así lo fue el paso de *La elevación de la Cruz,* de Francisco del Rincón, (1604) que marcó la pauta para los extraordinarios logros que poco después conseguiría Gregorio Fernández con otros pasos que representaban otros momentos de la Pasión[3]. En estos ejemplos castellanos se optó por pasar a la madera escenas que parecen inspiradas directamente en el natural. Los personajes se mueven y actúan en el espacio que delimita la plataforma en que se insertan, sin afectación alguna, más interesados en lo que están haciendo que en mostrarse al posible público que los hubiera de rodear y contemplar, formando una unidad de acción cerrada en sí misma, de la que emana toda la intensidad de un cuatro plástico teatral. El resultado conseguido en éste y en los que le siguieron, e incluso, en los realizados en fechas posteriores nos hace ver que la propuesta cuajó y se eligió como la más idónea. El grupo está compuesto por seis figuras que se sitúan ordenadas alrededor de la Cruz, pero evitando la excesiva simetría. Se intenta captar el momento inestable en que la cruz va siendo elevada por dos soldados que demuestran el esfuerzo en la incurvación de sus cuerpos y un sayón que desde atrás empuja con todas sus fuerzas a la vez que cuida que no se desvíe del agujero en que va a caer; otro sayón apoya la escalera en el palo vertical y a ambos lados, ya semidesnudos esperan los ladrones que, por su actitud, nos dan a conocer su calidad espiritual. Hay espacio entre las figuras y su sabia ubicación logra que ninguna oculte a otra, a no ser brevemente al moverse desfilando, pero el paso está realizado precisamente para eso y es en ese momento cuando se puede ver por todos sus flancos y ángulos, a diferencia del cuadro teatral que sólo potenciaría la visión frontal.

Además, recordemos que lo más habitual era presenciar el desfile desde ventanas y balcones, situados a unos metros del suelo pero no muy altos, o desde tribunas,

3 ID., "Los pasos procesionales de varias figuras en Castilla León", en Actas del *Iº Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa,* Zamora, 1988. pp. 123-133.

con lo cual aumentaba la posibilidad de alcanzar con la vista a todos los personajes, tanto los de una banda, como los de otra.

Este efecto directo y natural, visible desde todos los puntos de vista se propiciaba para cada uno de ellos. Así según iba llegando, ya desde lejos se veía a Cristo en lo alto de la cruz y los tensos cuerpos de los soldados. Ya más cerca, descubriríamos la cara algo caricaturesca y bien trabajada del sayón que empuja, y también la del ladrón malo. Por los laterales veremos y participaremos de todo el ajetreo, Cristo en lo alto, los cuerpos desnudos de los ladrones y sus expresivas caras. Y ya, por detrás, toma protagonismo el buen ladrón, con la cara elevada hacia Cristo, dando fe de su arrepentimiento y conversión, actitud que en último término se buscaba entre los que presenciaban el desfile.

Gregorio Fernández fue la figura que ocupó el Valladolid el hueco que dejó Francisco del Rincón y aun le superó en logros artísticos. Él, sin duda, fue la cima de lo que, por su obra, paso a conocerse como Escuela Castellana y su influencia, directa o por discípulos, llegó a cubrir todo el cuadrante noroccidental de España, además de otras zonas concretas del País Vasco y la Rioja. A él también se le encargaron varios pasos procesionales que realizó, como ya se dijo, siguiendo las pautas de lo elaborado por Rincón, si bien con aun mayor calidad artística y sin forzar apenas el caricaturismo de los personajes secundarios y malvados. Que se sometiera, siguiera y evolucionara en el mismo esquema, quizás se pudo deber a indicación de los comitentes, pero también pudo ser por voluntad del propio escultor, o lo más probable, por ambas razones. Normalmente eran pasos compuestos por dos, tres y más figuras, dependiendo de lo que exigiera el tema representado.

En la actualidad algunos de ellos, como *Cristo a la columna* o el *Ecce Homo,* han quedado como de figura única, pero llevaban los sayones, aunque a veces, no eran trabajados directamente por el artista. Sin embargo se conservan casi inalterados los pasos *Tengo sed,* en el Museo Nacional de Escultura y el *Descendimiento* en la iglesia de la Vera Cruz, de Valladolid; a ellos nos referiremos como perfecto ejemplo de composición en el espacio que potencia al máximo los múltiples puntos de vista. En ambos casos las esculturas, seis y siete, respectivamente, se distribuyen por la superficie de la plataforma, ocupando los ángulos y los laterales, y centrados por la cruz: el espacio circula por entre ellas y en él ejecutan los movimientos necesarios para desarrollar la acción de manera absolutamente natural y directa.

La composición piramidal en los dos ejemplos se va definiendo desde la parte frontal con figuras semiarrodilladas en uno y sentada (la Virgen María) en el otro, que se incorporan y aun elevan los brazos hacia la parte intermedia y asimismo las

miradas ayudando a remarcar las líneas diagonales como aristas de la pirámide; por la parte trasera la escalera apoyada a la cruz con personaje subido a ella, equilibra todo el conjunto. Así pues, gracias a esa sabia utilización del espacio y en el la hábil colocación de figuras, los pasos potencian su riqueza de visión desde cualquier punto lateral o angular ya en el pausado movimiento del desfile, cada figura nos irá llevando a otra sin ocultarse, ni molestarse y entre todas, a lo alto de la pirámide en que está Jesús.

El paso del *Descendimiento,* no hacía sino recoger y plasmar congelada en un momento la ceremonia que se venía realizando desde finales de la Edad Media en el día de Viernes Santo en la mayoría de los templos españoles, y aun hoy día se conserva en algunas localidades del norte. Se trataba del también conocido *Desenclavo* y en esencia se trataba de desenclavar de la Cruz a un Cristo crucificado que estaba articulado con lienzo encolado por los hombros y por ello, se podían plegar sus brazos a lo largo del tórax; una vez así se colocaba en el sepulcro. Este momento se podía escenificar con los personajes históricos que participaron en él y esto es lo que reproduce Gregorio Fernández en su versión, a fin de conseguir el conmovedor verismo que siempre le caracterizaba en todas sus obras y composiciones. Pero aquí jugó el escultor con otra baza que enriquece más aun el sentido dramático y potencia la visión lateral y trasera. Se trata de la ubicación y postura de María que, en primer plano, de espaldas y sentada directamente sobre el suelo, eleva el rostro hacia la cruz con la mirada pendiente de lo que se está haciendo con el cuerpo de su hijo, mientras abre los brazos para recibirlo y estrecharlo. El logro artístico fue tan valorado desde el primer momento que la original se colocó sola como Dolorosa en el Altar Mayor de la iglesia, mientras se colocaba una copia en el paso. Es cierto que es bellísima y que merece toda protección, pero al contemplarla aislada del conjunto que condicionó su actitud y postura puede techarse la obra, como se ha hecho, de teatral y declamatoria, calificativo que habremos de eliminar en cuando recordemos el destino para el que fue ideada y realizada. Además teológicamente está bien justificada ya que no es que María se haya derrumbado en el suelo expresando con ello flaqueza de ánimo, sino que se ha dispuesto a acoger el cuerpo de Jesús, actitud con la que daremos paso al siguiente momento de Pasión: *La Piedad,* en que culminarán los dolores de María y se ofrecerá como paso intermedio a la colocación del cuerpo de Cristo en el sepulcro.

Otra cima en los grupos ideados y realizados por Gregorio Fernández lo supuso el del *Camino del Calvario*. En él, como era lógico, se potenció la composición

en sentido longitudinal que marcara el dinamismo del momento recogido. Cristo (que actualmente no es el original de Gregorio Fernández) semiarrodillado y con la cruz a cuestas centra el grupo entre el Cirineo y la Verónica, mientras un trompetero y un sayón que tira del Reo avanzan decididamente en dirección del mismo desfile. Aquí se unen el grupo centrípeto de las tres figuras principales, al movimiento centrífugo de los dos secundarios que nos salen al paso al ser contemplados con la obra en movimiento.

Esta propuesta con la estética que se había acuñado en Valladolid se expandió a las ciudades colindantes y aun a puntos más distantes, como Asturias. No quedó ciudad de alguna importancia en la que no arraigaran las cofradía penitenciales y no se sacaran las procesiones en el tiempo de Semana Santa. Como he apuntado, en la misma Asturias y cito este lugar por haber tenido suprimidos los desfiles procesionales tanto tiempo que casi no quedaba memoria de ellos, sobre todo en las ciudades de Oviedo y Gijón, se hicieron pasos a mediados del siglo XVII por el seguidor de Gregorio Fernández, Luis Fernández de la Vega y ya a finales de siglo y entrando al XVIII, por Antonio Borja, que los hizo para Oviedo y Gijón. En Oviedo había uno que, por sus grandes dimensiones, se le llamaba "La panera" y otros de figura única que en fechas muy recientes se han recuperado y vuelven a salir. Peor suerte corrieron los de Gjjón que fueron destruidos durante la Guerra Civil. De ellos se conservan fotografías que nos hacen ver cómo a finales del siglo XVII se seguía el modo de composición instaurado en Valladolid con dos o mas figuras en torno al personaje principal[4].

Otras propuestas: grupo cerrado centrípeto

Pero no fue esta la única propuesta que se dio para la composición del paso procesional en la que, como venimos diciendo, la fuente de inspiración es la directa realidad o los actos del teatro que tan frecuentes eran en la España de la época. Debió también haber pasos cuya composición emanara de otros medios, como podía ser la pintura y que, como tales pasos para el desfile, resultaran menos adecuados que los que la Escuela Castellana había ido creando.

Esto lo podemos comprobar muy bien en una antigua fotografía que recoge un paso desaparecido que procesionaba en Madrid desde al menos 1690. Su autor

4 RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias,* IDEA, Oviedo, 1985.

material fue Miguel de Rubiales, representa el momento del Descendimiento y se hizo para el Colegio-Convento de Santo Tomás[5]. Todos los datos que rodean a esta obra son bastante oscuros, pues, entre otras cosas, desconocemos totalmente la producción de ese Rubiales, si bien por lo que podemos deducir de la buena fotografía debió ser un artista más que notable. Pero lo que ahora nos interesa es analizar la composición del grupo en función de su uso. Es esta una composición muy abigarrada, resuelta con seis figuras que parecen ser de tamaño natural y que representan a los personajes claves del dramático momento de la Pasión que están simulando: Cristo, en el centro, San Juan, María y María Magdalena, en la zona delantera, y Nicodemo y José de Arimatea, por el lado y por detrás de la cruz. Como he dicho los personajes se enlazan unos con otros y todos en torno a Cristo, de manera que se anula el espacio entre ellos, presentando, además, un sólo punto de vista favorable, el frontal, ya que por los laterales y por la parte trasera, solo acertaremos a ver los abultados y movidos ropajes. Esta interrelación de figuras, entrelazo de miembros y cruce de miradas crea un claro movimiento centrípeto que aun refuerza esa visión frontal. Y ello es debido a la fuente de inspiración del conjunto que ha sido la famosa tabla de Pedro Pablo Rubens que recoge el mismo tema en la parte central de uno de sus grandiosos trípticos de la catedral de Amberes. Lo que resultó idóneo para la pintura, no lo fue tanto para la escultura y menos aun, para un grupo que tenía que salir en procesión ya que negaba esa multifocalidad que se debía conseguir y ya se había hecho desde los primeros tiempos en el paso castellano y español. El grupo podría servir muy bien colocado en un retablo o en un camarín: sería de gran efecto dramático y potenciaría su visión naturalista, pero al desfilar demostraría que había ideado por un pintor y no por un escultor.

La propuesta más madura y adecuada: Grupo abierto de líneas centrífugas

Como ya se anunció al comienzo de estas páginas, a finales del siglo XVII y durante el segundo tercio del siglo XVIII, floreció con fuerza el arte pasional en Murcia, volviéndose esta ciudad el referente más importante para la etapa madura de

5 La bibliografía y últimas precisiones sobre esta obra están recogidas en el artículo de, ESTELLA, Margarita, "Observaciones sobre el paso del Descendimiento de Miguel de Rubiales", *BSAA*, T. XLIV, Valladolid, 1978, pp. 479-484.

este arte. Fue en principio gracias a la actuación del escultor estraburgués Nicolás de Bussy que, tras pasar varios años entre Madrid y luego, Valencia, se estableció en Murcia en 1688.

Con este escultor se introduce en Murcia la estética moderna del paso procesional, fuera de figura única o de dos o más figuras. Actuó para las más importantes hermandades y cofradías de la ciudad, como lo eran: la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y los Santos Pasos, la Cofradía de la Seda y la de la Preciosísima Sangre. Para esta última realizó su obra maestra: el *Cristo de la Sangre,* paso que, pese a ser de figura única, posee una tal riqueza de líneas dinámicas y centrífugas, que lo transforman en algo diferente y nuevo en el arte procesional. En *El Pretorio* también se introducían varias figuras, principalmente la conocida popularmente como *el Berrugo* que desde el trono cita directamente al público, abriendo más aun la composición. Los hizo asimismo de sólo dos personajes, como *La Negación* y un *Prendimiento* para la Cofradía de la Seda. Desgraciadamente han desaparecido en todo o en parte, varias de las obras que realizó, pero las que aun subsisten, como el citado *Cristo de la Sangre,* o el *Pretorio,* dan muestra de la originalidad que aportó al arte procesional, tanto en la figura única, como en la concepción del grupo.

Al considerar esta última pieza y saber de la que también hizo para la cofradía que representaba la *Negación de Pedro,* con el Santo arrodillado ante un Cristo maniatado que le miraba con una profundidad sentimental inolvidable[6], así como otro, esta vez de *El prendimiento,* para la Cofradía de la Seda (desaparecido), se nos evidencia como creador de una iconografía que antes era raramente representada. Es cierto que el arrepentimiento de San Pedro es un tema muy usado en la Contrarreforma por su capacidad para reforzar la validez del sacramento de la penitencia, el mismo Gregorio Fernández y sus seguidores lo habían representado, pero el momento mismo de la negación no lo encontramos de manera habitual.

En cuanto al *Cristo de la Sangre,* que entregó a la Cofradía a finales de 1693, supone una absoluta obra maestra en el rico y amplio panorama de la escultura pasional española, así como de concepto de paso de figura única, abierto a la contemplación multifocal. El tipo humano es el habitual en el artista: esbelto, delgado

---

6 Ibáñez García, J. M., *D. Nicolás de Bussi, en Estudios Biobibliográficos,* Murcia, Tipografía San Francisco, 1928, pp. 1 a 71. Este autor ya recoge la cita de San Lucas que dice: "Vuelto el Señor miró a Pedro y Pedro se acordó de la palabra del Señor, cuando le dijo: Antes que el gallo cante hoy me negarás tres veces.

y con buen estudio de musculatura que en este caso, está en acción por tener que sostener el peso de la cruz y caminar a un mismo tiempo[7].

Llama poderosamente la atención su iconografía que se ha intentado explicar a la luz de la literatura mística[8], como una versión del Lagar Místico y de la *Fons Vitae*[9], asuntos que provienen del último gótico centroeuropeo y que fueron retomados en la Contrarreforma por su implícita alusión a la Eucaristía. Pero creo que se puede dar otra versión que completa la dicha anteriormente y está en relación con el carácter itinerante del paso. Cristo va caminando y en su caminar lleva la cruz, pero no como era habitual en la representación del Nazareno, sino ya crucificado. En otra publicación[10] lo he relacionado con el Atlas clásico que sobre sus hombros porta el mundo, pero en este caso, serían los pecados de la humanidad los que Cristo sostiene sobre sus hombros. El ya ha pagado por todos: ya ha cargado con todos los pecados de la humanidad y la lleva por el camino de la salvación.

Tras la marcha de Bussy de la ciudad, quedaron Nicolás Salzillo y Antonio Dupar como los más importantes artistas de la ciudad. Del segundo no se tiene noticia que hubiera obrado ningún paso procesional, pero Nicolás Salzillo, padre de Francisco, si se dedicó de lleno a ello, pues nada más llegar a Murcia, en el año 1700, contrató la hechura de *La Cena del Señor,* encargada por la muy importante Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Murcia (bien es cierto que por que Bussy no quiso pujar).

Aun puede verse, desfigurada por apaños y repintes y con alguno de los personajes sustituidos, en la iglesia del Carmen de la ciudad y desfilando por sus calles. Son todas figuras de vestir que se sientan alrededor de la mesa presidida por Jesús. Las cabezas son estereotipadas de rasgos grandes y poco insistidos, de apariencia algo ruda, tal y como corresponde con la estética del escultor. Al comparar el grupo con el que luego haría su hijo Francisco para la misma Cofradía, comprobamos que Nicolás no había comprendido el sentido de la variedad del grupo

---

7 *Cristo de la Sangre. La imagen restaurada,* Ayuntamiento de Murcia, 2004. La restauración ha sido muy minuciosa y ha permitido el análisis de la pieza de tal forma como nunca hasta ahora se había realizado. Tras ello se ha podido comprobar que las intervenciones anteriores fueron menos agresivas de lo que se pensaba y que la escultura y en su totalidad responde a lo que Bussy llevó a cabo.

8 SÁNCHEZ MORENO, J., *d. Nicolás de Bussy, escultor (noticia de su actividad artística. Las esculturas ibólicas),*, Murcia 1944, pp. 11 a 17.

9 AGÜERA ROS, J.C., "Varios cuadros de alegorías dogmáticas en Murcia", *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte,* nº II, 1990, pp.383-388.

10 RAMALLO ASENSIO, G., **"**Nicolás de Bussy. Iconografías de la Pasión importadas desde el centro de Europa", en *El arte foráneo en España. Presencia e Influencia,* CSIC, Madrid, 2005, pp. 87-99.

y la utilidad de las líneas abiertas que potencian los distintos puntos de aproximación para su contemplación.

Francisco Salzillo

Además de sus cualidades como artista y lo que pudo aprender de su padre, así como de los artistas que le precedieron, tuvo Francisco Salzillo una cuidada formación como pintor y dibujante, trasmitida por el presbítero Manuel Sánchez, pero que también enriquecería con el estudio de grabados de importantes obras contemporáneas que, sin duda, conoció y usó[11].

Esta habilidad le ayudaría en la composición de los pasos de varias figuras: solo un artista iniciado en el dibujo y composición puede conseguir una perfección como la que él consiguió en los que realizó para la Cofradía de Jesús Nazareno, ya sean los de fecha más temprana, como *La Oración del Huerto y La Caída,* ya los de fecha intermedia, *El Prendimiento y La última Cena,* o el más tardío de todos y para quien esto escribe, el más conseguido de *Los Azotes*. Igualmente demuestra sus conocimientos compositivos en los pasos de figura única, como muy bien puede comprobarse en el *San Juan,* figura toda de talla en la que podía demostrar su dominio en la plasmación del movimiento, y también *La Dolorosa* que, aunque sea figura de vestir y no admita demasiados ángulos abiertos, acertó en su idea para captar toda la atención hacia el rostro y el gesto desolado de sus brazos.

Seguramente la perfección conseguida en la composición de sus grupos fue también fruto de otra cualidad artística que le adornó y fue esta la maestría que consiguió en la realización de bocetos de barro en los que estudiar el resultado final de sus esculturas con las posturas y movimiento más adecuados, así como la colocación de vestiduras, diseño de plegados o colocación de cabellos. Lamentablemente no ha llegado ninguna muestra de ello que pueda relacionarse con alguno de sus pasos procesionales, ni de conjunto, ni de detalle, pero no dudamos en que las haría para ser utilizadas como instrumentos que facilitarían el trabajo posterior, tanto a él mismo, como a los posibles ayudantes o discípulos que pudieran intervenir en el proceso de factura de las obra.

---

11 RAMALLO ASENSIO, G., "Francisco Salzillo y los modelos jesuitas: a propósito de San Juan", en *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús,* Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Murcia, 2007, pp. 157-164.

El usó para componer las escenas de sus pasos, de única o varias figuras, las imágenes para ser vestidas, así como las de talla completa, y también las enlenzadas, y no tuvo inconveniente en reunir unas y otras en un mismo conjunto, consiguiendo en ello tal maestría que en ningún caso es percibido como chocante por el que contempla. Así, de entre los preciosos grupos que realizó para la cofradía de Jesús, es de vestir la figura de Cristo en la *Oración del Huerto* y también se hizo para ser vestido el Nazareno que centra el paso de *La Caída,* el cual, incluso, tiene larga melena de cabello natural y otros postizos, mientras que el resto de los componentes de los grupos son de talla completa. Vemos así que por regla general se aplica este recurso a las figuras más importantes del conjunto que, de esta forma, podían ser vestidas de ricas túnicas, a la vez que se evitaban las grietas en la madera por las variaciones de humedad y temperatura y, asimismo, se aligeraba el peso total del paso. Que Francisco Salzillo alcanzó la suma excelencia en sus paso procesionales se ha reconocido desde los primeros juicios críticos sobre el artista[12]. Sin duda a su innegable capacidad creativa se unía la importancia de las Cofradías para las que trabajó: Jesús Nazareno, en Murcia y Californios, en Cartagena. Así como el buen criterio artístico de sus comitentes y de entre todos ellos, D. Joaquín Riquelme y Togores, cualificado mayordomo de la primera que, en 1752, le encargó y a su costa, dos nuevos pasos para el desfile; eran estos: *La Oración del Huerto y La Caída,* y en ellos llegó a tales cotas de perfección que motivó la progresiva sustitución de otros que se habían hecho antes, por él mismo o por su padre y que junto a los nuevos ya desmerecían.

Curiosamente y creo que no debe ser casual, en todos los nuevos pasos de Salzillo, además de las visiones laterales, posteriores o angulares, también se potencia una contemplación desde lo alto. Ya dijimos que esto estaba en función de ofrecer las máximas perspectivas y concretamente para esas familias poderosas que siempre contemplarían desde lo alto. Así el diálogo entre el Ángel que ofrece el cáliz y Cristo, que se daba en las propuestas castellanas, aquí se convierte en el momento en que Cristo es confortado por el espíritu celeste, pero ambos alzan el rostro para mirar el cáliz que baja desde el cielo. También es muy acertada la colocación de los tres apóstoles dormidos, recostados sobre un leve promontorio para que su desnivel haga que sobresalgan y sean más visibles la parte de tronco y

12 TORMO, Elías, en *La escultura Antigua y Moderna,* Barcelona, 1923, p. 128, elige *"El Beso de Judas, La Cena* y sobre todo, la incomparable *Oración en el Huerto"* entre las obras más bellas creadas por el arte cristiano.

cabeza y colocados en triángulo para que puedan ser bien vistos desde el frente y los flancos del paso, aunque realmente lo que se propicia es la contemplación superior. En otros pasos como el de *La caída* Cristo mira también hacia arriba, como intentando calmar la furia de los sayones que le golpea y tiran de él. Y también en *El Prendimiento o Los Azotes,* se potencian las figuras en el suelo: Malco y el sayón que saca la lengua. Y por último qué decir de ese rico bodegón flamenco que es la larga mesa de la Última Cena en la que se dan cita todos los manjares imaginables y que sólo es dado ver en su totalidad desde arriba. Así con miradas, actitudes o personajes, las líneas de fuga se disparan en todas direcciones de manera que la inercia centrípeta que se generaba en los pasos de tradición castellana, se convierte en rico abanico centrífugo en los murcianos.

Por todos los aciertos señalados, el éxito de *La Oración del Huerto* fue contundente y hubo de repetirlo algo después para los Californios de Cartagena (desaparecido en parte), aunque en este caso, los apóstoles serían imágenes para vestir[13]. Y se ha seguido repitiendo en el tiempo, hasta llegar a nuestros días y en distintos lugares de la geografía española y por los escultores más dispares, hallándose ya consolidado como la versión mas convincente de este episodio de la vida de Jesús.

En el paso de *La Caída* se recoge el momento en que Jesús cae al suelo por el peso de la cruz, Simón de Cirene le ayuda a levantarla y dos sayones intentan incorporarlo a base de tirar de una cuerda atada a su cuello y agarrando también de sus largos cabellos, mientras le golpean con saña; el grupo se completa con un soldado que contempla la escena visiblemente afectado por la crueldad de los otros, aunque sin actuar[14]. La túnica de Cristo es de tela y su larga y lisa melena de cabello natural, las cuerdas de las que tiran los sayones son también naturales, y todos estos elementos se mueven durante el recorrido incrementándose con ello la sensación de realidad. La composición parece fomentar una de las visiones laterales, pero la agitación que sacude a las cuatro figuras que rodean a Cristo hace que las vestimentas se muevan y la musculatura se hinche, llenando el espacio de tensión que se distribuye desde el centro a los ángulos.

---

13 Son los apóstoles lo que se ha conservado y el grupo formado Jesús y el Ángel fue sustituido en los años 40 del el más fiel interprete del artista en nuestros días: José Sánchez Lozano.

14 Salzillo, como ya lo hicieron otros imagineros en estos conjuntos para la procesión, vistió a sayones y soldados a la moda del momento, buscando la identificación del pueblo pecador. Juan INTERIN DE AYALA opina que "no es ilícito utilizar representaciones no tomadas exactamente de las escrituras, si a cambio de ello se eleva el valor devoto de la obra".

Pese a esa tensión acusada, la composición general es muy clásica y equilibrada ya que dispone a Jesús en el centro y poco más o menos en cada esquina a los otros cuatro personajes: ante él, los sayones, detrás el soldado y el Cireneo. Para su visión en el desfile, los personajes de un lado no impiden la visión de los de enfrente y siempre queda bien visible la figura de Cristo aunque, como es lógico e inevitable, tenga que dar la espalda a uno de los flancos, justo a aquel, desde donde vemos la ferocidad de los sayones. Esto es, las expresiones están perfectamente distribuidas: por un lado, la angustiosa y lastimera de Jesús, flanqueada de la del soldado y la bondadosa de Simón; por el otro, las dos muy subrayadas de los sayones.

Pero, como ya hemos dicho antes, la perfección de los pasos que iba realizando para los distintos lugares dejaría en evidencia los hechos con anterioridad y forzaría el deseo de su sustitución. Por ello, aun hizo otros tres pasos de múltiples figuras con que se completaba el mejor repertorio imaginable y se conseguía la más deslumbrante procesión. En 1763 se le encargaron los de *La Última Cena y El Prendimiento.* El último de todos fue el de *La Flagelación* o *"Los Azotes"* que entregó a la cofradía en 1777.

La Cena, abre la procesión del Viernes Santo murciano. La compuso el maestro en base a una mesa muy alargada con los extremos semicirculares a cuyos lados se sientan los apóstoles, ocupando uno de los frentes Cristo y el joven San Juan que duerme con la cabeza reclinada en su regazo y quedando el otro totalmente vacío para facilitar la contemplación frontal. Esta paso tenía que sustituir al de su padre, compuesto también por una alargada mesa en torno a la que se disponían los trece comensales, pero las aportaciones del hijo fueron tan sabias y decisivas que en nada hace recordar el uno al otro. En primer lugar, para cumplir con las normas del *decoro* y, de paso evitar la monotonía colocó a Cristo presidiendo en sillón más alto, mientras los apóstoles ocupan taburetes más bajos; de esta manera queda destacado desde la visión frontal y también sobresale desde las laterales. Otra feliz idea fue la de colocar a San Juan en el frente ya que así para sentar a los lados de la mesa quedaba número impar y se podían colocar cinco apóstoles en un lado y seis en el otro, de forma que, desde los laterales y desde abajo, puedan contemplarse los rostros del lado contrario por entre las espaldas y cabezas del que ocupamos.

Fue también fue un acierto la elección del momento representado, aquel en que Jesús anuncia que uno de ellos le traicionará, noticia que provocará el rico juego de expresiones faciales y corporales que dinamiza el conjunto. La mayoría mira hacia el Salvador con caras sorprendidas que incluyen bocas entreabiertas, ojos

compungidos y ceños fruncidos, dos de ellos elevan la mirada al cielo y otro, Simón, mira a Judas Iscariote que ocupa el final de la mesa, al lado izquierdo de Jesús. Toda esta agitación remueve los vestidos y hace caer algunos mantos, formándose un intenso y rico claroscuro de plegados que favorece la visión trasera. Sin embargo el frente está totalmente en calma. Jesús acaba de pronunciar su acusación, reforzada por el dedo índice que aun no ha replegado, pero su rostro no refleja la más mínima alteración: su belleza está impoluta, aunque vivificada por la boca entreabierta y el brillo de los ojos. Los apóstoles no están caracterizados de manera especial, sólo en el Iscariote, usó el modelo facial acuñado para subrayar la maldad y mezquindad de su espíritu. Y es justamente esa fea faz la que vemos venir según se acerca el paso ya que, como hacía el Berrugo del *Pretorio* de Bussy, dirige su mirada y hasta su cuerpo hacia fuera, como buscando la complicidad del espectador. Por último es importante destacar los muebles que se han usado en la escena: la silla presidencial y los taburetes se componen de patas arqueadas en curva y contracurva y se adornan de guardamalletas, a la mejor manera del mueble refinado de mediados del siglo XVIII, pero más lujosa es aun la mesa, como de salón noble, estructurada con patas, también curvadas, que terminan en garra que sujeta bola. Todo como si en verdad estuviese pasando ante nosotros.

El paso de *El Prendimiento* está compuesto de cinco figurantes y sólo con ellos es capaz de reunir y expresar con claridad tres momentos de acción continuada. Como es lógico lo centra el grupo de Jesús y Judas: *El beso* que está precedido por la agresión de Pedro a Malco y, por fin el auténtico *Prendimiento* que quedaría representado por el soldado que se dispone a actuar. En la composición general se ha potenciado una vista lateral, casi como un alto relieve, de forma que ninguno de los personajes puede contemplarse bien como no sea en una vista frontal, o en el lado izquierdo del desfile. En este caso usó la ropa natural (luego enlenzado) para el grupo principal y la talla completa para el resto. La policromía usada en San Pedro es radiante a base de los grandes ramos dorados que decoran su túnica y manto, y la de Malco muy vistosa y chocante con las calzas a rayas y la brillante armadura. Es el único caso de entre todos los pasos de Salzillo en que no se han potenciado las múltiples posibilidades de visión: solo la visión frontal con el poderoso grupo de Pedro y Malco, y la lateral con las dos figuras abrazadas y el soldado.

Esta versión tan completa que unía los distintos momentos que se sucedieron en el Huerto de los Olivos venía a ser una traslación del paso que dos años antes había hecho para los Californios de Cartagena que representaba *El ósculo,* o Beso de Judas y que anticipaba en el tiempo y en el desfile al auténtico *Prendimiento-*

que había hecho Juan Porcel en el año de 1747[15]. El paso de Cartagena estaba compuesto por los mismos personajes, si bien, a excepción de Malco, eran todos de vestir. Las cabezas de Cristo y Judas eran muy expresivas y, aunque se unían en abrazo por ser sus brazos articulados, las caras no se pegaban aun, provocando en Jesús una mirada de reojo y llena de tristeza hacia el discípulo traidor. Éste por otra parte y como sucede en el caso de Murcia, estaba concebido y resuelto con todos los ingredientes precisos para evidenciar su mezquindad de espíritu.

La última obra que realizó para la Cofradía de Jesús, año 1777, fue el paso de *Los Azotes*. Esta obra no ha venido teniendo demasiada fortuna crítica es más ha sido varias veces valorada como el peor grupo de entre todos los que integran el conjunto procesional, apoyándose, sobre todo, en la poca expresividad facial de Jesús y el tratamiento de la parte inferior de su cuerpo que, frente al dramático desequilibrio expresado en el Cristo flagelado de Jumilla, *el amarrao,* se enjuiciaba falta de brío y detalle anátómico. Ante esto y saliendo en defensa de esta obra que considero absolutamente maestra, ya he argumentado que lo que aquí vemos es la sabia reconversión hacia el Neoclasicismo que al final experimentó con muy buenos resultados el siempre genial Francisco Salzillo, descartando por tanto un abandono en ayudantes o una falta de pericia, cosas impensables en un maestro tan riguroso, sobre todo cuando se trataba de satisfacer a unos clientes tan exigentes por bien preparados.

La composición de sus cuatro figuras es perfecta, la mas conseguida de todos sus pasos conocidos, estructurada en un triángulo de base que genera pirámide, cuya altura es la figura de Cristo. Los sayones son un prodigio de movimiento y expresividad, consentida ésta por tratarse de gentes del pueblo que no han de contener los sentimientos ni controlar sus modales, incluso uno, saca la lengua, y Jesús es la pura representación de la mansedumbre y dignidad. Como he dicho antes, en la comparación con el Cristo de Jumilla, realizado en 1755 y cima de la estética más barroca del escultor, siempre ha salido perdiendo ya que en el de Murcia se ha relajado la tensión muscular y el rostro es mas sereno, hasta dulce, a la vez que las piernas se juntan mas, el torso se inclina menos con lo cual, la cabe-

---

15 La mayoría de los pasos que Salzillo realizó para esta ciudad desaparecieron en los años de la Guerra Civil. Sólo han subsistido los apóstoles dormidos de *La Oración del Huerto* y el soldado Malco del *Ósculo*. Sin embargo se conocen por buenas fotografías y sobre todo por los estudios realizados sobre su Semana Santa. De entre ellos por ser reciente y bien ilustrado, además de por la calidad de sus textos, elegimos: *Las cofradías pasionarias de Cartagena,* obra dirigida y coordinada por Carlos FERNÁNDEZ ARAUJO y Ángel J. GARCÍA BRAVO, Asamblea Regional de Murcia, Cartagena, 1991. Y en el, el amplio capítulo de Cristóbal BELDA NAVARRO y Elías HERNÁNDEZ ALBALADEJO, "Imagen sacra: la retórica de la Pasión".

za, y el total de la figura, se hace mas estable. Ahora bien, todos estos componentes contrastan violentamente con la espalda que nos muestra, pura llaga ensangrentada, y refuerzan la cualidad humana y divina de quien soporta tal tortura. Pero hemos empezado hablando de la composición y a ella queremos volver: por la parte delantera vemos esa figura de Jesús, pura belleza y mansedumbre y los sayones que adoptan posturas muy cuidadas para equilibrarse entre sí, y la cabeza del que saca la lengua; por los laterales se sigue contemplando la armoniosa postura de Jesús y el rostro feroz de uno u otro de los sayones y por detrás, esa espalda ensangrentada que se convierte en clamor comunicativo para seguir atrayendo las miradas en el desfilar y perderse por la calle.

Sabio ejemplo en paso de figura única

Además de estos pasos compuestos de varias figuras el desfile de Jesús Nazareno debía incluir otros de figura única como eran los de *San Juan y la Dolorosa*. No tardaron en encargársele estas figuras aisladas, en 1756 y en cada una de ellas, volvió Salzillo a conseguir unas creaciones extraordinarias. La figura del joven Discípulo es de talla completa y por ello puede buscar, y consigue, su autor en su diseño la máxima implicación de la figura desde los máximos puntos de vista. Lo representa no tanto en actitud de caminar, como se viene afirmando, sino en la iniciar el paso para ir tras Cristo que acaba de descubrir entre la muchedumbre y señala con el dedo alzado. En ese momento y de manera automática remanga algo su túnica para no pisarla y con ello, deja parte de la pierna al descubierto. El decidido movimiento motiva que el manto resbale del hombro y caiga al suelo. El cuerpo se gira sobre sí y esa torsión que imprime al tronco desde sus caderas propicia que su contemplación en el desfile se enriquezca con un amplio abanico de posibilidades de angulación, como sucede cuando giramos en torno a las mejores esculturas. Ya señalamos en otro escrito la similitud de esta figura con otra de Santo Tomás, realizada por Alessandro Algardi[16]; quizás un grabado o un modelo pudo ser la base, pero, como siempre sucede con Salzillo, la recreación es total y no sólo por rejuvenecer al modelo, sino y sobre todo, por el movimiento que imprimió a la figura a fin de hacerla lo más adecuada para su paseo por las calles de la ciudad.

16 Vid. nota nº 11

PROYECTO MURCIA

Felipe Velasco Merlo

Presidente de la Junta Permanente Pro Semana Santa de Popayán (Colombia)

Marco geográfico y ciudad

En primer lugar no puedo dejar de manifestar a todos los asistentes la emoción que me embarga al estar en este solio, compartiendo con Ustedes un mensaje de pasión y hermandad en torno a lo que mas nos gusta en la vida: La Semana Santa y sus procesiones.

Vengo desde Popayán, una pequeña pero hermosísima ciudad situada en el Departamento del Cauca, al suroccidente de Colombia, habitada aproximadamente por 280.000 personas y caracterizada por un agradable clima que durante todo el año oscila entre los 18 y los 24 grados centígrados; el verde vegetal de los cerros que rodean la villa contrasta con sus muy famosos atardeceres que rojizos y majestuosos se vislumbran en lontananza durante la época veraniega.

Geográficamente, la ciudad se encuentra situada sobre el valle de Pubenza, gobernado en antaño por el Cacique Pubén, perteneciente a la etnia Muisca, los cuales se distinguían por su alto sentido organizativo y productivo y la fiereza de su carácter, siendo posteriormente doblegados y catequizados por conquistadores y misioneros españoles al mando de Don Sebastián Moyano, oriundo de la población de Belalcázar, también fundador de Santiago de Cali, Quito y Guayaquil, el cual por su bien ganada fama se le otorga como apellido el nombre de su ciudad natal. La fundación de Popayán se remonta al 13 de enero de 1537 y desde entonces se constituye en centro de gestión de importantes campañas hacia el sur de América, permitiendo que los conquistadores y colonos españoles impriman la huella de sus costumbres y tradiciones.

La riqueza minera de la región hace que la ciudad cobre singular importancia durante la época colonial y su ubicación geográfica la convierte en punto estratégico entre las ciudades de Santa Fe de Bogotá y Quito, capitales de las provincias de la Nueva Granada y Quito; incluso entre los Siglos XVI y XVII Popayán es un Virreinato del Perú y hacia el Siglo XVIII se convierte en audiencia del Nuevo reino de Granada.

En el Siglo XIX, nuevamente su posición geográfica estratégica la convierte en epicentro de importantes anhelos libertarios y en cuna de insignes próceres que contribuyeron a la construcción del esquema republicano de nuestra historia, al punto que es el sitio de Colombia que mas presidentes ha aportado a la nación, pues ya son 15 los que han ocupado el solio de Bolívar y varios de ellos se repitieron en no pocas ocasiones.

Hoy en día, Popayán es reconocida por sus antiguas procesiones de Semana Santa –de las que hablaremos enseguida–, también como la ciudad Universitaria, pues a ella y a la insigne Universidad del Cauca –de carácter público- confluyen jóvenes oriundos de todos los puntos cardinales del país para formarse como profesionales en diferentes áreas de la ciencia, las artes, la ingeniería y las profesiones liberales; también es conocida como "La Ciudad Blanca", pues su arquitectura colonial heredada de la madre patria aun se conserva como patrimonio insoslayable; sus blancas y gruesas paredes fungen como insignia muda de su historia que solo se inmutan con el rechirrinar de los anchos portalones y fastuosos ventanales pintados de color café o verde oscuro y construcciones con techo de teja de barro que no superan los dos pisos, configurando una arquitectura "muy andaluza", al decir del queridísimo, culto y asiduo visitante de nuestra ciudad, el Gallego Carlos Sixirei, quien nos acompañó como conferencista en el Primer Encuentro de España e Hispanoamérica de Hermandades, Cofradías y Juntas de Semana Santa que se llevó a cabo en mayo pasado en Popayán. Las calles son rectilíneas y simétricas, y pareciera que fueron construidas con una visión eminentemente semanasantera, como para que la "Carrera Oficial" que tiene forma de la parte superior de la cruz latina, no sufriera contratiempos.

La vida y la historia, muchas veces generosa con Popayán, testigos de su glorioso pasado y su ambiguo presente, también le ha propinado duros golpes catastróficos que la naturaleza no le ha perdonado.

Así como dijimos que su ubicación geográfica la convertía en punto estratégico de gestión política, administrativa y militar, también la sitúa sobre una de las fallas geológicas mas extensas y peligrosas de la tierra, es la Falla de San Andrés, aquella que cruza desde el sur del continente por toda la cordillera de Los Andes, tomando la rama occidental de la cadena montañosa que se desmiembra al sur de mi país Colombia, formando las cordilleras oriental, central y occidental, siguiendo hacia el norte por esta última, para luego atravesar de manera implacable Centro América hasta llegar a los Estados Unidos, específicamente a California; es la misma falla que constantemente inquieta las ciudades de Los Angeles, San Francisco y San Diego.

La implacable naturaleza manifestada a través de la furia caprichosa de la tierra se ha hecho presente durante la historia de la ciudad en varias oportunidades; los movimientos telúricos han sido constantes, al punto que casi ya no asustan a ningún Payanés, y casi a razón de uno por siglo, se han sucedido pavorosos terremotos que han herido delicadamente a la ciudad, el último de ellos fue el 31 de marzo de 1983, día de Pasión cristiana pues fue jueves de Semana Mayor, cuando a eso de las 8:19 minutos de la mañana el trepidar de la tierra sacudió la ciudad, destruyó las blancas paredes y esas edificaciones de estilo andaluz de no mas de dos pisos, derrumbando la cúpula de la iglesia de la Catedral de Nuestra Señora de la Ascensión donde un grueso número de fieles se encontraban reunidos en misa escuchando la palabra del señor, muchos de ellos murieron y los damnificados fueron innumerables; si se me permite, quiero contarles que yo me considero entre ellos, pues si bien, por gracia del señor mi vida y la de mi familia estaban incólumes, esa noche de Jueves Santo, a mis escasos 14 años estaba a punto de vestir por primera vez el túnico de carguero entre los grandes, cosa que se vio postergada hasta el año siguiente; el terremoto anterior a ese fue quizá en 1868 y así sucesivamente en su historia pretérita; pero la virtud de la ciudad es que pese a las catástrofes de la naturaleza donde muchas veces se ha visto avocada a su destrucción, se ha negado desde siempre de manera terca a su desaparición, y poco a poco, ladrillo a ladrillo, teja a teja, la ciudad a renacido desde los escombros y ha mantenido intangibles sus tradiciones. Las Procesiones de Semana Santa no han sucumbido desde su creación a ninguna talanquera natural o humana.

Origen de las procesiones de Semana Santa en Popayán

Las Procesiones de la Semana Santa de Popayán han crecido y evolucionado de la mano con la historia misma de la ciudad.

Existe abundante y serio material documental que da cuenta de la existencia de procesiones en Popayán desde al menos 1556, esto es, que ni siquiera a 20 años de la fundación de la ciudad ya por sus incipientes calles discurría el lento y proverbial desfile procesional, hecho que nos llevó a celebrar en la Semana Santa de 2006 los 450 años de las magnas procesiones, las que durante por todo ese tiempo no han logrado cosa diferente a la consolidación; pues ni las catástrofes naturales mencionadas, ni las múltiples confrontaciones bélicas que forjó la independencia de España, ni las muchas guerras civiles que vertieron el surgimiento de

nuestra actual república y quizá, por qué no decirlo, el querer de muchos descreídos, han logrado que las procesiones se inmuten al continuo discurrir de los años, no en vano han logrado dentro de los muchos y bellos calificativos que se le asignan y por supuesto merecen, uno que nos llena de especial orgullo y es que la procesiones de Popayán llevan una historia de 450 años de forma "**ININTERRUMPIDA**".

Ahora bien, es claro que las procesiones de Semana Santa de Popayán configuran una de las mas preciadas herencias de raigambre española y si bien, muchos de Ustedes al tener una idea u observar una lámina encuentran profundas diferencias que, de hecho las hay, no hay manera alguna de apostatar su origen, que no es otra que la fe y la creencia en Jesucristo nuestro señor de aquellos conquistadores y colonos que a principios del Siglo XVI se asentaron en las tierras del Cacique Puben.

Por otro lado, debemos decir que las procesiones de Semana Santa de Popayán que actualmente se conocen distan mucho de aquellas que dieron origen a la tradición religiosa más antigua de América.

La historia nos enseña que en las primeras épocas los desfiles procesionales nacieron como manifestación de la fe católica representada por los habitantes españoles de la época, que en andas de cuatro barrotes fijaron los maderos en forma de cruz y los trasladaron por los caminos de la naciente ciudad a manera de penitencia, seguidos de no pocas personas que tratando de revivir y sentir el dolor de cristo se flagelaban a si mismos con cuerdas nudosas y pesadas cruces.

El universo conspira y como quiera que la eventual y espontánea manifestación de la fe cristiana se enraizó en los habitantes de la bella villa, los años siguientes sirvieron para que la expresión religiosa fuera implementando significativos elementos, tales como imágenes de cristo yacente y su dolorida madre María.

No pasa mucho tiempo y –nuevamente- considerando la ubicación estratégica de la ciudad, Popayán se convierte en centro de progreso, la riqueza minera que circunda la región hace que se convierta en emporio económico y permite que en ella se asienten importantes familia de reconocida estirpe y prosapia española.

En ese proceso de consolidación económica la pasión semana santera no es dejada de lado, por el contrario, es el fervor religioso que hace que las familias notables de la ciudad construyan hermosas iglesias, al punto que en el sector histórico de Popayán no es necesario caminar mas de dos calles para encontrar una de ellas, y las doten de lujosos altares tallados al estilo barroco americano y de imágenes santas dedicadas al culto, muchas de ellas llevadas de España, tal como la imagen del Santo Cristo de la Veracruz, talla en madera encarnada de Cristo per-

forado en el costado por la lanza, de la que se dice se llevó del taller de Juan Martines Montañés, realizado en Sevilla a finales del siglo XVII, algunas otras de Italia, como el Señor de la Columna de la iglesia de San Francisco y la gran mayoría provenientes de la escuela Quiteña que identifica sus tallas con detalles tan característicos como el labio inferior protuido y los dedos en forma de tabaco, destacándose entre muchos otros escultores Bernardo Legarda y Manuel Chili, gestor de la escuela "Caspicara".

Son precisamente esas imágenes las que sirven para hacer los "Pasos" que recrean la pasión y muerte del señor Jesucristo, y así organizar y poner a crecer las procesiones, las que sin duda en un inicio estaban conformadas por un cristo, la Virgen María y un San Juan formando el tríodo del calvario.

Hacia los Siglos XVII y XVIII la "fiebre" semanasantera conlleva a un engalanamiento de las procesiones y las imágenes que representan únicamente a cristo y a María la Virgen no son suficientes, por lo que son contratados diversos escultores que enriquecen la imaginería con tallas de personajes importantes y partícipes en la pasión y muerte de cristo, creando y organizando de esa manera los Pasos de Misterio, a través de los cuales se patentiza una verdadera historia visual del periplo vivenciado por Jesús los últimos días de su existencia. Sin lugar a dudas, además de encerrar el sentido catequizador de las procesiones, su marco fluye dentro del concepto cultural y tradicional, aparejado de su ya mencionado sentido religioso.

No podemos asegurar que el Siglo XIX haya comportado un avance significativo de las procesiones como tal, más allá del afianzamiento de su existencia y vigorización de la tradición. Hablamos de una época que revistió gran importancia política y militar en la historia de nuestro país, pues si bien el siglo acababa de nacer, los propósitos libertarios de España se hicieron manifiestos y con ellos la guerra; primero de independencia y una vez ésta lograda, fue la estabilidad institucional la que generó cruentas pugnas por el poder y la fijación de un estado constitucional por el que reñían centralistas y federalistas. Las guerras civiles no se hicieron esperar y en 1886 se logra ese cometido de gobernabilidad a partir de la Constitución Política de Rafael Núñez; como puede deducirse, el Siglo XIX no fue la mejor época para dedicar los mejores días y recursos al mantenimiento y enlucimiento de imágenes y pasos, pues los esfuerzos físicos y económicos de las gentes de Popayán durante ese periodo fueron determinantes en los logros republicanos de nuestro país; sin embargo, las procesiones nunca dejaron de salir a las calles de la ciudad con el mismo fervor y compromiso y no pocos hombres, considerados hoy

como próceres de la patria fueron partícipes directos de los actos de fe, tales como José María Obando, dos veces presidente de Colombia y su lugar teniente Juan Gregorio Sarriá, enfrentados para esa época contra el gobierno del también Payanés Tomás Cipriano de Mosquera.

El Siglo XX produce un cambio definitivo y singular en el temario procesional, y las inquietudes provenientes de problemas de seguridad o enfrentamientos militares, pasan a un plano diferente. De manera global podemos enmarcar el apremio a un sutil enfrentamiento con los jerarcas religiosos de la ciudad, con lo que se empiezan a generar disputas según el parecer sobre el funcionamiento de las cosas o su desacuerdo con las mismas, lo que obliga a que en 1937 un grupo secular integrado por muy connotados semana santeros –entre hombres y mujeres–, conforman la Junta Permanente Pro Semana Santa, encargada de velar por la preservación de las imágenes y paramentos y la conservación de las procesiones.

Desde el punto de vista administrativo podemos afirmar que las cosas cambiaron, toda vez que, si bien es cierto, la mayoría de las imágenes permanecieron y permanecen en las iglesias dedicadas al culto y son los curas párrocos de cada una de ellas los encargados de su cuido, incluso de la designación de los síndicos de los pasos; en lo referente a las procesiones, entendidas como elemento fundamental de la tradición, salieron de sus potestades y desde entonces se unificó en un solo órgano el mantenimiento, protección, divulgación y regencia en general, cosa que contribuyó a ampliar su identidad en todo el entorno y los habitantes de la ciudad; es decir, las procesiones son de, por y con Popayán, para el resto de Colombia y ahora, del mundo.

En el Siglo XX también es importante el incremento de preciosas imágenes y pasos que acrecientan los desfiles procesionales, recreando de una mejor manera la historia visual de la pasión, muerte y resurrección de nuestro Señor Jesucristo, identificando determinadas imágenes con una iglesia específica, de modo tal, a manera de ejemplo, que si la imagen del Santo Cristo muerto desfila como paso en las cuatro procesiones penitenciales de martes santo a viernes santo, cada iglesia tiene su propio Santo Cristo muerto, con su propia creación, historia e incluso devoción ciudadana, pero sin que a la hora de su valoración se pueda decir que uno es mejor que otro, sin que primen por su puesto los sentimientos y afectos de las personas, siempre muy subjetivos; lo mismo ocurre con pasos como los Huertos, el Prendimiento, las Marías, etc.

Así mismo, también se han introducido imágenes y pasos nuevos que han sido fruto de un impresionante sentido de la estética, como son aquellos de corte ale-

górico, tales como el Señor del Perdón, La Muerte y el Descendimiento, entre otros, constituyendo un patrimonio iconográfico sin igual. Importante resulta resaltar la contribución de importantes escultores contemporáneos, tales como la Familia de los Reyes, provenientes del vecino país Ecuador pero asentados en Popayán, el español José Lamiel que voló hasta latitudes americanas y replicó la imagen del Amo Eccehomo que actualmente desfila en las procesiones, también lo hizo con el Cristo de la Expiración, réplica de "El Cachorro" de Sevilla, en épocas en que el presidente Guillermo León Valencia –oriundo de Popayán- era embajador de Colombia en España y talló con manos mágicas y exquisita sapiencia la hermosa imagen de Jesús Muerto en el féretro del Santo Sepulcro; no podemos dejar de mencionar al Ecuatoriano Alcides Montesdeoca, asentado en la tradicional población de San Antonio de Ibarra y considerado dentro del Top 10 de escultores en el mundo, el cual en los últimos 20 años ha contribuido con su arte a implementar el patrimonio cultural e iconográfico de las procesiones de la ciudad, en este orden de ideas no podemos dejar de mencionar la imagen de Jesús Resucitado, la Virgen de la Pascua, El Descendimiento, el Traslado y por último El Encuentro de Jesús con las Mujeres en la Calle de la Amargura.

Ahora, en pleno Siglo XXI, el propósito en el seno de la Junta Pro Semana Santa y de manera conjunta con el gobierno arzobispal de Popayán es la de detener la implementación de nuevos pasos que se integren a los desfiles procesionales, pues creemos que se cuenta con un material emblemático que identifica suficientemente a la ciudad y el sentimiento que cada uno de los partícipes profesa por los desfiles sacros.

Obviamente, la intención no es limitar el sentimiento semana santero, ni estatizar el crecimiento y evolución de tan arraigada tradición; el propósito es el dar realce y un enlucimiento significativo al patrimonio que conforman las procesiones de Semana Santa de Popayán, situación que de momento se ha abordado desde dos frentes principales:

El primero de ellos tiene que ver con la inversión en el mejoramiento, mantenimiento, restauración y sustitución de imágenes, paramentos, andas, vestidos y palios que conforman los pasos de la Semana Santa, incluidos los no poco cuantiosos bordados y apliques en hilo de oro.

Lo segundo se relaciona con un propósito desmesurado de difusión de la tradición religiosa mas antigua de América, de modo tal que se nos permita colectar en el presente y hacia el futuro el protagonismo que tan importante costumbre merece; para ello, hemos hecho importantes contactos con los gobiernos munici-

pal, departamental y nacional, los cuales han destinado algunos recursos económicos, que aun que en la mayoría de las veces no son suficientes, permiten que las procesiones pervivan, en el Congreso de la República se han tramitado leyes declarando la sede de la Junta Permanente Pro Semana Santa como Patrimonio Cultural de la Ciudad, cosa que aliviana algunos gastos de mantenimiento, y también se han reconocido las procesiones como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Nación y esperamos muy pronto que la UNESCO lo haga como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. En este siglo también han ocurrido significativas actividades para la historia de las procesiones, pues en 2004 y por primera vez las procesiones y los pasos salieron de la ciudad de Popayán y se mostraron bellas y espléndidas en el Museo Nacional de Colombia, ubicado en la ciudad de Bogotá, sin mencionar todos los contratiempos y sacrificios que tuvimos que vivenciar para lograr ese cometido; lo mismo ocurrió un año después en el Museo La Merced de la ciudad de Cali. En el año 2006 celebramos un acontecimiento sin igual, al cual se le dio todo el realce nacional y fue la muy fecunda celebración de los 450 años de Procesiones de Semana Santa ininterrumpidas en la ciudad de Popayán; celebración que se abordó diferente tópicos, tales como el académico a través de charlas temáticas que tocaron diversos puntos que conforman la Semana Santa, los actos litúrgicos y religiosos, y el despliegue social que involucró el país entero, incluso con la participación de un expresidente de la República, el Doctor Belisario Betancourt Cuartas.

Finalmente, el pasado mes de mayo, entre el 23 y 27 realizamos el Primer Encuentro de España e Hispanoamérica de Cofradías, Hermandades y Junta de Semana Santa, lo que nos permitió por primera vez hacer una visita oficial de carácter promocional a este país para dar a conocer nuestra tradición y lo que de seguro, tuvo mucho que ver en que hoy día nuestra presencia en este acto fuera un hecho.

El evento del encuentro fue un verdadero éxito, pues contamos con asistentes de siete (7) cofradías de España, también un representante de Guatemala y por supuesto, de los mas variados sitios de Colombia, exponentes todos de un increíble fervor semana santero, que permitió el intercambio de muchas expresiones de fe, amor y pasión por la Semana Santa.

Como notas importantes de este encuentro tenemos que realizamos un procesión por fuera de la época de Semana Santa para el deleite de todos los asistentes foráneos al encuentro, cosa que únicamente había ocurrido en el año de 1821 cuando el General Simón Bolívar se asentó en la ciudad de Popayán, después de su campaña libertaria de Sur América, por otro lado, a manera de conclusión y por gracia de vo-

luntad de los asistentes al encuentro se determinó establecer una red informática que permita la unión y continua comunicación relacionada con los quehaceres internos de cada Cofradía, Hermandad y Junta de Semana Santa, que nos permita estar al tanto los unos de los otros, implementando ideas y criterios de manera proactiva.

Otra, no menos conclusión, pero de alguna manera insalvable, es que desafortunadamente la Semana Santa se surte simultáneamente en todos los sitios donde se celebra con verdadero fervor cristiano, y aun que pareciera absurda o algo inútil esa apreciación, es tan claro como evidente que cada uno de nosotros nos entregamos a la celebración de nuestros afectos y sentimientos y nos privamos de ver espectaculares muestras semana santeras de otras latitudes. Sin temor a equivocarme, el anhelo de todo Payanés que participa en la Semana Santa de la ciudad es poder algún día viajar a apreciar las connotadas procesiones de la madre patria.

Componentes procesionales

Las procesiones de la Semana Santa de Popayán están compuestas por toda una amplia riqueza cultural, histórica, tradicional y emblemática, al punto tal que es un patrimonio que confiere identidad ante el resto del país y con la gracia de Dios, también esperamos que lo sea ante el mundo entero; incluso, dentro del Congreso de la República de Colombia avanza un Acto Legislativo en el que administrativamente cambia la calidad de Municipio de Popayán a la de Distrito Especial Religioso y Turístico, lo que hace que además de producirse un cambio favorable en atención por parte del gobierno central, necesariamente se incrementará la inversión de recursos y por supuesto, las procesiones cobrarán el realce que merecen.

Sin embargo, desde el punto de vista material para hacer posibles las procesiones se requiere de innumerables componentes de todo orden, que de manera mas sencilla pasaremos a detallar:

1. Los pasos

Los Pasos de la Semana Santa de Popayán tal como son concebidos en su integridad, resultan de la unión de muchos elementos, en el que cada uno de ellos cumple una función fundamental e irremplazable que a la postre se convierte en el zumo final de nuestro orgullo.

Para tener una idea de esos elementos debemos señalar en primer término **LAS ANDAS** que son armazones de madera de gran calidad como cedro, roble, chanul o granadillo, casi todas en forma rectangular, dotadas de ocho barrotes, cuatro en la parte delantera y cuatro en la parte trasera, que son los que finalmente se posarán inclementes en los hombros de los cargueros; las andas fungen como la base principal sobre la que se estructura el paso.

En los cuatro costados de las andas se colocan **LAS CARTERAS,** consistentes en tablones que encajan perfectamente en las cuidadosas muescas que los carpinteros han elaborado con paciencia y perfecta medición, ahí quedarán fijas hasta que la voluntad de los hombres prescriba lo contrario; lo importante de este elemento es que también funge como medio de enlucimiento y con un connotado significado, pues dependiendo del día en que se produce el desfile procesional, las carteras de los pasos se distinguirán así: Las del Martes Santo serán tallas en madera a mano concebidas con el arte y el oficio de los artesanos, representando hermosas figuras que en ocasiones dicen mucho y en otras nada, pero siempre enlucidas hasta el mas lejano recoveco de sus esquinas; las del Miércoles Santo se muestran un tanto mas llamativas, pues alguien decidió que las de ese día serían carteras pintadas de rojo con algunos pequeños visos dorados en los bordes; a su vez, las del Jueves Santo han sido estucadas con laminilla de oro sobre un fondo color vinotinto que permite su realce; las del Viernes Santo son todas enchapadas en carey, material de color morado oscuro extraído de la caparazón de las tortugas del mismo nombre, hoy consideradas como especie natural en vía de extinción, lo que ha hecho que desde hace un buen tiempo las restauraciones de estos elementos se realice con un material sintético que en nada desluce al verdadero, y finalmente, aparecen las carteras del Sábado Santo pintadas de un color verde apetrolado y dorado, muy acorde y coherente con el regocijo que produce la resurrección del señor Jesucristo.

En algunos pasos, en cada uno de los vértices que forman las andas y las carteras, y en otros en la mitad de los costados laterales del andamiaje, se ubican **LAS JARRAS**, que no son otra cosa que los sostenes que sirven de base para los paramentos de la parte superior, son el enlace perfecto entre las andas y los demás elementos de la estructura, por lo general son de madera y sus formas son variadas , de manera muy recurrente, consecuentes con la talla y color de las carteras.

Ahora bien, entre jarra y jarra se cruzan una serie de listones de madera, también adornadas de la misma forma, con las perforaciones donde mas adelante se fijarán los candelabros para las velas, esas son las **BARETAS**, las CUALES se fijan entre sí a

través de unos curiosos instrumentos que tienen el singular nombre de **PANDELECHES**, los cuales por un agudo orificio permiten que un tornillo los cruce y asegure.

Llegamos ahora a una serie de elementos que revisten una sinigual importancia, pues de alguna manera son aquellos que enseñan el esplendor y suntuosidad que caracterizan las procesiones de Popayán, son los que permiten que refuljan luminosos rayos que contra ellos chocan los destellos de cirios y faroles, son los **FALSOS, ARANDELAS y LAS MALLAS**, elementos todos elaborados en plata o metales que la asimilan, debidamente repujados con hermosísimas figuras que hacen de cada uno de ellos una verdadera obra de arte; la función de los dos primeros es servir de sostenes de las velas que rodean el paso, mientras las últimas en posición de seguidilla, enclavadas en el piso de las andas, fungen como barrera de lujo que contribuyen a la espectacularidad.

Mención especial en este punto merecen **LAS VARILLAS**, elaborados del mismo material y forma de los anteriores, consecuentes con los falsos, pero de una longitud mayor, pues se trata de aquellos lujosos largueros que se enclavan en cada una de las jarras hasta las entrañas de las andas, con dirección al cielo, oficiando como sostenes del **SITIAL o PALIO**; éste último armado sobre una marco de madera, asegurado con **PERILLAS** de plata y elaborado en fastuosas telas, casi siempre en costosos terciopelos o finos damascos, rodeados y adornados de lindos apliques, hilillos y cordeles fabricados con hilo de oro, en otras ocasiones cuando el dinero lo permite, así como la paciencia y los ojos de la costurera también, bordados con el mismo material, preciosos adornos que emulan las insignias de la pasión y muerte del Señor, ahí se pueden ver con delirante incredulidad y como verdadera maestría la cruz, la corona y los clavos.

2. La música

Dentro de todos los desfiles procesionales del mundo y España bien los sabe, la música es un ingrediente ineludible y la sacra tradición payanesa no es la excepción y frente a este tópico son varios los elementos que contribuyen a amenizar la legendaria usanza.

El primer componente musical que irrumpe en el desfile está a cargo de la Banda de Guerra de la Policía Nacional, compuesta por un gran número de integrantes que no es inferior a 70 partícipes, encabezada por el Tambor Mayor, el cual regenta las notas musicales que sus miembros seguidores –entre los cuales hay hombres y mu-

jeres- producen con una variada gama de instrumentos de percusión que van desde tambores, redoblantes, bombos, platillos y marimbas, hasta los instrumentos de viento, consistentes en fabulosas cornetas que con espectacular sonido pulmonar alimentan las marchas luctuosas de guerra que anuncian la pronta llegada de la santa procesión, creando escozor, ansiedad y mucha expectativa entre todos los presentes.

Ni qué decir del reiterado sobresalto que produce la retoma de la marcha después de un descanso en el desfile; en ese momento, el cadencioso caminar de los guerreros no informa que su Tambor Mayor señala el retoque de la marcha y tras la sorpresiva orden para aquellos que asistimos y que no vemos, los portadores de los bombos atestan al unísono su estruendoso golpe, tomando por descuido a todos los presentes; ese susto, si así pudiéramos llamarlo, es considerado como un agradable martirio que todos conocemos y esperamos.

En segundo lugar se ubica el Coro del Orfeón Obrero o Coral Pabón, compuesto por hombres y mujeres de las mas diversas condiciones sociales, quizá con mayor tendencia hacia los estratos mas bajos de la sociedad, los cuales se dedican a diversos oficios como la construcción, la albañilería, la zapatería y la sastrería, entre otros, los cuales desfilan elegantemente vestidos de negro, ellos con traje formal y ellas con su sastre de chaqueta, blusa blanca, falda, media velada y zapatos de tacón, ubicados estratégicamente de acuerdo al tono de la voz que cada uno de ellos produce (tenor, bajo, barítono, soprano, etc.), llevando entre sus manos un fólder con las canciones de miserere que repetitivamente van cantando. La música que acompaña esta coral está a cargo de un armonio magistralmente tocado por el director del grupo, quien cómodamente va sentado en su oficio sobre una plataforma de ruedas que dos humildes muchachos empujan a lo largo del desfile.

Jocosamente entre los cargueros hablamos que cuando alguno de nosotros carece de barrote para salir en el desfile procesional, bien lo puede hacer empujando el carrito del armonio de la Coral Pabón.

Luego, hacia la parte central de la procesión, observamos la Orquesta de Cámara de la Universidad del Cauca, de la cual hacen parte los mas insignes maestros en música, casi todos ellos, como fruto de sus estudios en el Alma Mater, llevando consigo los mas variados instrumentos dignos de la mejor sinfónica del país, violines, violas, violonchelos, clarinetes, saxofones, flautas y hasta un contrabajo y una tuba, contribuyen a la obtención de cadenciosas melodías religiosas que durante toda la noche acompañan la triste representación de la pasión de cristo.

En idéntico menester y ya hacia el tercio final del desfile, aparece la inestimable Banda de Música de la Fuerza Aérea Colombiana. El asiento principal de este

grupo es la ciudad de Bogotá, pero su anual participación obedece a la contribución que en un momento de necesidad hiciera el Comandante General de la Fuerza Aérea de la época, payanes raizal, el General HECTOR FABIO VELASCO, que no sólo con esa contribución a la salvaguarda de la tradición procesional de Popayán a obtenido una importantes líneas en la historia de la ciudad.

Finalmente, al cierre de la procesión y tras el paso de la Virgen María –en sus diferentes presentaciones diarias, ya como Dolorosa, Soledad o de la Pascua-, marcha la Banda de Guerra del Ejercito Nacional – Escuela de Suboficiales Inocencio Chincá, los cuales en un nutrido grupo tocan marchas fúnebres, utilizando instrumentos de percusión y viento.

No obstante lo dicho, en este momento de la historia creemos que el componente procesional de la música dentro de la Semana Santa de Popayán es un terreno inexplotado que aun permite adiciones y revaluaciones sin perder identidad, pues las melodías sacras utilizadas se tornan limitadas y reiterativas año a año y bien podríamos incluir otros temas en pos del mejoramiento, sin atentar con la consonancia tradicional.

Por ejemplo, existe una figura musical esencialmente tradicional en España y es la Saeta, concebidos como cantos espontáneos a la imagen de su devoción, sin embargo, ese es un elemento que no caló en Popayán y si bien en algún momento alguien llegó a intentarlo, su recibo no fue óptimo y se proscribió en adelante.

3. Los personajes

Para abordar este punto debemos tener en cuenta que la tradición semanasantera payanesa cuenta con el concurso de innumerables personas y es de suyo mencionar que tan vetusta usanza sola ha sido posible por la fluida comunicación sobre ese tópico de generación en generación.

Sobre el particular debemos referir que los personajes que integran la Semana Santa de nuestra ciudad pueden ser observados al menos, desde dos perspectivas; la primera de ellas, aquellos que participan desde afuera de las procesiones y la segunda, relativa a aquellos que hacen parte viva del desfile procesional.

En una primera medida debemos mencionar la Junta permanente Pro Semana Santa, que se trata de un órgano facilitador y regulador de las procesiones, encargado de conseguir, administrar e invertir los recursos que se obtienen, así como de fijar las reglas de participación en las procesiones; está integrado por quince miembros,

la mayoría de ellos cargueros y decanos, que iluminados con la sapiencia que ofrecen los años, contribuyen de forma desinteresada y con inmensa vocación de servicio a la salvaguarda de la tradición. La Junta ya cumplió 70 años de existencia y cada vez se halla mas fortalecida, asumiendo roles cada vez mas importantes y determinantes a la hora de establecer las políticas administrativas de las procesiones. Es obvio que los tiempos cambian y el ritmo de vida actual es mas vertiginoso que en el pasado, pero siempre me he preguntado cómo salían las procesiones antes de la existencia de la Junta y la respuesta no es otra que por LA GRACIA DE DIOS, pues él es tan grande y tan magnánimo que nos ha permitido existir por sí y en sí mismos.

No podemos sustraer de mención alguna a los párrocos de las iglesias destinadas como hitos procesionales, pues de cinco de ellas –entre las muchas que hay en la ciudad y sobretodo en el centro histórico- salen los desfiles penitenciales que van desde el Martes al Sábado Santo, y son ellos, partícipes determinantes en el éxito del certamen, pues de ellos depende la designación de los síndicos (administradores de los pasos de los que hablaremos enseguida) y su colaboración en mayor o menor medida se ve reflejada en el desempeño del desfile que le corresponde, pues es en "su" iglesia donde se mantienen las imágenes destinadas al culto que en la Semana Mayor se integran a los pasos, es donde éstos se arman y desarman y donde se guardan durante todo un año algunos elementos como por ejemplo las andas u otros de algún tamaño considerable que no requiera de especial cuidado para su conservación; además, la noche de su iglesia, el respectivo párroco desfila al interior de la procesión, acompañado de un séquito de monaguillos, siempre adelante del paso de la madre de Jesús.

Dentro de los personajes importantes figuran los síndicos, personas de rancia raigambre semanasantera reconocidos por sus grandes virtudes y cualidades dentro del contexto social que les lleva al merecimiento de ser los conservadores de los pasos, sobretodo de los elementos mas delicados que deben ser guardados con sin igual celo, pues a ellos se les encomienda un trozo de la historia de Popayán; además, son los encargados de decidir el grupo de cargueros que va a oficiar como tal y aun cuando un barrote se respeta, cuando hay necesidad de designar un reemplazante, actúa de tal manera, sin que su determinación sea objeto de cuestionamiento o reproche. Ser síndico es un honor que cuesta, pues hace un pequeño aporte a la parroquia, debe enlucir el paso a su cargo y costear las velas y flores de la noche, cosas que sumadas, en algunas ocasiones pueden resultar significativas, sin que ello, en momento alguno encarne reparo o desazón, ante el inmenso honor de su responsabilidad.

Ahora bien, en lo que se refiere a la parte operativa son muchas las manos que ponen su grano de arena en la existencia misma de la tradición, no podríamos recorrer la historia sin los carpinteros y ebanistas, los forjadores de plata, los joyeros, los talladores de madera, las costureras y bordadoras de los vestidos sacros y los floristas que adornan con distinción y elegancia cada paso; quizá son muchos los dejados de enunciar, pero no quiero omitir la esencial participación de madres, hermanas, hijas y tías de los actores de la tradición, pues son ellas las encargadas de coser los túnicos y capirotes, tejer los cíngulos y bordar con verdadera maestría los paños de sus hombres, fijando en ellos símbolos de la pasión cristiana y por qué no, algunos signos familiares que los hacen únicos y distintos entre sí. Irónico resulta que esas piezas de tela e hilo tan amorosamente tratadas por las manos femeninas, mas adelante se convertirán en la mortaja del carguero, con la que pasará a la eternidad vestido con el mas sublime orgullo de lo que fue su vida.

De otro lado, al interior de la procesión son varios los personajes que se unen a tan importante evento, algunos con mayor o menor relevancia, pero que a través de los tiempos han ganado su inamovible sitio; como ellos están los **barrenderos**, humildes trabajadores del municipio de Popayán que con su pulcra misión anuncian la cercanía del desfile santo y obligan sin represión alguna a que los impacientes asistentes tomen sus puestos en las aceras y desde ese instante se implante el mas profundo silencio y respeto por aquello que se acerca; un tanto mas atrás y siguiendo la banda de guerra de la Policía Nacional de la que ya hablamos, aparecen los **monaguillos** llevando plateados parales con candeleros y velas y una campana o matraca (pieza de madera con la aldaba de un portalón que mecida cadenciosamente produce un singular, seco y continuo sonido) que abre en serio el desfile; entre los personajes también figuran los **alumbrantes**, civiles de cualquier índole, cargueros o no, propios o extranjeros, hombres o mujeres, estudiantes, trabajadores formales o informales, de toda condición social, los cuales forman interminables filas a cada costado de las calles, a lo largo del recorrido procesional, motivados por la devoción que la tradición santa y cultural produce. Los **espectadores** también son factor determinante en la realización del evento, pues la raigambre semanasantera payanesa se ha enquistado en el alma y el corazón de las personas, permitiendo que cada Semana Santa las personas de la ciudad confluyan en torno a un mismo acontecimiento, es así, como los popayanejos que residen en otras latitudes, dentro y fuera del país, regresan al "hogar nativo" - se reúnen con sus familiares y amigos, y el ambiente social sufre una transformación que se percibe a leguas, las sonrisas son mas continuas y comunes, y las distancias entre las

clases sociales, ciertamente marcadas por la prosapia de los apellidos, palidece a la hora de la congregación. La presencia de los payaneses y no payaneses que se contagian con ese ánimo abarrota los andenes a la hora de la procesión y con actitud silente y respetuosa observan con cuidado el discurrir de la procesión, que cada año se repite, detallando la majestuosidad de las imágenes y con compasiva deferencia el esfuerzo de los cargueros.

Ahora sí, no es fácil conceder mayor importancia o relevancia a un personaje en particular, pues la tradición payanesa es un perfecto engranaje de todos sus elementos y no permite sustraer uno y dejar otros, pues son presupuestos todos de su propia existencia.

Me permito así, presentar en primer término al **CARGUERO**, personaje sin igual, pues sobre sus callosos hombros reposa la centenaria tradición; crear un concepto de carguero es hacerlo en la misma medida como cargueros hay, en él se reúnen una cantidad de valores, creencias y cualidades insospechadas; el carguero payanes es un apasionado semanasantero que no únicamente cree en Dios, su hijo Jesucristo y la virgen María, la fe va mas allá de la concepción religiosa y entroniza dentro de sus ideas las enseñanzas que le han prohijado sus mayores; el carguero es valiente, honesto, serio, responsable y orgulloso en su oficio de cargar, mas allá de títulos, profesiones o reconocimientos políticos, sociales o académicos, la lealtad y el compañerismo son un dogma, y la Semana Santa misma el fundamento de su existencia. El carguero viste un túnico azul oscuro, capirote del mismo color que despeja el rostro, cosa que no fue siempre así y sobre el particular se devela una historia con serios matices políticos en la época de construcción republicana, en la que incluso se vio involucrada la seguridad del país, a causa de unos rebeldes cargueros –JOSE MARIA OBANDO y JUAN GREGORIO SARRIA– que peleaban contra el gobierno del General TOMAS CIPRIANO DE MOSQUERA, también payanés, obligando a que después de la frustrada noche de su captura cuando aquellos iban cargando la santísima Virgen de los Dolores, todos los cargueros deben llevar el rostro descubierto; además, llevan en su cintura un paño delicadamente bordado en sus extremos, el cual se recuesta cadencioso sobre la pierna contraria al hombro donde se asienta el barrote, únicamente el Viernes -día del Santo entierro de Cristo-, el paño se coloca transversal por sobre el hombro que se carga, llevando en el pecho o en la espalda, según la ubicación que se lleve en el paso –adelante o atrás- una corona morada de orquídeas o siempreviva, adornada con el verde del ensueño y una cruz negra que significa el luto y la tristeza que gobierna la conmemoración de ese día; otra parte de la indumentaria del carguero es

el cordón o cíngulo, cordel finamente tejido en suaves hilos de seda o algodón, terminado en sus extremos en unos bellísimos flecos, siempre va atado en la cintura a manera consonante con el paño, y en compañía resaltan sobre la oscura vestimenta, finalmente, el carguero calza unas alpargatas confeccionadas en suela de cabuya y capellada de tela rústica que se sujeta firmemente al pie con cordones o cintas negras. Como característica esencial es que el carguero no utiliza almohadillas o cojines tendientes a suavizar la fatiga que produce el peso de las andas, pues su colocación produciría el efecto contrario al quedar mas alto que su compañero de periplo, con el que previamente ha quedado acotejado –medido- de manera milimétrica, tampoco se utilizan medias o zapatos de otra textura. El Sábado Santo, día de resurrección, las procesiones dejan de ser penitenciales y se muestra el desfile del júbilo, de modo que el carguero varía el color de la indumentaria, vistiendo túnico y capirote color blanco hueso, paño y cordón rojo e iguales alpargatas amarradas con cintas blancas.

Viene ahora la mujer, partícipe centenaria de la tradición, la que podemos observar cumpliendo la labor de **sahumadora**; se trata de hermosas mujeres de la ciudad que martes, miércoles, jueves y sábado santo, visten el traje de ñapangas, tal como se les denominaba en antaño a aquellas jovencitas hijas de un personaje importante, de linaje español, perteneciente a la aristocracia y una mujer del pueblo sin apellidos notables. La sahumadora viste una coqueta blusa blanca con boleros rematados en llamativos colores que concuerdan con el mismo de la falda que alargada le llega casi a los tobillos, pueden ser fucsia, verde, rojo, azul, calzando alpargatas sin atar que, junto con el garbo de su andar pareciera que se escapan del delicado pie; el viernes santo resulta diferente, pues en atención al día del sepulcro, la sahumadora viste blusa blanca que cubre su escote, falda y negro pañolón a la vieja usanza del siglo pasado. Ambas, unas y otras adornan su cuello con una cruz de oro, que según la historia había sido regalada por su ilustre padre, sujetada con una cinta negra proporcionada por su humilde madre, en los lóbulos de las orejas hermosas candongas, realizadas por artesanos del oro en técnica filigrana; el peinado, es el mismo para todas, largas trenzas sin asomo de capul y una cinta que cruza su cabeza del mismo color de la falda. La sahumadora lleva entre sus manos un pebetero de barro cocido, adornado en sus bordes con hermosas flores de la noche y en el centro un espacio de carbones encendidos que calientan hasta quemar el incienso y el sahumerio con que los rocía, de ahí su nombre, aromatizando la noche y el desfile con un olor que todos los payaneses identificamos con la Semana Santa misma. Como característica especial de las sahumadoras tenemos

que su desfile se produce única y exclusivamente delante de los pasos que llevan la imagen del señor Jesucristo o la santísima Virgen María.

Aparece un tercer personaje que reviste singular importancia dentro de la procesión y es el **Regidor**, aquel que se identifica como la autoridad al interior del desfile; son varios bajo el imperio de un coordinador que los divide por segmentos, respondiendo cada uno por la atribución encomendada; su labor consiste en mantener el orden, sostener la cadencia del desfile, guardar las distancias entre los elementos, acallar respetuosamente las voces furtivas y auxiliar –en caso dado- al carguero en apuros con algún rápido remedio. Su vestimenta es elegante, pues porta el frac o sacoleva color negro, camisa blanca, corbatín y guantes del mismo color y zapatos de charol, llevando en una de sus manos una cruz como único ente representativo de su autoridad.

IL GRAN TEATRO DELLA DEVOZIONE A GENOVA: LE SCULTURE RECITANTI DELLE CONFRATERNITE DAL SEICENTO ALL'OTTOCENTO*

Fausta Franchini Guelfi
Universidad de Génova

Le confraternite del territorio dell'antica Repubblica di Genova nacquero nella prima metà del secolo XIII dalle spontanee processioni dei "battuti", che si percuotevano con flagelli implorando la misericordia divina. Nei secoli delle grandi paure –eresie, guerre, carestie, pestilenze– questo rito di penitenza e di espiazione, praticato da laici di ogni estrazione sociale, esprimeva forti esigenze di rassicurazione nel contesto di una realtà dominata dal peccato e dalla morte.

Come attestano le prime testimonianze su queste manifestazioni pubbliche di devozione, i penitenti portavano in processione una sola immagine: il Crocifisso, garanzia di salvezza e modello di sofferenza redentrice. I Crocifissi processionali più antichi tuttora conservati, come quello quattrocentesco della confraternita di Santa Maria Maddalena di Taggia (Imperia), recentemente restaurato, rispecchiano lo spirito essenzialmente penitenziale di queste processioni nella severa austerità dell'immagine.

Con la costruzione, dal secolo XV, degli oratori, spazio autonomo per la preghiera, le funzioni liturgiche e le riunioni dei confratelli, le "societates" (parola latina che significa libera associazione e che ribadisce il carattere laico delle confraternite) chiesero a scultori e pittori altre immagini, a rappresentare soprattutto i loro santi titolari, che cominciarono anch'essi a essere portati in processione. Furono dapprima statue in legno policromo di modeste dimensioni, come il *San Dalmazio* dell'oratorio di Lavagnola (Savona) intitolato al santo, scolpito nei primi an-

* Ringrazio il Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia, l'Obispado de Cartagena e la Universidad Católica San Antonio per avermi invitata a partecipare a questo congresso internazionale e per la generosa ospitalità. Ringrazio in particolare Luís Luna Moreno, Antonio Ayuso Márquez e Pedro Sánchez Abad per la loro cortesissima collaborazione.

ni del secolo XVII in forme di ingenua semplicità nella disposizione frontale e nel gesto benedicente. Ma nel corso del secolo XVII le nuove esigenze di espressione figurativa di una devozione sempre più orientata verso un'immagine del sacro di grande coinvolgimento emotivo, in consonanza con la nuova importanza data all'arte sacra dalla Chiesa dopo il Concilio di Trento, trasformò questi semplici simulacri in spettacolari rappresentazioni dal linguaggio fortemente teatrale. I grandi, coloratissimi gruppi scultorei (le "casse") che narravano il martirio, la gloria, i miracoli del santo patrono, di Cristo e della Vergine divennero i protagonisti del rito processionale, che restò sempre il momento centrale della vita delle confraternite.

Le "casse" rappresentano, nel patrimonio culturale delle confraternite genovesi, uno degli elementi più caratteristici sia come realizzazione artistica nel contesto di una particolare cultura figurativa, sia come espressione di contenuti e forme devozionali. In esse infatti l'immagine del sacro è strutturata in moduli compositivi e tipologie iconografiche volte soprattutto a confermare e a stimolare una "pietas" che, nelle tipiche modalità del rituale processionale, si pone spesso in alternativa con la religiosità più composta e "decorosa" degli strati sociali superiori. Sia le cronache del tempo che i più recenti studi storici documentano infatti come la maggior parte delle confraternite già nel secolo XV si sia caratterizzata per la composizione soprattutto popolare e per una "alterità" devozionale che proprio durante le processioni si evidenziava nei suoi caratteri più vistosi. Gli antagonismi fra confraternita e confraternita e la conflittualità con le gerarchie ecclesiastiche si esprimevano a volte nel momento processionale, con scontri fra confratelli di oratori rivali e con l'esibizione di rituali proibiti dal clero, come il " ballo della cassa", che veniva mossa e fatta girare al ritmo della musica. In questo contesto l'apparato –le vesti, i gonfaloni, i crocifissi, le immagini dei santi– dapprima impostato a un'estrema semplicità formale e a una rigorosa povertà materiale, si arricchì, col passar del tempo, di tecniche raffinate e di materiali sempre più preziosi, messi in opera da scultori, pittori, orafi, tessitori e ricamatori. Questa graduale trasformazione degli oggetti da semplici strumenti di un rito penitenziale a splendide e coloratissime immagini simboliche della devozione e del prestigio della confraternita segue l'evolversi del rito dalle sue forme originarie ai suoi sviluppi più complessi e spettacolari dal secolo XVI in poi. Fra la fine del secolo XVI e gli inizi del XVII, infatti, le nuove esigenze di una cultura visiva sempre più orientata verso una teatralità movimentata e drammatica, e profondamente coinvolta nel programma di rinnovamento della Chiesa, determinano la trasformazione delle "casse" processionali in grandi rappresentazioni nelle quali il santo patrono agisce da protagonista in uno

dei momenti culminanti della sua storia. Lo sviluppo in senso teatrale della scultura processionale genovese si verifica nell'ambito di più vaste trasformazioni, nella nuova situazione culturale che precede e che accompagna lo svolgersi della Riforma Cattolica e della Controriforma. Non è un caso che in questo stesso momento storico fioriscano le rappresentazioni scultoree dei Sacri Monti piemontesi e lombardi, che con le statue recitanti delle "casse" genovesi hanno in comune la chiarezza intenzionalmente didattica della rappresentazione, l'illusiva "verità" dei materiali e della policromia, la teatralizzazione del racconto, la gestualità densa di sollecitazioni emotive.

Intorno alla metà del secolo XVII due grandi artisti genovesi, Gerolamo Del Canto e Marcantonio Poggio, per primi diedero forme barocche alla scultura processionale in legno policromo.Il drammatico *Crocifisso morente* della confraternita degli Incrociati del Del Canto, dal corpo contratto negli spasimi dell'agonia e dal pathos intenso del volto, e la scenografica rappresentazione del *Martirio di San Giovanni Battista* del Poggio nell'oratorio di Genova Sestri, ricca di personaggi recitanti e culminante nel gesto spietato del boia, sono due capolavori che segnano profondamente la cultura degli scultori genovesi. In ambedue le opere il movimento dei corpi e dei panneggi esprime e comunica il dramma al pubblico, già disposto all'emozione, della manifestazione processionale. In aperta competizione fra loro, le confraternite chiedono agli artisti gruppi scultorei sempre più scenografici e grandiosi, che vengono decorati da abili pittori con vesti policrome scintillanti d'oro. Durante la processione le "casse", come i "pasos" spagnoli, decorate da fiori e luci, vengono portate a spalle dai confratelli che esibiscono la loro forza e abilità in una spettacolare parata di "azioni sceniche" di grande bellezza.

Nella seconda metà del secolo XVII e nella prima metà del XVIII lo scultore genovese Anton Maria Maragliano è il più grande realizzatore di gruppi processionali in legno policromo. Egli stesso confratello affiliato all'oratorio di Sant'Antonio Abate alla Marina, il Maragliano fu artista raffinatissimo, aggiornato sui nuovi sviluppi del linguaggio barocco. Il suo stretto rapporto con i pittori che in quel momento storico erano i leaders riconosciuti della cultura artistica genovese –Domenico e Paolo Gerolamo Piola, Gregorio e Lorenzo De Ferrari– è attestato dalle suggestioni di questi artisti che egli esprime nelle sue opere, a volte eseguite con il supporto di disegni progettuali forniti dagli amici pittori.

Nel *Martirio di San Giovanni Battista* eseguito per l'oratorio genovese intitolato al santo (oggi nell'oratorio di Ovada) e nel *San Francesco che riceve le stigmate* scolpito nel 1708 – 1709 per l'oratorio di San Francesco (oggi nella chiesa della

Santissima Concezione) egli realizza un"theatrum sacrum" di grande effetto drammatico. Nel *Martirio* le figure, tutte vincolate con i gesti e con gli sguardi alla scena centrale della decollazione del santo, si dispongono in una trama complessa di relazioni e di atteggiamenti, individuate in precise caratterizzazioni che la policromia sottolinea, dalla grinta feroce del boia alla bianca e levigata bellezza di Salomè. Nel *San Francesco* la tematica tipicamente barocca dell'estasi è espressa da un linguaggio scultoreo che unisce brani di realtà alla raffigurazione di sensazioni ultraterrene, come nel volto trasfigurato del santo.

La narrazione dell'artista è finalizzata a una comunicazione di assoluta comprensibilità e immediatezza, ma anche alla sollecitazione di una risposta emozionale da parte degli spettatori: nella splendida *Vergine Annunziata* della "cassa" dell'oratorio del Cristo Risorto di Savona è la bellezza soave di Maria, esaltata dal turbinoso movimento del panneggio dorato, nell'*Anima di San Paolo Eremita che sale al cielo* scolpita per l'oratorio genovese di Sant'Antonio Abate (ora nell'oratorio di Mele) è il volo glorioso del santo circondato dagli angeli a comunicare agli spettatori un'estatica ammirazione per una bellezza che è un anticipo del Paradiso.

Anche nella produzione di sculture processionali del Maragliano l'antica tradizione penitenziale resta viva nei *Crocifissi* e nelle "casse" che narrano episodi della Passione, come nella *Coronazione di spine* eseguita per l'oratorio dei Santi Agostino e Monica di Savona (ora nella chiesa di Santa Lucia), che evidenzia la brutalità degli aguzzini e le sofferenze di Cristo.

Anton Maria Maragliano ebbe numerosi allievi, che per tutto il secolo XVIII continuarono a scolpire grandiose "casse" processionali. Fra essi, Pietro Galleano, che eseguì il monumentale *San Giorgio* per l'oratorio genovese intitolato al santo (oggi nella chiesa di Moneglia) e un nipote di Anton Maria, Giovanni Maragliano, autore della splendida *Annunciazione* della confraternita di Noli (Savona).

Il costo delle "casse" era molto alto, soprattutto quando le confraternite volevano sculture decorate da una policromia ricca d'oro; nei *Libri dei conti* conservati negli archivi degli oratori sono documentati i prestiti di denaro contratti dai confratelli per sostenere queste spese. Mentre le confraternite di contadini destinavano una parte del raccolto per estinguere il debito, negli oratori dei marinai, quasi tutti intitolati ai Santi Nicolò e Erasmo protettori dei naviganti, ogni barca da pesca versava alla confraternita la paga del "quinto marinaio": l'equipaggio delle barche era composto da quattro marinai, ma il guadagno della pesca veniva diviso per cinque. La parte del "quinto marinaio" era la quota per l'oratorio. Erano molto alte le spe-

se anche per la decorazione degli oratori, spesso arricchiti da affreschi e altari marmorei; per le celebrazioni liturgiche le confraternite acquistarono preziosi paramenti ecclesiastici e suppellettili da altare in argento, purtroppo quasi tutte scomparse in seguito alle requisizioni effettuate dal governo rivoluzionario giacobino e alla soppressione decretata dal potere napoleonico fra la fine del secolo XVIII e i primi anni del XIX.

Nel secolo XVIII anche i tessuti e le argenterie processionali si arricchirono, in una gara di sfarzo fra confraternite: le vesti in velluto e ricami in oro dei priori, come quelle degli oratori di Genova Fegino e di Genova Pegli e le statuette argentee dei bastoni pastorali, come quelle dell'oratorio dell'Annunziata di Ovada, realizzate nel 1751 dall'orefice genovese Nicolò Palmieri sono fra i capolavori dell'arte del ricamo e dell'oreficeria genovesi.

In una stampa della prima metà del secolo XIX, che rappresenta la "casaccia" (unione di più confraternite nello stesso oratorio) di San Giacomo delle Fucine di Genova che torna dal pellegrinaggio al Santuario di San Francesco da Paola, è illustrato in tutto il suo splendore l'apparato processionale, che comprende anche il "San Giacomino a cavallo", un bambino che recitava in spagnolo, nelle vesti di San Giacomo, la storia del santo: ricordo di un antico teatro sacro e documento dell'origine spagnola del culto del santo a Genova. La processione si concludeva con la "cassa" di *Santiago Matamoros*, eseguita dallo scultore genovese Pasquale Navone nella seconda metà del secolo XVIII: nella stampa è rappresentata in alto, ancora sul piazzale del Santuario.

Gli stretti rapporti di Genova con la Spagna sono evidenti nello stile processionale e nella scultura delle "casse" delle confraternite genovesi; inoltre quasi tutti questi artisti –Maragliano, Galleano, Navone– lavorarono anche per la Spagna. Soprattutto a Cádiz, città che nel secolo XVIII ospitava una forte comunità di commercianti e banchieri genovesi, alcune chiese conservano tuttora splendide opere di scultori genovesi, recentemente valorizzate con accurati restauri.

Questo sintetico panorama della statuaria processionale ligure si conclude, nella seconda metà del secolo XIX, con l'opera di Antonio Brilla, che per l'oratorio del Cristo Risorto di Savona eseguì una delle "casse" più suggestive per la Settimana Santa: una monumentale *Deposizione* nella quale il severo linguaggio accademico dell'artista è profondamente compenetrato da quelle stesse motivazioni penitenziali che nel Medioevo avevano caratterizzato la devozione delle confraternite. Lo stile del Brilla è molto lontano da quello di Anton Maria Maragliano: al drammatico movimento barocco, alla raffinatezza formale di Anton Maria, il Brilla sostituisce una

immobilità densa di pathos, una solenne staticità nei panneggi e negli atteggiamenti, che esprimono un dolore concentrato e potente.

Le confraternite di Genova e della Liguria sono tuttora le custodi di questo patrimonio d'arte, che costituisce, nella sua originalità, uno degli aspetti più tipici della cultura ligure; e la processione delle "casse" del Venerdì Santo a Savona continua ancor oggi l'antica tradizione di devozione nata nel Medioevo come rito penitenziale.

Bibliografía

O. GROSSO, *Mostra delle casacce e della scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra, Genova 1939.

F. FRANCHINI GUELFI, *Le casacce. Arte e tradizione*, Genova 1973.

G. FARRIS, C. MONTICELLI, *La processione del Venerdì Santo a Savona*, Savona 1982.

La Liguria delle casacce. Devozione, arte e storia delle confraternite liguri, catalogo della mostra a cura di F.Franchini Guelfi, Genova 1982.

Arte, storia e vita delle confraternite savonesi, catalogo della mostra, Savona 1984.

D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano*, Genova 1998.

I tesori delle confraternite di Savona, catalogo della mostra a cura di C.Chilosi e E.Mattiauda, Albenga 1999.

F. FRANCHINI GUELFI, *L'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio: un esempio di devozione confraternale in Liguria nelle vicende del patrimonio storico artistico*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra Medioevo ed età contemporanea*, Atti del convegno di studi a cura di C.Paolocci, Genova 2000.

F. FRANCHINI GUELFI, *La diversità culturale delle confraternite fra devozione popolare, autonomia laicale e autorità ecclesiasatica*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di D.Puncuh, Genova 2004, vol.I.

Confraternite genovesi all'alba del terzo millennio, Atti del convegno a cura di L.Venzano, Genova 2004.

J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa. Artifices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz 2006.

F. FRANCHINI GUELFI, *Le confraternite laicali della Valpolcevera. La devozione, le strutture associative, le relazioni sociali, il patrimonio artistico*, in *Valpolcevera segreta*, a cura di E.Marcenaro, Genova 2007.

«COMME ON CONNAÎT SES SAINTS, ON LES HONORE» PÈLERINAGES ET PARDONS EN PAYS BRETONNANT À L'ÉPOQUE MODERNE. QUAND L'OBJET SCULPTÉ DEVIENT OBJET DE DÉVOTION

Sophie Duhem

Maître de Conférences, Université de Toulouse

Evoquer les «pardons» bretons n'est pas chose facile, ceci pour plusieurs raisons. En premier lieu parce que les rapports entre «l'art et la dévotion» en Bretagne à l'époque moderne ont été amplement étudiés. La masse documentaire qui résulte des recherches entreprises depuis le siècle dernier par les érudits, historiens et historiens de l'art breton en témoigne. Cette présentation est donc nourrie de nombreux travaux anciens sur la question et d'études universitaires plus récentes. Certaines constituent des synthèses essentielles que nous n'omettrons pas de mentionner. Ce sujet est d'un abord difficile pour une autre raison: les pardons et les pèlerinages bretons tiennent place dans la mosaïque des nombreux clichés attachés au folklore d'une région dont l'identité est très marquée. Les costumes bretons, les calvaires, les marins, les lutteurs, la piété bretonne, les galettes au lait ribot, la Paimpolaise ou Bécassine, pour ne citer que quelques exemples, sont probablement, avec les processions, les lieux communs les plus connus sur la Bretagne. En bref, le pardon breton, l'art et la dévotion font partie d'une culture qui a été amplement interprétée et popularisée par les celtomanes et les folkloristes passionnés du siècle passé[1]; ces derniers ont construit l'identité bretonne et donné naissance à ce que nous appelons aujourd'hui la «*bretonnité*», un concept qui n'existait pas encore à la fin du 18e siècle comme l'a mon-

1 Parmi lesquels, J. Cambry, P. Sébillot, F.–M. Luzel, A. Le Braz, A. Guillotin de Corson, E. Souvestre, etc.

tré Catherine Bertho–Leclerc dans la thèse soutenue en 1979 sur la «Naissance des stéréotypes régionaux en Bretagne au XIXe siècle»[2].

Il faut donc se rappeler que cette culture régionale et les «discours sur la Bretagne» ont été fortement modelés par des courants de pensée appartenant aux domaines de la religion, de la politique, du tourisme, à la littérature ou à l'art, et qu'ils ont convergé ou non pour élaborer une image de la province très identitaire. Or ce portrait teinté d'exotisme n'est pas tout à fait le reflet de la Bretagne des 16e et 17e siècles. Ainsi, différentes lectures du pardon et de la dévotion bretonne coexistent depuis la fin du 18e siècle qui n'ont pas la même tonalité; pour s'en convaincre, le lecteur peut relire les descriptions laissées par Chateaubriand dans ses «Mémoires d'Outre Tombe» ou par Tristan Corbière[3] et Anatole Le Braz[4]. A moins qu'il ne préfère confronter les peintures de Maurice Denis à celles d'Eugène Boudin, de Mathurin Meheut ou de Gauguin. La palette des interprétations est riche même si elles ont en commun d'insister sur l'intemporalité des pratiques de dévotion bretonnes.

L'historien breton de la période moderne ne peut donc faire l'économie de ces topiques récents qu'il a l'obligation de passer au tamis. Cette enquête a été menée par un historien moderniste de l'Université de Rennes 2, Georges Provost, qui a étudié et publié son doctorat sur les «*Pardons et Pèlerinage en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*» (1995)[5]. Ses recherches montrent la difficulté d'une exploration qui repose essentiellement sur des archives récentes puisque les pratiques collectives de dévotion ne sont décrites et renseignées en Bretagne que depuis le début du 19e siècle. Il faut avoir recours à une documentation indirecte pour avoir des témoignages anciens. L'enquête d'historien qu'il a menée à consisté à examiner les sources archivistiques d'Ancien Régime suivant une «*exploitation très serrée*»[6]: les procès–verbaux de miracles, les comptes des églises et des chapelles, les testaments,

---

2 C. Bertho–Leclerc, *La naissance des stéréotypes régionaux en Bretagne au XIXe siècle*. Thèse de 3e cycle, EHESS, Paris, 1979, 3 volumes. Lire également, du même auteur: «L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype», *Actes de la recherche en sciences sociales,* Paris, Novembre 1980. Cf. *La construction de l'identité régionale, Les exemples de la Saxe et de la Bretagne du XVIIIe au XXe siècle,* ouvrage collectif, dir. G. Nicolas, PUR, Rennes, 2001.

3 Dans un texte très connu, *La rapsode foraine.*

4 Anatole Le Braz, *Au pays des Pardons,* Rennes, 1894, réimp. Rennes, 1994.

5 G. Provost, *La fête et le sacré, pardons et pèlerinages en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles,* Ed. Cerf, Paris, 1998. Du même auteur, «L'historien devant les pardons», *Hauts lieux du sacré en Bretagne,* Colloque organisé par le CRBC, 1995–1996, Kreiz 6, *Etudes sur la Bretagne et les pays celtiques,* CRBC, Brest, 1997, pp. 246–256.

6 G. Provost, *«L'historien…op. cit.* , p. 246.

principalement. Ce travail a également bénéficié des recherches abouties de nombreux spécialistes de l'histoire religieuse[7].

Il faut donc se résigner, pour une lecture sur l'art et la dévotion bretonnes, à tenir compte des témoignages des folkloristes –celtisants ou ecclésiastiques enthousiastes[8]– et de leurs descriptions où les pardons sont *«si beaux, si vrais, et expriment si bien le fonds de l'âme bretonne que l'on imagine guère qu'ils aient pu se dérouler autrement que sous les formes que l'on observe au XIXe siècle. Ainsi l'idée prévaut–elle que ces fêtes sont issues en droite ligne du fond des âges»*, pour reprendre les mots de G. Provost, teintés d'une amicale ironie[9].

Si l'enthousiasme identitaire empêche à l'évidence une lecture historique objective des pardons –mais en existe–t–il une?– cette documentation est suffisamment remarquable pour nous autoriser à balayer l'éventail des témoignages et à emprunter quelques exemples utiles à notre propos. Ainsi allons–nous nous intéresser à ces images colorées du pardon populaire dont la peinture et la littérature ont laissé de très nombreux exemples. Nous nous attarderons plus spécifiquement sur les objets et leur maniement: images sculptées ou reliquaires qui étaient au centre de toutes les attentions lors de ces assemblées. Jules Breton, dans le fameux «Pardon de Kergoat» qu'il réalisa en 1889, montre le transport précautionneux des statues sur leurs brancards. Objets «précieux» des 16e et 17e siècles æ nous parlons d'objets d'art aujourd'hui æ ils étaient avant tout objets de dévotion, investis d'une dimension quasi surnaturelle et très souvent les supports du recours individuel ou collectif. Animés par le regard ardent des paroissiens ou inanimés dans la froideur des églises, leur pouvoir était grand comme en attestent les formes multiples que prenait la dévotion bretonne à leur encontre.

Pardons et pèlerinages: quelques préliminaires

Les «pardons» et les pèlerinages sont en Bretagne les manifestations collectives où se sont exprimés au fil des siècles, de manière la plus visible, le culte et la dé-

---

7 Cf. A. Croix, professeur d'histoire moderne à l'Université de Rennes, *La Bretagne aux 16e et 17e siècles, La vie, la mort, la foi,* Ed. Maloine, Paris, 1996. Du même auteur: *L'âge d'or de la Bretagne, 1532–1675,* ed. Ouest–France Université, Rennes, 1993; *La Bretagne, Images et Histoire,* ed. Apogée, Rennes, 1999. Et d'autres auteurs: *Patrimoine religieux en Bretagne,* dir. J. Charpy, Ed. Ouest France, Rennes, 1998; *Patrimoine religieux de Bretagne, Histoire et inventaire,* dir. M. Dilasser, 2006, etc.

8 G. Provost, «L'historien… *op.cit.,* p.246 sq.

9 *Ibidem.*

votion rendus aux saints. L'origine du mot *pardon* est ancienne[10]: le terme renvoie aux indulgences dont bénéficièrent un très grand nombre d'églises et de chapelles bretonnes au bas Moyen Âge[11]: *«Il y a pardon, c'est–à–dire «indulgences» dans telle église ou telle chapelle»*[12]. En effet, la plupart de ces pardons étaient des pardons «indulgenciés» où l'Eglise invitait les fidèles à verser des offrandes en argent. A ces dernières se substituèrent progressivement aux 17e et 18e siècles, dans un climat de reprise en main des comportements, les exercices spirituels comme la confession et la communion. L'utilisation du mot «pardon» sous l'Ancien Régime était cantonnée à certaines zones de Basse–Bretagne (le Léon, la Cornouaille, le Trégor)[13], la zone francophone n'utilisant que le terme «assemblée»[14]. Ça n'est que plus tard que l'emploi du mot se généralisa.

Le pardon recouvrait une réalité multiforme à la période moderne: G. Provost a dressé une typologie de ces manifestations qui voit coexister deux grands modèles[15], l'un n'excluant pas l'autre: la fête patronale, organisée une ou deux fois par an dans la paroisse, occasion de réjouissances rurales religieuses et païennes, et la fête d'un pèlerinage de plus ou moins grande audience, avec identification d'une démarche pénitentielle liée à la quête de guérison ou à l'accomplissement d'un vœu.

Dans cette deuxième catégorie, les pèlerinages «au long cours» vers Rome et Saint–Jacques de Compostelle sont documentés en Bretagne dès le Moyen Âge. Très marginalisés aux 17e et 18e siècles, ils ont finalement été substitués localement par les fêtes patronales. D'autres pèlerinages médiévaux ont connu leur heure de gloire comme ceux du Folgoët, de Tréguier ou du Faouët[16] ainsi que celui qui apparaît aujourd'hui comme un pèlerinage typiquement breton, le célèbre *Tro Breiz*. Ce «tour de Bretagne» était assorti d'un hommage rendu aux saints des sept évêchés de fondation bretonne[17]. Peu mentionné dans les documents, il s'est finalement

---

10 Chanoine Louis le Floc'h, «pardons bretons», *catholicisme,* t.46, Paris 1984, 643–646. Et *Pardons en Finistère,* Landerneau, 1998.

11 G. Provost, «L'historien…*op.cit.,* p. 249.

12 J.–L. LE FLOC'H, *Pardons en Finistère,* Landerneau, 1998. Le chanoine Le Floc'h ajoute un exemple, gravé dans la pierre de Plouguerneau en 1574. *«y a quarante jours de pardon (indulgences) le premier dimanche de may et le St jour de Pâques autant».* p. 3.

13 G. Provost, *La fête et le sacré.…Op. Cit.,* p. 143.

14 G. Provost, *la fête et le sacré.…*p. 141.

15 G. Provost, «pardon», *Dictionnaire du patrimoine breton,* Editions Apogée, Nantes, 2000, 725–729.

16 Cf. *Dictionnaire du patrimoine breton,* Nantes, 2000; *Hauts lieux du sacré en Bretagne,…Op. Cit.; Patrimoine religieux en Bretagne, Op. cit*. 1998; *Bretagne: images et histoire, Op. cit.,* 1999.

17 Saint Brieuc, saint Samson à Dol, saint Malo à Alet, saint Tugdual à Tréguier, saint Pol Aurélien à Saint–Pol–de–Léon, saint Corentin à Quimper, saint Patern à Vannes.

éteint après le 15e siècle mais son souvenir persistant dans la littérature religieuse a amené quelques historiens à le considérer comme un pur produit de l'historiographie[18]. Enfin, la «grande Troménie» de Locronan est sans conteste le pèlerinage breton le plus atypique[19]. C'est probablement l'un des rares à pouvoir prétendre à une origine «préchrétienne». Cette procession s'est maintenue à l'époque moderne et connaît aujourd'hui un fort engouement. Organisée tous les six ans, elle forme un cortège qui suit un parcours en boucle de douze kilomètres rythmé par l'arrêt aux douze stations qui le composent. Ronan, le saint local, est l'objet de toutes les dévotions: hommage lui est rendu sur sa colline et devant son église. C'est d'ailleurs devant l'édifice que sont accueillies les processions des paroisses voisines suivant une coutume ancienne[20], le «*baiser des bannières*». Cette pratique était coutumière dans bien des paroisses: lorsque plusieurs processions se rencontraient, croix et bannières se saluaient[21].

La fête patronale…

La Bretagne peut également s'enorgueillir d'avoir des pardons anciens bien identifiés et encore très populaires aujourd'hui. Celui de Sainte–Anne d'Auray apparaît comme une création remarquable du 17e siècle, de surcroît très documentée. Elle appartient aux vingt et un cas recensés de pèlerinages spontanés[22] associés à la découverte de statues dans des trous, des champs, des rivières, des fontaines, ou nichées dans des arbres[23]. Ainsi, la naissance de sainte Anne d'Auray est–elle liée à la découverte par Yves Nicolazic, paysan laboureur, d'une statue de la sainte trouvée dans un champ en 1625, suite à une apparition. Cet évènement entraîne la construction d'une chapelle en 1628, puis d'un couvent, jusqu'au don d'une relique royale par Anne d'Autriche. Suivent les miracles, les pèlerins, les veillées, les confessions, les communions… et les prédicateurs. Il faut noter l'effort d'encadre-

18 J.–C. Cassard, «Le tro Breiz médiéval, un mirage historiographique ?», dans *Hauts lieux du sacré…Op. Cit.,* pp. 93–120.

19 D. Laurent dans *Un pays de Cornouaille, Locronan et sa région,* Nouvelle librairie de France, Paris, 1979.

20 Attestée dans la documentation d'Ancien Régime. Ch. Le Floc'h, *Ibidem,* p. 6.

21 Le chanoine Le Floc'h donne plusieurs exemples de cette coutume, p. 6 et 24.

22 Bilan récent proposé par G. Provost dans *La fête et le sacré…Op. Cit.,* p. 164 et sq.

23 Quelques cas de «sanctuaires d'arbres» sont recensés aux XVIIe et XVIIIe siècles en Haute Bretagne et aux portes de la Normandie. *Ibidem* p. 71 sq. Lire également, *Le patrimoine des communes du Finistère,* Ed. Flohic, p. 222.

ment mené par le clergé breton, très soucieux de préserver ces cultes de masse et de les «assainir», car ces fêtes furent pendant longtemps occasions de réjouissances profanes et de débordements. Cette citation du 17e siècle met en scène le père Julien Maunoir (1606–1683), grand missionnaire breton, intervenant brutalement pour rétablir l'ordre, lors d'une fête de pardon:

«Dès le samedi soir 24 juin, sur les neuf heurs du soir, la foule immense des pèlerins avait envahi l'église et le cimetière. Quand le père Maunoir et M. de Trémaria se présentèrent, tout ce peuple se disposait à la danse. Le père va tout droit au sonneur qui déjà accordait son instrument, lui arrache ses hautbois et convoque les pèlerins à l'église»[24].

Cette tradition de la fête patronale s'est maintenue tout au long de la période moderne en Bretagne et s'est enrichie de l'apparition de pardons très typés aux 18e et 19e siècles: le pardon des chevaux[25], les pardons maritimes[26], et plus récemment, le «pardon des motards» de Porcaro.

…une spécificité bretonne?

A lire les folkloristes, la Bretagne aurait été la terre d'élection des pardons. Dans la Revue *Feiz ar Breiz,* un pèlerin écrit en 1872: *«des trente six provinces qui forment le royaume de France, je ne pense pas qu'il y en ait une seule qui ait autant de pardons que la province de Bretagne. C'est dans la partie de cette province appelée Basse–Bretagne, spécialement, qu'il y a des pardons dans toutes les paroisses»*[27]. Il mentionne les plus populaires de l'époque: Sainte–Anne la Palud, Sainte–Anne d'Auray, Notre–Dame–de–Bon–Secours à Guingamp et Notre–Dame de Remungol.

Plusieurs données aujourd'hui bien connues expliquent ce caractère «vivant» et «abondant» du pardon breton qui a longtemps été présenté comme une spécificité bretonne. Il faut d'abord évoquer la densité exceptionnelle du réseau des églises

---

24 X–A. Séjourné, *Histoire du vénérable serviteur de Dieu, Julien Maunoir…,* 2 vol., Paris–Poitiers, 1895, p. 365.

25 Cf. D. Giraudon, «Les pardons des chevaux aux chapelles en Bretagne», *hauts lieux.…Op.cit.,* pp. 161–180. *Le Patrimoine des communes du Finistère,* Ed. Flohic, p. 41.

26 Exemple, le pardon des Glénan, créé en 1872: le cortège se rendait en bateau vers l'île du Loch où se trouve l'église. La procession se déroulait sur la dune, autour de l'église. D. Giraudon, *Ibidem.*

27 R. Calvez, «le politique du sacré: Feiz Ar Breiz et les pardons», *Les Hauts–lieux…*p. 49–70. N° de la revue, n°324, 8, mentionné p. 50.

et des chapelles, une des plus fortes en France puisque environ 4 000 chapelles publiques sont recensées à la fin du 18e siècle en Bretagne![28] Il faut ensuite tenir compte des nécessités liées à l'existence de ce tissu paroissial dense. En effet, le clergé breton a été pléthorique entre les 17e et 18e siècles, participant, comme les fidèles, à une sociabilité paroissiale forte. Si forte, par ailleurs, qu'elle expliquerait que les structures parallèles telles que les fêtes de jeunesse, les carnavals ou les confréries n'aient pas réussi à se substituer à la structure symbolique de la paroisse.

Les recherches de G. Provost ont montré qu'il fallait distinguer le maillage rural ancien ayant entraîné la multiplication des pardons de chapelles, et les pèlerinages plutôt liés à l'extension pérégrine de la période flamboyante. Entre les deux moments de cette chronologie, les manifestations présentent un caractère très évolutif[29]. Les pardons Bretons ont donc été importants quantitativement à l'époque moderne. Présentaient–ils des spécificités intrinsèques qui les distinguaient des autres assemblées françaises ou étrangères ?

Objets de dévotion et formes du recours individuel en Bretagne

Les caractères originaux du pardon Breton, s'ils existent bien, sont à chercher dans les formes du recours quoique cette originalité soit toute relative. Le culte des saints occupe une place particulière en Bretagne: les historiens ont dénombré environ sept cent spécialités thérapeutiques pour les périodes anciennes[30]! Les saints de l'Eglise universelle sont largement majoritaires mais souvent relayés par les saints «autochtones» dans la zone bretonnante. Des formes de dévotion particulières se sont parfois développées qui touchent les deux catégories. Les légendes locales racontent que sainte Anne serait née en Bretagne (!) et Cornély, patron des bovins, est en réalité le prénom bretonnisé de saint Corneille. Mais à quelques exceptions près, les saints invoqués sont les mêmes que ceux des autres provinces françaises. Saint Roch et saint Sébastien connaissent par exemple une popularité im-

28 La Bretagne se singularise par la présence de grandes paroisses fragmentées en quartiers ou frairies, devenus les sièges de lieux de culte annexes. Cette disposition est très ancienne puisqu'elle correspond à la structure de peuplement de la zone celtique et à l'arrivée des premiers immigrants Bretons au Haut Moyen Âge. Une découverte mise en évidence par les recherches de G. Provost. *La fête…op. cit;* p. 37.

29 *Ibidem*.

30 Lire la synthèse de C. Prigent, *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse–Bretagne,* Maisonneuve & Larose, Paris, 1992, p.404 et 457 sq.; A. Croix, *La Bretagne aux 16e et &7e s…Op. Cit.,* p. 1110 sq.

portante au 16e siècle[31], qui s'estompe avec la disparition des grandes épidémies de peste au siècle suivant. La Bretagne compte néanmoins quelques originaux: comme saint Diboan qui écourte l'agonie ou délivre du Purgatoire, saint Maudez qui guérit le coup de pied abîmé par les sabots[32] ou les saints «Tupédu[33]» qui protègent les enfants chétifs.

La relation qui liait le fidèle au saint était spirituelle, mais avant tout utilitaire et thérapeutique. Dans ces paroisses analphabètes, l'objet — image peinte ou sculptée du saint — matérialisait cette relation. C'est dire l'importance que prenait l'image ! Et de la même façon l'église qui était sans aucun doute l'unique lieu de la paroisse où l'on pouvait admirer le plus grand nombre d'objets, de toutes les couleurs, de toutes les formes et de toutes les tailles. Sculptures, reliefs, toiles peintes, dessins ou gravures étaient probablement rares dans les intérieurs les plus modestes. Les peintures du 19e siècle ne montrent que quelques images pieuses localisées ici et là sur les lits clos, près des fourneaux ou des cheminées. Elles laissent supposer qu'aux époques précédentes, les décors étaient surtout cantonnés à l'intérieur des églises dont nous admirons aujourd'hui les parures, même si beaucoup d'objets ont disparu. Nous savons, par le procès de canonisation de saint Yves, qu'il y avait en 1330 d'innombrables ex–voto en cire suspendus aux voûtes du chœur de la cathédrale de Tréguier[34]. Si plusieurs centaines de sculptures polychromes sont encore conservées aujourd'hui en Bretagne[35], il faut regretter la disparition des objets les plus fragiles et des estampes et images de dévotion qui se vendaient par dizaines pendant les grandes foires[36].

Comment les fidèles percevaient–ils cette accumulation des images au cœur de l'espace sacré ? Etaient–ils émerveillés par cette abondance décorative ? Etaient–ils sensibles à la beauté des objets ou les objets sacralisés étaient–ils dépossédés de

---

31 *Les Bretons et Dieu, Atlas d'histoire re ligieuse,* PUR Rennes, document 23.

32 S. Denèfle, *Fontaines en Cornouaille et Léon, Pratiques et croyances*, Doctorat, EHESS, dir. J.M. Guilcher, Brest, 1983, p. 44.

33 Mathurin, Ivy, Maudez, Alexis, etc. Cf. G. Provost, *La fête…Op. Cit.* p. 65.

34 J.–C. CASSARD, «Le Tro Breiz médiéval, un mirage historiographique ?», *Hauts–lieux…*p. 196. C. Prigent, *Op. Cit.,* p. 488. Dubuisson Aubenay évoque les cires de Sainte–Anne d'Auray, dans *La Bretagne, d'après l'itinéraire de Monsieur Dubuisson Aubenay*, MSHAB et PUR, Rennes, 2006, p. 399.

35 Elles ont été anciennement étudiées par Henri Waquet dans *L'art breton,* Ed. Arthaud, Paris, 1942. Plus récemment: *Bretagne, Images et histoire,* 1999; *Patrimoine religieux en Bretagne, Op. Cit.,* 2006; S. Duhem, *Sablières sculptées de Bretagne, Images, ouvriers du bois et culture paroissiale au temps de la prospérité bretonne,* Ed. PUR, Rennes, 1998. Etc.

36 *L'Imagerie Populaire Bretonne*, Exposition Quimper, Musée Départemental Breton 1992, publié Quimper. p. 9 sq.

leur dimension artistique ? Nous sommes obligés de constater que les témoignages écrits accordent surtout de l'attention à la dimension utilitaire. Peu de documents abordent la question esthétique ou celle du regard porté sur les oeuvres[37]. Il semble qu'images et objets étaient davantage conçus comme des «outils» utilisés par les uns et par les autres avec des intentions diverses. Il paraît donc légitime de s'interroger sur l'attention réelle que les fidèles portaient à la beauté même s'il paraît peu crédible d'invoquer une totale indifférence. L'Eglise de la Réforme catholique a d'ailleurs œuvré méthodiquement pour sensibiliser les fidèles aux images et aux symboles. L'exemple des prédicateurs et des missionnaires bretons a été amplement étudié: ils utilisaient des cartes peintes (les taolennou) ou mettaient en scène des spectacles plus saisissants; Vincent Ferrier, Michel Le Nobletz et d'autres se servaient des crânes pour donner plus de poids à leurs discours[38]. Ainsi, 30 000 hosties furent consommées en 1668 à Landivisiau à l'issue du pardon de la mission du père Le Nobletz. Les textes évoquent les «*pleurs et les larmes*» des «pardonneurs» effrayés par les discours[39].

Dans cet univers mental très imprégné des croyances en l'au–delà, par quels processus les objets étaient–ils investis de pouvoirs surnaturels et magiques ? Les apparitions à l'origine de fouilles miraculeuses pouvaient entraîner une sacralisation des objets découverts, tout comme la réalisation inattendue de miracles à la suite de prières insistantes. Nous touchons là des mécanismes complexes, dont la durée et l'intensité pouvaient être variables dans le temps, liés à la religiosité des individus, au dynamisme du clergé local, à la présence des ordres religieux ou d'autres institutions. Ce qui laisse beaucoup d'incertitudes sur la manière dont on sollicitait les effigies lors des pardons et sur les marques de sollicitude à leur égard. Les figures de saints étaient–elles investies des mêmes pouvoirs, dans l'église et hors de l'église ? La déambulation périodique conférait sans doute un autre regard sur l'objet, doté d'un pouvoir exceptionnel pour un temps limité, celui de la fête patronale. Les gestes pratiqués devant les images et consignés par écrit depuis le 19e siècle témoignent d'attitudes variées et très contrastées. L'étude de G. Provost a démon-

---

37 A. Croix, *L'âge d'or…Op.cit.,* p. 456 sq.

38 A. Croix, *L'âge d'or…*, p. 503.

39 Feiz ha Breiz, n°413 de 1872, au pardon de Ste Anne d'Auray, à cette date, sermon de Mgr Fournier évêque de Nantes «*après que le prédicateur eut dit quelques mots sur le pardon qui nous réunissait, sur la foi etla dévotion des Bretons, il en vint à les inviter de perséverer et à leur demander s'ils tenaient toujours fermement à leur foi. ….et la voix des «pardonneurs» faisait résonner le bourg de Ste Anne, Et les larmes coulaient en abondance des yeux de tous.*

tré qu'il y avait une très large continuité de ces gestes. Une quarantaine sont recensés, dont la plupart sont attestés dans les sources bretonnes depuis le 16e siècle.

L'image vénérée du saint: de l'objet touché à l'objet battu

Les témoignages de respect à l'égard des images ne manquent pas même s'il importe de tenir compte d'une certaine gradation: les paroissiens étaient familiers vis–à–vis des images de saints autochtones tandis qu'ils accordaient des marques de considération plus importantes à l'égard des figures de la Divinité et de la sainte Famille[40]. La déambulation autour de l'objet, le toucher ou le baiser à la statue faisaient partie des gestes les plus courants, inscrits dans des rituels votifs. Ainsi fallait–il choisir le sens du déplacement, la façon de toucher l'objet et l'endroit précis[41]. En 1775, à Saint–Julien de Vouvantes, on frottait le saint avec un grain ou un chapeau[42], à Penvenan, saint Gildas était frictionné avec du pain[43]. A Locronan, depuis le moyen âge, on passait sous le gisant du saint pour les maux de dos avant d'entamer la procession; à Collorec, on se frottait contre la statue de sainte Marguerite pour vaincre la stérilité. A Dol, les fous étaient assis près du tombeau du saint (en 1636) alors qu'à Fort–La–Latte, ce sont les chiens enragés que l'on plaçait autour de saint Hubert[44]. A Notre–Dame de Quintin, des femmes venaient de loin pour ceindre la ceinture de Nostre–Dame qui protégeait du mauvais accouchement[45]. Pour guérir le mal de saint Maudez, le malade prélevait de la boue ou une algue dans la fontaine, s'en couvrait la plaie et appliquait un ver de terre sur le tout[46]. Les reliques suscitaient la même attention: à Tréguier, pour 5 sols, il était possible de caresser le chef de saint Yves[47]. A Primelin, en 1663, les fidèles payaient 16 sols pour palper les reliques de saint Tugen[48]. Ces gestes avides de proximité étaient sans doute les mêmes au moment des pardons, lorsque les effigies ou les reliques étaient sorties en procession.

---

40 A. Croix, *La Bretagne aux 16e et 17e siècles*…p. 1123.
41 A Croix, *La Bretagne*…*Op. Cit.,* p. 1112.
42 G. Provost, *La fête*… p. 80.
43 G. Provost, *La fête*…. P. 62
44 Prigent, *Ibidem;* G. Provost, *Op. Cit.,* p. 82.
45 *La Bretagne, d'après l'itinéraire de Monsieur Dubuisson Aubenay*, MSHAB et PUR, Rennes, 2006, p. 265.
46 S. Denèfle, *Op. cit.,* p. 44.
47 C. Prigent, p. 494 citant G. Minois.
48 *Ibid.*

Les sculptures étaient également parées de vêtements. La statue du saint ornée de rubans à Plancoët en 1644[49], certaines coiffées de bonnets d'enfants[50], d'autres de rubans de mariage[51]. Des vêtements des saints étaient jetés dans l'eau des fontaines, d'autres venaient habiller les statuettes nichées au–dessus des bassins[52]. Ces traditions se sont renouvelées dans la seconde moitié du 19e siècle avec le «couronnement» des vierges: à Remungol (1858), au Folgoët (1888), aux Portes (1897), Kernitron (1909), etc[53].

La mise en valeur des objets par le biais de l'effleurement ou de l'habillement, qui n'ont rien de spécificités bretonnes, contraste cependant avec des gestes qui seraient aujourd'hui considérés comme des actes de vandalisme s'ils n'étaient la conséquence des marques d'une dévotion extrême.

En effet, les statues étaient également grattées, raclées et la poudre de bois récupérée: de nombreux exemples sont attestés depuis 1686[54]. Quelques jours après sa «découverte», la statue de sainte Anne d'Auray a considérablement diminué et n'est déjà plus reconnaissable![55] Plus rares sont les mentions d'agression de statues, mais elles existent. Certaines étaient aspergées d'eau ou piquées d'épingles[56], d'autres jetées dans les fontaines pour obtenir la pluie[57]. Il fallait dans certains cas restaurer la sculpture et remplacer le bois par le granit. Des saints étaient agressés et battus: quand saint Gobrien se montrait inefficace à soigner les coliques, on le mettait tête en bas dans la fontaine. En Léon et en Cornouaille au 17e les femmes de marins s'en prenaient aux effigies sculptées et les fouettaient[58]. Le contrat n'était pas «rempli», la statue s'était montrée inefficace et qu'importait l'esthétique ! Certaines étaient mêmes kidnappées par des paroissiens jaloux: ce fut le cas à deux reprises, à Saint–Julien de Vouvantes en 1631 et en 1807. Les comptes de la fabrique en ont gardé témoignage puisqu'il fallut réparer la statue abandonnée sur le chemin.[59] Quelques objets suscitaient des polémiques: la sculpture de sainte Anne d'Auray,

---

49 G. Provost, *La fête…,* note 7, p. 226. Et: *Le patrimoine des communes du Finistère,* Ed. Flohic, p. 245.
50 *Le patrimoine des communes… Ibidem,* p. 169.
51 *Ibid.,* p. 245.
52 S. Denèfle, *Op. cit.,* p. 166.
53 Ch. Le Floc'h, *Op. cit.,* p. 9.
54 C. Prigent évoque l'exemple du tombeau de saint Yves à la cathédrale de Tréguier.
55 G. Provost, p. 223.
56 *Dictionnaire du patrimoine breton,* p. 779. Ou S. Denèfle, *Op. Cit.,* p. 41.
57 S. *Denèfle , Ibid.,* p. 44.
58 A. Croix, *La Bretagne… Op. cit.* p. 939. Et *L'âge d'or…Op. Cit.* p. 378.
59 G. Provost, *La fête…Op. Cit.,* p. 153.

par exemple, dont l'histoire fut jugée «frauduleuse»; Yves Nicolazic accusé d'être un buveur et la statue *toute «mutilée» un morceau de bois du débris de quelque charroi et instrument de labourage ou pièce de logis…»*[60].

De curieuses pratiques affectaient également les accessoires de la procession, ici à Commana, en 1777: «*La plupart de ceux qui portent les croix et les bannières à Commana et à la trève de Saint–Sauveur, voulant faire montre de leurs forces, affectent de baisser sans besoin les croix et bannières jusqu'à ras de terre au sortir de l'église et ailleurs, et de les porter ainsi rasant la terre le plus possible qu'ils peuvent, les tenant par l'extrémité des manches dans une posture indécente de corps et avec des efforts dangereux dont les suites sont parfois funestes. Dès que les croix et bannières sont hors de l'église, les jeunes gens s'attroupent autour d'elles, chacun veut les porter. On se dispute, on se les arrache, on se querelle. Et pour avoir plus de liberté de prendre leurs ébats, …les jeunes gens s'éloignent, loin des yeux du clergé*»[61].

Ces divers exemples, qu'ils soient représentatifs ou non, donnent une image du statut précaire des objets dits «sacrés» et de leur dimension matérielle. Si certains gestes étaient clairement irrespectueux, ils n'étaient pourtant pas en contradiction avec les motivations religieuses profondes qui les animaient[62]. Dès le milieu du 17e siècle les évêques enjoindront aux prêtres dans leurs diocèses d'empêcher ces pratiques[63], de faire disparaître les images «*pourries ou injuriées*», «*indécentes*» ou les «*effigies de chevaux, chiens ou autres bêtes*» derniers témoins d'une vraie spécificité de la statuaire bretonne.

Les formes du recours collectif: objets et processions

Les objets de dévotion véhiculés pendant les pardons ne se distinguaient pas particulièrement: comme dans d'autres régions, nous trouvons en Bretagne aux époques anciennes des bannières (les plus vieilles sont du 17e siècle), des croix de procession, des reliquaires et des statues portées sur des brancards comme dans

60 *La Bretagne, d'après l'itinéraire de Monsieur…Op. Cit.,* p. 399.

61 Exemple mentionné par J.L. Le Floc'h, *Op. cit.,* p. 23.

62 A. Croix relève un cas exceptionnel de blasphème: celui d'un avocat rennais, condamné en 1631 à se prosterner, avant d'être pendu et brûlé pour avoir enflammé un crucifix sous l'effet de l'alcool. Dans *l'âge d'or…Op. cit.,* p. 365.

63 *L'évêque Guillaume le Gouverneur et le culte des statues* (Statuts synodaux de 1620). A. Croix, *L'âge d'or…*Op. Cit., p.499.

l'œuvre de Léon Lhermitte montrant le transport de Notre–Dame de Ploumanac'h en 1879. Les processions des pardons ont pourtant impressionné les folkloristes ! Ces derniers ont donné des cortèges une image très colorée, celle d'une sociabilité collective de masse mêlant exercices religieux et activités populaires, voire paillardes. Les regards des peintres oscillent entre les processions ordonnées et silencieuses où les Bretons portant des cierges défilent en costumes[64] et les pardons bruyants et désordonnés plus proches des grandes foires[65].

Les processions aux 16e et 17e siècles n'avaient probablement pas la même saveur. Les sources documentaires sont malheureusement peu nombreuses: les convois funèbres sont renseignés[66], ainsi que quelques pardons de grandes missions[67] et des processions du Saint Sacrement[68]. De ces descriptions[69] émanent des constantes comme la présence de la croix de procession en tête de cortège, avec ses clochettes invitant périodiquement à la prosternation. La place des enfants est également signalée, garçons et filles séparés, hommes et femmes pareillement. Les accessoires sont mentionnés: bannières de la paroisse ou des paroisses voisines, enseignes (figures de petits saints portés à bout de bras), ex–voto en cire présentés par les miraculés[70]. Le collège des prêtres était placé à proximité des brancards portant reliquaires ou statues, se tenant debout, devant ou derrière. Sainte Anne d'Auray, peu de temps après sa création dans les années 1630, donnait l'image d'une procession baroque très organisée. Dans la foule des *pardonneurs* se distinguaient les cierges, les croix, les tambours, les hautbois et les bannières. Les enfants vêtus de blanc accompagnaient le clergé, placé près de la statue et de la relique royale. Le spectacle pyrotechnique final était le point d'orgue de cette grande manifestation[71].

---

64 Toutes les descriptions des grands pardons du 19e font une large place à la «procession des miracles» mais elle n'est jamais mentionnée dans les textes avant la fin du XVIIe siècle. Cf. G. Provost, *La fête…Op. Cit.*, p. 348.

65 Le pardon des oiseaux à Plougastel est une pure création du 19e s. sans lieu de culte. F. Postic, «Toulfoën, près de Quimperlé: un pardon sans chapelle ?» *Hauts lieux…Op; Cit.,* pp.235–246.

66 Cf. A Croix, *La Bretagne…*p. 955; S. Duhem, *Op. Cit.,* p. 278.

67 Cf. G. Provost, *La fête…Op. Cit.,* illustration 17. L'auteur présente un tableau votif de 1770, conservé au Trésor de la basilique de Sainte–Anne d'Auray représentant *La translation solennelle de la relique de ste Anne donnée par Louis XIII & Anne d'Autriche.* La scène peinte est anachronique mais s'inspire du cortège d'Auray au 17e s.

68 A. Croix, *L'âge d'or…*p. 511.

69 C. Prigent, p. 492. A. Croix, *La Bretagne…*p. 1112.

70 G. Provost, *La fête… Op. Cit.* p. 352.

71 G. Provost, *La fête…*Op. Cit., p. 231–232.

Il faut mentionner quelques spécificités «à priori» bretonnes: le rite d'encerclement de l'église ou de la chapelle par un cordon de cire est attesté au 17e siècle à Moncontour, Sainte–Anne–la–Palud ou Sainte–Anne–d'Auray. Ce dernier nécessitait la disposition d'ardoises ou de mottes de gazon autour de l'église, pour le confort des genoux[72]. Le salut au clocher du sanctuaire est une autre particularité. Disposées en couronne devant l'église, les croix de salut qui étaient apportées par les paroisses invitées étaient inclinées en signe de respect[73]. Il faut exclure de ces exemples les créations bretonnes plus récentes comme la «procession des miracles». Fréquemment représentée dans les peintures du 19e siècle, cette procession n'est pourtant pas antérieure au 18e siècle[74]. Elle était formée de pèlerins vêtus de blanc, brandissant des cierges. De la même façon, la présentation des maquettes de bateaux ou d'ex voto peints, finalement peu nombreux en Bretagne en comparaison d'autres régions, renvoie à des gestes très localisés et postérieurs au 17e siècle[75].

En conclusion, retenons des pardons bretons anciens qu'ils se distinguent par des gestes du recours ordinaires, autour d'objets de dévotion ordinaires. Comme l'observe G. Provost, «*ce qui est remarquable dans le pardon breton, c'est moins le détail de ses composantes, parfaitement banales, que la manière dont elles se juxtaposent et se cristallisent en un extraordinaire concentré*».[76]

---

72 G. Provost, *Ibidem,* p.93.

73 *Ibid.,* p.97.

74 G. Provost a étudié un tableau commémoratif du trésor de la basilique de sainte Anne d'Auray. Peint en 1770 par le peintre Philippe, il montre une procession dans la ville de Pont l'Abbé, délivrée de la peste en 1632. Le sujet est largement inspiré des processions qui étaient organisées à Sainte–Anne d'Auray au 17e, mais présente de nombreux détails anachroniques (en particulier la «procession des miracles»). *Ibid.,* Ill. 16.

75 *Ibid.,* p. 223.

76 *Ibid.,* p.47.

LE MISTÉRI DU COURONNEMENT D'ÉPINES DE CATLLAR: RESTAURATION ET USAGE PROCESSIONNEL

Jean-Bernard Mathon

Directeur du Centre de conservation et de restauration du patrimine.

Conseil général des Pyrénées-Orientales. Perpignan (France)

Introduction

Le *misteri*, ou groupe sculpté, représentant le couronnement d'épines, conservé dans l'église paroissiale de Catllar (Pyrénées-Orientales, France), est partiellement documenté et son utilisation pour la procession du Jeudi saint est attestée, au moins pour le XVIIIe siècle. Mis au rebut dans la première moitié du XXe siècle, il a été réutilisé à partir de 1951, dans le cadre de la procession du Vendredi saint, à Perpignan; à partir de cette date, il a connu de nombreuses vicissitudes, jusqu'à sa restauration, en 2000. Il est, de nos jours, encore utilisé en procession.

Catllar est un village du Conflent, dans la vallée de la Catellane, situé à 40 km à l'ouest de Perpignan, à proximité de Prades et de l'abbaye Saint-Michel de Cuixà dont il a été une dépendance du XIIe au XVIIIe siècles. L'église paroissiale, dédiée à saint André, a été reconstruite en 1662, sur la base d'un édifice du XIIe siècle, dont subsiste l'abside romane dans laquelle est conservé le *misteri*.

Repères

Le terme catalan de *misteri*, approximativement traduisible en français par mystère, par référence aux représentations théâtrales qui se jouaient sur le parvis des églises pendant la semaine sainte à la fin du moyen-âge, désigne une sculpture (ou un groupe sculpté), souvent grandeur nature, illustrant une scène de la passion du Christ, porté en procession, notamment pendant la semaine sainte.

Les sculptures sont fixées sur des bases ou des supports de taille importante, souvent percés ou munis de coulisseaux pour pouvoir y passer des brancards servant à les porter.

Pour les processions les *misteris* sont abondamment décorés de fleurs. Ils sont parfois munis d'un dais.

On peut voir aujourd'hui encore ces *misteris,* portés par des groupes de pénitents, défiler lors des processions des Jeudi ou Vendredi saints, surtout dans des villes méditerranéennes (en Italie du sud, en Espagne); dans les Pyrénées-Orientales, des processions nocturnes ont lieu à Bouleternère, Collioure, Arles-sur-Tech, et, le Vendredi saint après-midi à Perpignan.

La procession du Jeudi ou Vendredi saint comporte, généralement, au moins 5 *misteris*: le jardin des oliviers, la flagellation, le couronnement d'épines, l'ecce homo et la crucifixion.

Il existe actuellement en Roussillon essentiellement deux types de confréries encore actives: les confréries du Rosaire et les confréries de la *Sanch*, ou du précieux sang de Jésus-Christ, la plus importante de celles-ci étant l'Archiconfrérie de la *Sanch* de l'église Saint-Jacques de Perpignan.

A Perpignan, l'Archiconfrérie de la *Sanch* fut fondée, en l'église Saint-Jacques, le 11 octobre 1416. Elle avait, notamment, pour but l'accompagnement des prisonniers et condamnés à mort et aussi la commémoration de la Passion de Jésus au travers de la procession du Jeudi saint[1].Celle-ci se maintint jusqu'en 1777, date à laquelle elle fut interdite; elle fut rétablie à partir de 1790, limitée à l'enclos de l'église Saint-Jacques, ce, jusqu'au milieu du XXe siècle. Elle a été restaurée en 1950[2], et parcours l'ancienne ville. Des processions avaient lieu aussi dans de nombreux villages.

En Catalogne, la Semaine sainte était extrêmement théâtralisée: les églises étaient décorées et fleuries, un « *monument* »[3], constitué de toiles peintes en forme d'arc triomphal et de décors en carton-pâte représentant la cène, des soldats romains, les attributs de la passion, était érigé dans une chapelle ou au maître-autel, comme un théâtre au centre duquel était installé un escalier en haut duquel

1 Description de la procession du Jeudi saint à Perpignan in: « Voyage pittoresque de la France, description de la province de Roussillon », 1787. Texte de F. Carrère, pp. 77-79; gravure de Beugnet (Pl. XXVII).

2 Sur la procession de la Sanch à Perpignan: Cf. revue « Tramontane », XXXVe année, n° 331, Perpignan, mars 1951.

3 Cf. « Voyage pittoresque… », p.79.

était présenté le Saint-Sacrement. Le Jeudi saint, après-midi, les enfants sillonnaient les rues armés de crécelles pour inviter les fidèles à l'office des ténèbres au cours duquel était célébrée la passion pour se conclure dans l'obscurité par la «*patrico-patroca*» sensée imiter un tremblement de terre ou la mise à mort des juifs («*matar els jeus*») responsables de la mort du christ. Le soir se déroulait la procession nocturne.

Les *misteris* de Catllar

A Catllar, 2 *misteris* sont identifiés, leur existence attestée dans les archives.

Tout d'abord le *misteri* de l'ecce homo, dont un acte notarié, daté du 27 mai 1725[4], nous indique comment et par qui il doit être porté en procession; chaque année 2 *regidors* seront désignés parmi la communauté, ainsi que 4 porteurs pour le *misteri*, lequel devra être illuminé par 4 flambeaux. Ce *misteri* existe encore: il s'agit d'une statue d'ecce homo. Il n'est plus utilisé depuis longtemps comme statue processionnelle.

L'existence du *misteri* du couronnement d'épines –qui nous intéresse ici- est documenté pareillement (acte notarié du 7 avril 1737)[5]. On y indique la nomination de 2 regidors pour la procession, de 4 porteurs pour le *misteri*, qui en seront responsables, ainsi que la présence de 2 flambeaux. On y apprend que le *misteri* a été réalisé sur les fonds de la communauté. On peut en déduire que cet acte a été conclu alors que ce *misteri* venait d'être fabriqué.

Cette œuvre a participé aux processions du Jeudi saint, à Catllar, jusqu'à une date que nous ignorons, mais probablement tout le long des XVIIIe et XIXe siècles; il en est fait mention de nouveau dans un document d'archives daté de 1767. Dans le roman de Emile Pouvillon, intitulé « Jep », paru en 1904, il est question de la procession du jeudi saint, à Catllar. Au XXe siècle, les 3 statues du *misteri* du couronnement d'épines étaient reléguées derrière le retable du Christ d'où elles étaient extraites pour être installées, pendant la semaine sainte, à l'entrée de l'église, comme élément du *« monument »*[6].

---

4 A.D.P.O., 3 E 21 / 344, Onuphre Bordes, notaire à Prades.

5 A.D.P.O., 3 E 21 / 356, Onuphre Bordes, notaire à Prades.

6 Un « monument » de la semaine sainte existait à Catllar; il en est question dans le registre de la fabrique pour l'année 1769.

Vicissitudes du *misteri*

Ce *misteri* a été prêté à l'archiconfrérie de la *Sanch* de Perpignan en 1951; en effet, cette année là, dans le cadre de la rénovation de la procession du Jeudi saint, il a été fait appel au prêt de *misteris* provenant de divers villages pour donner plus de faste à la procession[7]. Le *misteri* de Catllar venait en remplacement de celui appartenant à l'Archiconfrérie de la *Sanch* réalisé par Antoine Guerra le vieux en 1681-82[8] et qui était en mauvais état ou avait disparu.

Depuis 1951 le *misteri* du couronnement d'épines de Catllar participe à la procession du jeudi saint de Perpignan (qui à lieu le vendredi saint suite à la réforme de la semaine sainte); il est porté par les anciens élèves du collège de Saint-Louis de Gonzague et figure par ordre des différents groupes et Mystères de la procession du Jeudi Saint à la trente-deuxième place (ordre de 1951) entre deux groupes d'anciens élèves de Saint-Louis, vêtus et gantés de noir. Le *misteri* est fixé sur une grande caisse juponnée de velours noir, deux brancards logés dans des étriers en fer permettent de la porter sur les épaules de 4 pénitents. Nous n'avons pas d'autre exemple de *misteri* du couronnement d'épines existant encore en Roussillon, et surtout d'une telle qualité, d'où sa préciosité; cependant nous avons retrouvé des informations aux A.D.P.O.[1] sur un contrat passé entre un atelier de peintre et une confrérie pour un *misteri* à Bouleternère; il en va de même pour celui réalisé par Guerra, cité ci-dessus.

Dans le contrat passé entre la commune de Catllar et l'archiconfrérie de la *Sanch* de Perpignan en 1951, il était prévu que l'œuvre soit restituée après chaque procession, étant entendu qu'elle serait prêtée chaque année pour la procession de Perpignan. En fait l'Archiconfrèrie n'a pas respecté ses engagements et n'a pas restitué le *misteri*; ainsi, en 1979, puis en 1993, le maire de Catllar a réclamé, en vain, la restitution du groupe sculpté. En 1997, une association de sauvegarde du patrimoine est créée, à Catllar, avec pour objectif, notamment, d'obtenir la restitution du *misteri*. Suite aux démarches de l'association, le conseil de l'Archiconfrèrie argue du fait que ce *misteri* lui appartient, étant celui commandé au peintre-doreur Antoine Guerra, en 1681. Nous avons pu alors démontrer, sur la base du document d'ar-

---

7 Cf. « L'Indépendant » du 22.02.1951, p.2: « la Semaine sainte en Roussillon, nouveaux misteris et goigs ».

8 A.D.P.O., G 545, liasse non foliotée: contrat passé par la confrérie de la Sanch de l'église Saint-Jacques de Perpignan à Antoine Guerra, le 23 mars 1681.

1 Archives Départementales des Pyrénées-Orientales.

chive, que le *misteri* réalisé par A. Guerra était fabriqué en papier mâché, pour les membres des personnages, et en toile empesée, pour les vêtements. Celui de Catllar étant en bois sculpté et polychromé, il ne pouvait donc s'agir du même objet. Il est vraisemblable que le *misteri* réalisé par A. Guerra ait disparu.

Après avoir été longtemps en dépôt à l'église Saint-Jacques, il a finalement été restitué à la commune de Catllar, en 1998, celle-ci s'engageant à le prêter chaque année pour la procession de Perpignan. Malheureusement, un dégât des eaux eut lieu dans l'église, en 1999, qui provoqua une importante dégradation sur l'œuvre. Il fut décidé pour des raisons de conservation de ne pas le faire sortir pour la procession de l'année 2000, et, de procéder à sa restauration. Parallèlement, l'archiconfrérie décide de commander une copie[2] de l'œuvre.

Description

Description iconographique

Il s'agit d'une scène représentant le Christ assis couronné d'épines, menacé par les lances de deux soldats. Le Christ est vêtu d'un somptueux manteau rouge à fleurs, et il porte la couronne d'épines, les poignets liés, la bouche entrouverte, son corps présente les traces de la flagellation, gouttes et taches de sang, son expression reflète la compassion face à l'hostilité à laquelle il est en butte.

Les deux soldats, debout, les bras levés sont habillés en soldats romains avec une tunique courte, en tissus fluide, et une cuirasse à motif d'écailles de poisson, de type anatomique qui met en valeur leur ventre proéminent, sur des pantalons courts jusqu'au genoux et bouffants, des spartiates aux pieds. Moustachus, les cheveux courts et bruns avec un bonnet, ils sont bruns de peau.

Il s'agit d'une des dernières scènes du cycle du procès de Jésus, précédant l'ecce-homo, scène après laquelle Jésus fut emmené pour être crucifié. Selon Marc, «les soldats conduisirent Jésus dans l'intérieur de la cour (de la demeure de Pilate), et ils assemblèrent toute la cohorte. Ils le revêtirent de pourpre («d'un man-

2 Copie en résine, réalisée par les ateliers d'Olot (Espagne). Sur cette copie, les lances (ou bâtons) ont été remplacées par des fouets ; il s'agit donc d'une scène représentant la flagellation du Christ. Ce misteri sera par la suite utilisé pour la procession conjointement à celui de Catllar.

teau écarlate», selon Matthieu), et posèrent sur sa tête une couronne d'épines qu'ils avaient tressée. Puis ils se mirent à le saluer: «Salut, Roi des Juifs» et ils lui frappaient la tête avec un roseau, crachaient sur lui, et, fléchissant les genoux, ils se prosternaient devant lui» (Mathieu XXVII 27-31. Marc XV, 16-20; Jean XIX, 2-3).

Le couronnement d'épines est un thème particulièrement répandu dans l'art chrétien à partir du XIVe siècle en raison du culte rendu à la couronne d'épines en tant que Sainte relique; ce culte date de cette époque.

Description du support

- Matériaux: bois de résineux, sculpté, doré, polychromé.
- Dimensions:
- Christ: hauteur: 78 cm x largeur: 41,5cm x profondeur: 37 cm (siège évidé).
- Soldat à gauche: hauteur: 108 cm x largeur:57 cm x profondeur: 40 cm.
- Soldat à droite: hauteur: 114,5 cm x largeur: 42 cm x profondeur: 37 cm.
- Epoque: début XVIIIe siècle (avant 1737).
- Attribution: anonyme (pas de contrat connu).

L'œuvre est sculptée en ronde bosse en bois d'essence de résineux, avec des éléments en bois rapportés à la partie centrale, assemblés par collage ou à l'aide de clous. On note la présence de filasse sur les joints d'assemblage.

Les statues sont fixées à la caisse à l'aide d'équerres en métal pour le Christ et de gros boulons pour les soldats. La caisse de procession est récente, la peinture est signée et datée en bas à gauche: «1951, J. Chaumeil». Sur une photographie ancienne, elle est agrémentée de moulures aux 4 angles.

Description de la polychromie

Les trois sculptures sont entièrement polychromées et dorées dans la tradition baroque: dorure, sgraffito polychrome, peinture sur dorure, faux marbre. La polychromie était là pour enrichir et mettre en valeur la sculpture, elle participait à son exubérance. Excepté quelques repeints ponctuels, le Christ est dans sa polychromie originelle, les soldats ont été plus touchés par les repeints.

La polychromie est ainsi constituée:

Pour les carnations:

- Une couche de préparation de couleur beige à base d'une charge de type sulfate ou carbonate de calcium et d'une colle animale, parfaitement lissée.
- Une couche d'encollage, relativement épaisse, pour parfaire l'aspect de surface;
- La couche incarnat, probablement à base de liant huileux ou d'émulsion huileuse, d'aspect lisse et uniforme, relativement épaisse, pour obtenir un aspect satiné voire brillant.

Pour les vêtements (entièrement dorés):

- Une couche de préparation.
- Une feuille d'or posée à la détrempe sur une assiette ocre rouge foncé, puis brunie pour obtenir un brillant prononcé.
- Un sgraffito (ou estofado) avec des motifs de tissus peints avec un décor polychrome ou monochrome; la peinture à base de pigments et d'un liant à la colle animale, à l'œuf ou à la caséine, est grattée ensuite avec un stylet selon certains motifs pour faire réapparaître l'or. Cette technique d'origine italienne apparaît au XIIIe siècle et connaît une véritable apogée à l'époque baroque.
- Des décors peints sur la dorure: les motifs sont peints sur un fond doré. Ce sont pour l'essentiel des arabesques végétales, des fleurs ou parfois des grotesques.

Pour les socles: une couche de préparation et un faux-marbre réalisé avec des pigments et un liant aqueux, de type colle animale.

Pour les lances: une couche de préparation recouverte d'une feuille d'argent.

Repeints

- Un repeint général d'un ton brun foncé recouvre les 3 socles des statues.
- Un repeint général est appliqué sur les carnations des soldats, d'une couleur brun ocré d'aspect satiné, passée sur la couche incarnat (plus claire et rosée) d'origine et sur les lacunes.
- Un repeint ponctuel marron, d'aspect mat, est visible sur les bras des soldats.

Etat de conservation

Les œuvres processionnelles ont une conservation difficile, car souvent plus menacées que les œuvres qui ne changent pas de lieu: transportées en extérieur, souffrant du vent, de la pluie, du soleil, des vibrations, de chocs accidentels, elles sont parfois nettoyées rapidement, recollées si besoin est, parfois rafraîchies par un

coup de peinture mais pas conservées; tel doit être le vécu du *misteri* du couronnement d'épines de Catllar jusqu'à nos jours.

L'état de conservation du support est correct dans l'ensemble, par contre celui de la polychromie est dans un état critique de par son vieillissement normal et de par sa fonction d'objet processionnel; à cela s'ajoute un dégât des eaux en novembre 1999 où une gouttière a entraîné de nombreux soulèvements et écaillages de polychromie et une perte totale de polychromie sur le pied droit du soldat de droite. Ces altérations anciennes et récentes ne permettaient pas la sortie du *misteri* pour la procession du Vendredi Saint en 2000, au risque d'altérer de façon irrémédiable cet ensemble.

Etat de conservation du support

On constate des attaques ponctuelles d'insectes xylophages, quelques joints d'assemblages ouverts, des fentes radiales et des problèmes de fixation à la caisse.

Etat de conservation de la polychromie

Des soulèvements généralisés sont en cours sur la polychromie et tout particulièrement sur les carnations qui présentent des craquelures assez particulières en forme de rides concentriques très fines avec des bords relevés ou se chevauchant entre elles.

Principales altérations:

- Nombreux écaillages et lacunes de polychromie jusqu'à la couche sous jacente d'encollage ou bien de la préparation.
- Écaillage de la couche d'encollage, en réseau très fin.
- Pulvérulence ponctuelle de la préparation et de la polychromie.
- Lacunes, jusqu'au support, en bordure inférieure du siège du christ.
- Usure ponctuelle des sgraffiti, de la dorure et de la polychromie des cheveux.
- État encrassé.
- La polychromie semble avoir été nettoyée de façon hétérogène, ayant probablement entraîné la perte d'une patine à l'aspect « ocré » sur le visage et le buste du christ.
- Éclaboussures diverses de cire de cierge, d'enduit blanc, de taches brunes.
- Quelques retouches non intégrées et débordant sur la polychromie originelle.

- «Effritements» de la feuille d'or en minuscules morceaux qui se détachent et s'accrochent sur les carnations.
- Repeints inesthétiques sur les bras des soldats et sur les socles.

La restauration

La restauration avait 4 objectifs

Effectuer un traitement de conservation.
Eliminer les repeints.
Améliorer la lisibilité de l'œuvre.
Assurer les conditions pour qu'elle puisse être utilisée en procession.

La restauration de ce *misteri* a été rendue nécessaire par son état de conservation très préoccupant, et a consisté principalement en un refixage des polychromies soulevées, un nettoyage, avec dégagement partiel des carnations repeintes, une reprise des assemblages, la fixation au socle et une réintégration des couleurs.

Afin de transporter les trois sculptures au Centre, et pour éviter des pertes de polychromie, des facings[10] ont été appliqués sur les soulèvements importants de polychromie, puis les trois statues ont été démontées de la caisse de procession pour faciliter le transport.

Pour éradiquer les insectes xylophages, il a été procédé à un traitement insecticide par privation d'oxygène, en utilisant le procédé d'anoxie statique. Les parties affaiblies et les assemblages ont été consolidés.

Le refixage de la polychromie des carnations, de la dorure et des sgraffitos a été effectué avec de la colle animale. Les équerres en métal et les vis oxydées sur le siège du christ ont été retirées.

Le nettoyage a consisté d'une part dans le retrait des crasses superficielles et autres salissures et dans le dégagement du repeint brun foncé sur les socles des 3 sculptures, ainsi que des repeints marron foncé sur les bras des soldats et des vernis sur la tunique, avec un mélange de solvants.

---

10 Pose de papiers protecteurs sur la polychromie, provisoirement, pendant le transport pour éviter des pertes de matière.

La réintégration de la polychromie a été réalisée avec une retouche à l'aquarelle des lacunes de dorure sur la préparation blanche, et sur les mastics blancs, et pour les carnations, sans masticage préalable, avec des couleurs au vernis pour la restauration. Une couche de finition et de protection, à base de résine, a été appliquée au pinceau.

Usage processionnel

Afin de protéger le *misteri* de la poussière lorsqu'il est présenté dans l'église, mais aussi de la pluie lors des processions, un baldaquin a été fabriqué. Il est constitué d'une plaque de polycarbonate reposant sur des tubes en aluminium marron servant de colonnes support. La plaque est habillée d'un tissu noir festonné.

Pour le transport, afin d'éviter les chocs, des plaques de polycarbonate amovibles se fixent sur les tubes en aluminium.

L'objectif était de créer les conditions pour permettre la poursuite de l'usage processionnel du *misteri* en limitant au maximum les risques pour sa conservation à venir.

Conclusion

Le *misteri* de Catllar fait partie de ces nombreuses pièces de haute qualité artistique, parfois des pièces uniques, très anciennes, classées au titre des monuments historiques, qui demeurent des objets de dévotion. Leur statut est à la fois celui d'œuvres d'art, qui pourraient trouver leur place dans un musée, et celui d'objet cultuel. Il n'y a pas nécessairement conflit si l'on peut assurer leur usage dans de bonnes conditions, si les utilisateurs sont formés à leur manutention et si les services patrimoniaux veillent attentivement à leur conservation. C'est le pari que nous avons fait au Centre de conservation et de restauration du patrimoine. Ainsi, le *misteri* de Catllar est à la fois une œuvre d'art, exposée dans l'église, et un objet cultuel, utilisé occasionnellement, dans des conditions assez strictes, pour les processions.

LE MONTEMENT DE LA VIERGE, UNE CÉRÉMONIE THÉÂTRALE. LES DÉCORS RÉALISÉS POUR LA FÊTE DE L'ASSOMPTION À TOULOUSE ET DANS SA RÉGION AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

Véronique Longueville

Université de Toulouse

La fête de l'Assomption est une fête fixe du calendrier catholique qui se déroule encore aujourd'hui tous les 15 août; son dogme fut proclamé en 1950 par le pape Pie XII[1], ainsi elle fut tardivement officialisée par l'Eglise. Au XVI^e siècle elle prônait le triomphe de l'Eglise dans sa lutte contre l'hérésie. En effet, l'affirmation du rôle de Marie dans le catholicisme heurtait de plein fouet le protestantisme qui la reniait.

À l'époque moderne le temps festif était très important aux yeux des autorités ecclésiastiques. Dès le XVI^e siècle, ces autorités tentèrent de diminuer le nombre des fêtes afin de ne conserver que les célébrations essentielles[2] puisqu'elles paralysaient l'économie et entraînaient la déviance des fidèles par leur aspect répétitif et parfois trivial. À l'heure de la Contre-Réforme, la dévotion mariale ne fut pas abandonnée alors que les nouvelles préoccupations de l'Eglise, réticentes aux fêtes, auraient pu les interdire[3].

Aux aspirations religieuses s'ajouta une volonté royale: en 1638, le roi Louis XIII voua le Royaume à Notre-Dame de l'Assomption qui connut ainsi un sort particulier. La confusion entre l'alliance de l'Eglise et de la royauté fut ainsi appuyée par la grossesse d'Anne d'Autriche, une nouvelle qui conféra à la Vierge une aura miraculeuse

1 Le 1er novembre par la bulle *Munificentissimus Deus*.

2 CASSAN M., *La fête à Toulouse à l'époque moderne*, mémoire de thèse d'histoire moderne sous la direction de BENASSAR B., Université Toulouse le Mirail, 1980, 2 volumes, p. 206, 208 et 209.

3 Les familiarités de l'iconographie médiévale et des apocryphes furent condamnées par Molanus (1570).

qui entraîna une diffusion du vocable dans tout le Royaume. Dans le Sud-Ouest de la France cette fête portait le nom de *Montement*. Il désignait l'action principale de la cérémonie: de retour de la procession et après la messe, la statue de la Vierge était élevée par le biais de poulies et de cordes jusqu'aux voûtes. Cette représentation était issue des mystères médiévaux[4] que les confrères du XIII^e^ siècle exécutaient déjà mais à l'extérieur des églises. Au XVI^e^ siècle, cette liturgie extérieure ne cessa pas malgré la controverse sur la Vierge Marie. Progressivement, l'engouement populaire obligea le Clergé à transformer les chœurs des églises pour y installer des lieux de dévotion fixe. Grâce à l'ambition des confrères dévoués à Notre-Dame de l'Assomption et chargés de l'organisation de la fête, de grands projets de réaménagements du chœur apparurent aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles dans les églises. Les décisions de restriction semblaient cependant difficilement applicables puisque l'habitude de la fête perdura dans les milieux populaires, à Toulouse et ailleurs comme le montrent quelques témoignages: les textes prouvent la continuité du *Montement* alors qu'en 1666 il fut interdit dans tout le diocèse par une ordonnance des vicaires généraux[5].

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles il entraînait la réalisation de décors dans les églises de Toulouse et de sa région et se traduisait par des aménagements du chœur. La plupart de ces décors sont malheureusement rarement conservés: ils se composaient de retables mécaniques servant à l'élévation d'une statue de la Vierge jusqu'aux voûtes et d'ornements éphémères tels que les vêtements ou les toiles peintes recréant le fond azuré du ciel. Après la Révolution, une grande partie des décors situés à l'intérieur des églises fut détruite et les ornements pillés ou vendus. Leur étude reste donc délicate. La recherche des œuvres mobilières dans une perspective régionale pourrait être étendue à un contexte géographique plus large qui engloberait une vision nationale et européenne. En effet, les décors réalisés à l'intérieur des églises pour cette cérémonie à Toulouse et dans sa région présentent des caractéristiques qui trouvent un écho dans le contexte européen.

Les décors religieux ne se comprennent qu'en évoquant l'histoire locale qui a fait d'eux des vestiges de l'époque moderne. En abordant les ornements et les aménagements de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse pour le *Montement*, nous pouvons envisager un exemple des décorations qui étaient effectués du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, ce qui conduira à définir par la suite, un ensemble régional.

---

4 SALIÈS P., «À propos des montements», dans *Archistra*, Juin 1972, n° 3, p. 51 à 58 et p. 76 à 77.

5 DE PEYRONET S., *Recueil des ordonnances synodales et autres,* tome II, Tolose, AR Colomiez, 1669, p.1354.

I. Les problèmes posés par les des vestiges de l'époque moderne

La plupart des mobiliers ou textiles de l'époque moderne ont disparu, l'étude de cette période reste donc délicate. Lors de la Révolution française de 1789, les retables, les statues ainsi que les textiles furent brûlés, détruits ou pillés dans la région. Les recherches s'appuient donc sur les vestiges qui subsistent dans les églises ou qui sont conservés dans les musées. Quelques textiles qui servaient à l'habillement des statues sont présents à Toulouse mais restent la plupart du temps non attribués à un évènement ou une statue, et datés des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Pour la période des XVII[e] et XVIII[e] siècles, les archives manuscrites sont les seules preuves de ces décors. Cependant elles n'offrent pas toutes une description précise des objets et notamment de leur utilisation. Pour retracer le déroulement de la cérémonie aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, toutes ces sources souvent lacunaires entraînent des problèmes d'interprétations.

Dans la cathédrale Saint-Etienne, depuis la construction de l'énorme pilier qui maintient la poussée des voûtes du chœur, sous l'épiscopat de Jean d'Orléans (1503-1533), l'autel de la paroisse où avait lieu le *Montement* se situe dans l'angle formé par le mur de la grande nef et celui de la chapelle de Notre-Dame des Anges (figure 1). Seulement trois documents permettent la restitution du retable au-dessus duquel le *Montement* était réalisé. Il s'agit d'une description issue du *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy de Grez de 1689, d'une image de confrérie représentant la Vierge de Notre-Dame de l'Assomption et d'un lavis de Bernard Bénazet de l'intérieur de la cathédrale daté de 1791[6]. Mais, l'ambition de leurs auteurs et les multiples constructions que le retable a subi aux cours des siècles, demande de les utiliser avec prudence. Il semble cependant que le retable de plan rectangulaire était composé de deux corps surmontés d'un attique, le premier corps dévoué à la Mort de la Vierge, dépendait de la confrérie des pains bénis, alors que le second figurant une Vierge à l'enfant était à la charge de la confrérie Notre-Dame de l'Assomption. Les sources graphiques s'associent aux sources manuscrites telles que les baux à besogne pour conduire à la reconstitution du retable[7]. L'autre mo-

---

6 DUPUY de GREZ Bernard, *Traité sur la peinture*, Toulouse, 1689. Image de la confrérie de Notre-dame de l'Assomption de Saint-Etienne de Toulouse, eau forte, 79 x 55 cm, réalisée par Grangeron en 1783, musée du Vieux Toulouse, n° 40-2-069. Bernard Bénazet, «Intérieur de la cathédrale Saint-Étienne en 1791», lavis, 31,5 x 43, 5 cm, musée du Vieux Toulouse, n° 80-03-01

7 Bail à besogne de Nicolas Bachelier, «Instrumentum capelle Nostre-Dame panii benedicti Saincti stefani Thoulouse», 3 E 1450, f° 76 r°-77, 1531-1533, bail de la réparation t de la réédification de l'autel de la paroisse à maître Pierre Levesville, 10 août 1613, 3 E 3176, 2ème reg., f° 290-292, Archives dép. de Haute-Garonne.

yen de comprendre le déroulement de la cérémonie peut s'effectuer au travers des cérémonials édictés par l'Eglise en vigueur dans la région ou des témoignages contemporains[8].

L'étude des objets religieux de l'époque moderne est rendue difficile à la fois par les circonstances historiques et les matériaux périssables avec lesquels ils ont été conçus. Les sources offrent la possibilité d'identifier ces décors et de s'interroger sur leur rôle: l'exemple de la cathédrale de Saint-Étienne de Toulouse illustre le travail de recoupement des documents permettant de saisir le déroulement de la cérémonie.

II. De la procession à l'apothéose de la Vierge: le *Montement* de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse

Cette splendeur de la fête voulue par le roi et prônée par l'Eglise provoquait néanmoins des conflits qui eurent des incidences sur le décor. La théâtralité de la fête qui rend hommage à la mort de la Sainte Vierge se déployait avec envergure dans la cathédrale avec le réaménagement du chœur souhaité par la confrérie de l'Assomption. Ainsi pour mieux révéler ce mystère, c'est imperceptiblement des fidèles que la représentation se faisait.

La procession: les habits et ornements liturgiques

La confrérie Notre-Dame de l'Assomption de la cathédrale fut à l'origine de la cérémonie. Mal accueillie à la basilique Notre-Dame de la Daurade, une partie des confrères s'installèrent dans la cathédrale en 1487. L'évènement créa une rivalité qui se traduisait lors de la représentation du *Montement* dans la magnificence des décors. Cet antagonisme parfois exacerbé obligea le Parlement de Toulouse à déclarer l'alternance de la représentation entre les deux confréries d'une année à l'autre le 21 janvier 1491[9]. Normalement, lorsque la représentation se déroulait à No-

8 Parmi ces références: GARIGNAC J. (curé de Saint-Orens), *Rituel romain du Pape Paul V traduit en françois avec des additions tirées du Pontifical Romain et autres rituels approuvez*, Toulouse, et GODEFROY Léon, *Ample description de le ville de Toulouse..*, manuscrit, 1638, Bibliothèque de l'institut de France.

9 SALIÈS P., *op. cit.*, p. 54: Arch. dép. Haute-Garonne: B 8 f° 289.

tre-Dame de la Daurade, la statue était portée debout; mais lorsqu'elle était représentée à Saint-Étienne, elle était portée couchée.

Intégrés à la liturgie, les «accessoires» tels que les déguisements furent remplacés par des ornements liturgiques qui magnifiaient dans un premier temps la valorisation de l'Eucharistie prônée par le Concile de Trente. Dès le Moyen-Âge, ils étaient portés par les prêtres et par les fidèles lors de la procession. En 1571, dans les inventaires de Saint-Étienne étaient répertoriés les fausses barbes et perruques pour les apôtres ainsi que des perruques et des ailes pour les enfants déguisés en anges[10]. En 1599, des enfants furent déguisés en sibylles[11], alors qu'en 1635, à Notre-Dame de la Daurade seuls les machinistes étaient déguisés. Ceux-ci recevaient le *Montement* sous les traits des trois hommes de la Trinité[12]. Cette évolution laisse déjà apparaître un «dessèchement» de la cérémonie. Jugés trop profanes et déviants des nouvelles attentes de l'Eglise post-tridentine, les déguisements qui faisaient partie des moyens didactiques furent peu à peu dénigrés. Les danses, les masques mais également les costumes furent interdits les jours de fête au profit du port du surplis[13]. L'Eglise qui avait intégré à la liturgie le *Montement*, l'a interdit dans tout le diocèse de Toulouse en 1666. Cependant, même après l'interdiction de la cérémonie, les discordes continuaient. En effet en 1691, alors que les processions étaient simultanées à la Daurade et à Saint-Étienne:

«*L'on porte dans un pavilhon une grande figure de la Vierge portée par les layques revestus d'aubes et il a été remarqué que lorsque lesdits pavilhons se rencontrent en entrant et en sortant de l'esglise ceux qui les portent font entresaluer les figures de la Vierge par une inclinaison de pavilhons ce qui est un abus*»[14].

L'embellissement de la statuaire toulousaine pour les fêtes traduit également le paradoxe d'une fête qui se situait entre profane et sacré.

Les habits de statues datés des XVIII[e] et XIX[e] siècles sont conservés, pour la plupart, au musée Paul Dupuy de Toulouse ou dans les sacristies des églises. Ils prouvent le dynamisme des artistes locaux dans la confection de vêtements qui rendaient tout le prestige d'une Vierge habillée et parée comme une reine[15]. Confec-

---

10 Arch. dép. Haute-Garonne: 4G, Délibérations du chapitre Saint-Étienne et la confrérie de l'Assomption.

11 SALIÈS P., *op. cit*., p. 54, Arch. dép. Haute-Garonne: BB 153.

12 GODEFOY L., *op. cit*.

13 *Statuts de la vénérable confrairie de l'Assomption à Notre-Dame établie en l'église métropolitaine Saint Etienne de Toulouse*, Toulouse, 1695. Et PEYRONET de S., *op. cit*., p. 1242 à 1249 et 1464 à 1467.

14 Arch. dép. Haute-Garonne: 3 E 12595 n. f. procès du jour de la fête.

15 ALBERT-LLORCA M., *Les Vierges miraculeuses, légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002; *Religiodad Popular. Imagines Vestideras,* Zamora, centre culturel, 1992.

tionnés dans des tissus de récupération ou neufs, comme l'Eglise le recommandait, les matières employées pour les robes et les manteaux (le taffetas, la soie) autant que leurs ornements (les fleurs pagodes qui semblent inspirées du travail de Jean Pillement[16]), illustraient le goût du temps (figure 2). Le désir d'afficher la Vierge avec des parures à la mode lui conférait une intemporalité alors que l'aspect profane du tissu de récupération renvoyait à sa nature populaire.

Le déplacement qui part de l'extérieur vers l'intérieur de l'église finalise l'action du *Montement*, il rejette dans un lieu sacré les ambitions et les attentes des fidèles qui veulent participer activement à l'évènement. Néanmoins, les embellissements intérieurs inspirés du théâtre reflètent une cérémonie religieuse qui entraînait l'engouement de son public.

De l'extérieur à l'intérieur: un décor théâtral

Le *Montement* de la Vierge était comme une pièce de théâtre où le décor prenait place dans l'église pour faire de l'autel la scène où se jouait la Mort et la glorification de la Vierge. Le passé triomphant de la ville face aux huguenots en 1562 se pérennisa à travers cette célébration. Au XVI[e] siècle, Toulouse devint un pôle attractif pour les différents ordres religieux fuyant les attaques des hérétiques[17]. Sa puissance au sein du Languedoc se fit ressentir dans le faste de ses fêtes qui rejaillit comme un exemple à suivre dans la région. La magie du spectacle qui fascinait les fidèles leur donnait l'impression d'entrer à l'Eglise comme dans un «théâtre»[18].

La place du retable offrait une envergure de choix pour le spectacle car il faisait face à une nef de 800 m^2.

En 1532, le retable en pierre de Nicolas Bachelier marqua la première étape de la volonté de la confrérie de l'Assomption. L'architecture, les dimensions du retable et le programme sculpté s'inspiraient du maniérisme italien. L'œuvre de Nicolas Bachelier est le premier manifeste «antiquisant» à Toulouse[19]. L'artiste emprun-

---

16 ARIBAUD C., *Enquête sur les ornements liturgiques dans le diocèse de Toulouse, XVIe-XIXe siècles,* thèse de doctorat, sous la direction de Bruand Y, 3 vol., 1989, «Soierie en sacristie, fastes liturgiques», *catalogue d'exposition du musée Paul Dupuy*, Somogy édition d'art, Paris, 1998, p. 170.

17 TAILLEFER M. (sous la direction de), *Nouvelle histoire de Toulouse*, Toulouse, Privat, 2002, chap. 4.

18 TAPIÉ V. L. (sous la direction de), *Baroque et classicisme*, Paris, Livre de Poche, 1990.

19 TOLLON B., «Nicolas Bachelier et la sculpture toulousaine au milieu du XVIe» dans *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance,* Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel 26 et 27 octobre 1990, sous direction de Geneviève Bresc-Bautier, p. 341 à 363.

te les caractéristiques des retables monumentaux lombards, en choisissant une composition à trois corps superposés sur plan rectangulaire (figure 3). Le premier corps représentait la Vierge sur son lit de mort entourée des apôtres aux expressions marquées, qui évoluaient dans un espace scénique délimité par des colonnes. Il mêle à la fois le classicisme de Raphaël à la tradition des scènes populaires comme les mises au tombeau. Le deuxième corps dont le groupe sculpté fut réalisé vers 1663, par un autre artiste que Nicolas Bachelier, figurait une Vierge à l'enfant, placée dans une niche qui correspondait à l'arche de Dieu[20].

Malheureusement en 1609, un incendie détruisit le chœur de l'église et la confrérie profita de l'occasion pour investir les pièces attenantes au retable dans le but de magnifier la glorification de la Vierge. Avant cette date, aucun mobilier semblable n'est mentionné, les dispositifs du XVII[e] siècle marquent l'évolution vers un décor fixe.

Le 5 mai 1613, Pierre Levesville architecte orléanais, devait abattre toutes les parties hautes du mur auxquelles le retable de la paroisse était adossé, pour établir une sacristie au-dessus de la sacristie paroissiale et une chapelle contiguë[21]. Les confrères profitèrent de la reconstruction de la cathédrale par l'architecte pour lui confier la restauration du retable endommagé par le contrat du 10 août 1613[22].

La sacristie de la confrérie se situe toujours au premier étage de l'escalier à vis de Jean d'Orléans, à l'angle du collatéral sud du chœur. Cet escalier s'ouvrait dans la chapelle Notre-Dame-des-Anges située au revers du retable et donnait accès à la partie haute du retable. C'était là que le plancher soutenu par des colonnes rejoignait le retable de Bachelier au niveau de l'attique. À l'étage supérieur, est aménagée une petite pièce au niveau des terrasses au-dessus des chapelles du chœur. Il s'agit du *Paradis* que Levesville dut effectuer par le bail du 14 janvier 1614 (figure 4). Une baie aujourd'hui murée de 2 m s'ouvre sur la nef et domine l'autel du *Montement*[23]. Elle devait servir à recevoir l'image de Notre-Dame, l'autel qui a disparu comme tout le mobilier de la chapelle avait été confié à Louis

---

20 GRAILLOT H., *Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVI° siècle*, Toulouse, Privat, 1914, p. 32.

21 Contrat du 5 mai 1613, entre P. Levesville et la table des pains bénis:3E 3176, 2ème reg., f°133-136 cote donnée dans l'extrait du colloque écrit par COSTA G., *op. cit.*3E 1629, 1er reg., f°213 par LESTRADE J., *Histoire de l'art à Toulouse, nouvelle série de baux à besogne*, Toulouse, Privat, 1907.

22 *Ibidem*., Arch. dép. Haute-Garonne: 3 E 3176, 2ème registre, f°290 à 292 v°.

23 De 3, 50 m sur 2, 50 m elle possède le même voûtement que la pièce du dessous, deux croisées d'ogives retombant sur de simples culots.

Uchoin, maître menuisier de Toulouse par le contrat du 13 avril 1614[24]. Devant le *Paradis*, il devait faire deux glissières de bois et de fer le long de la chapelle avec une roue de 17 pans de longueur et un pan de diamètre, soutenue par deux pieds. Cette pièce fut appelée ainsi en raison de sa fonction, l'ouverture permettait de hisser grâce à ce treuil le mannequin en bois de tilleul dont Gervais Drouet (1610-1673) se vit confier la réalisation le 20 avril 1656[25]. L'exiguïté et la dangerosité des manœuvres ne devaient que rendre plus impressionnante la montée de la Vierge. La statue de la Vierge restait de deux à trois semaines exposée au public avant de redescendre[26].

Les retables espagnols «con tramoya» présentent le même procédé pour exalter la mort de la Vierge[27]. «La tramoya» élément issu de la scénographie théâtrale permet de produire un effet sensationnel voulu pour le *Montement* de la Vierge. Ainsi, à Toulouse la poulie était camouflée derrière des toiles peintes fixées à un dais ou un baldaquin au-dessus du Paradis[28]. L'aspect dramatique était accentué par la dissimulation des entrées qui donnaient accès aux chapelles supérieures. Les décors dans cet emploi étaient proches de ceux du théâtre qui recréaient l'ambiance dans laquelle évoluaient les personnages. Les confrères conviaient les fidèles à vénérer la Vierge comme s'ils assistaient directement à sa glorification. C'est en entretenant le mystère de sa mort que les membres de la confrérie s'attachaient à convaincre les fidèles que le Paradis est accessible aux mortels. L'objectif était de cacher pour mieux révéler.

Le *Montement* de la cathédrale de Toulouse n'est qu'un exemple faisant partie d'un ensemble régional qui comprend d'autres églises dans lesquelles était représentée la cérémonie de façons diverses.

---

24 Arch. dép. Haute-Garonne: 3 E 1630, f° 261 v°, «Bail Notre-Dame de lassumption, behory», la cote est donné dans l'article de MERLET-BAGNÈRIS F., «Mise en scène et architecture liées à l'Assomption dans le Sud-Ouest (XIIIe-XVIIIe siècle), dans *De la Création à la restauration, Travaux offert à Marcel DURLIAT*, Atelier d'histoire de l'art méridional, Toulouse, 1992, p. 568. Mais n'a pas été transcrit dans cet article mais par LESTRADE J., *Histoire de l'art à Toulouse, nouvelle série de baux à besogne*, Toulouse, Privat, 1907, p. 77 à 79.

25 JULIEN P., «Un disciple du Bernin: Gervais Drouet, sculpteur toulousain» dans *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1995, p. 95.

26 GODEFROY L., *op. cit*.

27 MARTIN-GONZALEZ J. J., «Avance de una tipologia del retablo baroco», dans *Imafronte*, el retablo español, 1987 et *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 118.

28 Arch. dép. Haute-Garonne: 3 E 12595, inventaire général, n. f, mais daté de la fin du XVIe au XVIIe siècle.

III. Un ensemble régional épars

La localisation

Grâce aux articles de Madame Françoise Bagnèris et Monsieur Pierre Saliès les principaux lieux où se déroulaient le *Montement* dans notre région ont été révélés[29].

Dans la région Sud-Ouest, l'ensemble régional s'étend du Quercy au Nord de Toulouse jusque vers l'albigeois. En dehors de Toulouse, où le *Montement* alternait entre la cathédrale Saint-Étienne et Notre-Dame de la Daurade, il avait également lieu à Montauban entre l'église de Saint-Théodard et l'église des Carmes puis dans la cathédrale de Notre-Dame de l'Assomption, ainsi que dans les paroisses de Grenade-sur-Garonne, Castelnau-de-Montmirail, Lauzerte, Saint-Pierre de Moissac, Notre-Dame du Bourg de Rabastens et Notre-Dame de Lisle-sur-Tarn. La première approche de l'étude du *Montement* dans ces églises a permis de déterminer deux catégories de décors et une évolution de ces embellissements.

D'un décor fixe à un décor mobile

Dans les églises où le *Montement* est attesté plusieurs solutions ont été adoptées par les confréries pour le figurer. Il apparaît que le décor passait de constructions mobiles à des aménagements fixes[30].

Dans certains cas, les aménagements ne bouleversaient pas l'intérieur des églises. Un système de trappes, de plates-formes, avec l'aide de cordes pouvait assister l'élévation de la statue: une stratégie qui employait des éléments déjà présents dans les églises comme les tribunes ou le triforium[31]. À Grenade-sur-Garonne un panneau de «verrine» ouvert permettait le passage de l'image de la Vierge, tout comme à Lauzerte[32].

---

29 MERLET-BAGNÈRIS F., *op. cit.* et SALIÈS P., *op. cit.*, p. 257 à 276.

30 LONGUEVILLE V., Le *Montement* de la Vierge, une cérémonie «théâtrale»: décors intérieurs pour la fête de l'Assomption. Le cas des églises de Toulouse et de sa région, XVIIe-XVIIIe siècles, master I, histoire de l'art moderne, université de Toulouse II, sous la direction de DUHEM S., juin 2007.

31 À Notre-Dame du Bourg de Rabastens avant le XVIe siècle, le Montement était représenté sur une plateforme en bois avec l'utilisation du triforium, MERLET-BAGNÈRIS F., *ibid*., p. 559.

32 GALABERT F., «La Réforme à Grenade», *Revue Historique de Toulouse*, t. VIII, p. 13-40. SALIÈS P., «À propos des Montements», dans *Archistra*, Juin 1972, n° 3, p. 51 à 58 et p. 76 à 77.

Parfois, le dispositif mobile, conçu avec une estrade, était remplacé par un retable mécanisé comme à Saint-Étienne de Toulouse au XVII[e] siècle. Ainsi, la confrérie du *Montement* de Rabastens commanda en 1501 un retable mécanique qui comportait des sièges pour faire monter l'image de la Vierge avec ses acteurs[33]. En 1606, à Notre-Dame de Castelnau-de-Montmirail, la cérémonie était pour la première fois effectuée au grand autel[34] et en octobre 1650, le chœur fut démoli pour mettre en place un retable qui portait trois galeries de chaque côté. Puisque toutes ces confréries dévouées à Notre-Dame n'ont pas évolué vers un décor fixe, il semble que ce ne soit pas du lieu que dépendait ce changement mais des moyens financiers de celles-ci. Cependant, les symboles mariaux semblent avoir été les mêmes et être devenus fixes[35].

La cérémonie premièrement intégrée par l'Eglise dévie rapidement de ses desseins didactiques à cause de ses aspects profanes. Ainsi, les interdictions levées par le diocèse de Toulouse traduisent parfaitement les volontés ecclésiastiques. Les différents dispositifs mis en place dans les églises montrent la volonté de sublimer la Mort de la Vierge par des décors qui se rapprochent de ceux du théâtre et qui participent à la coutume locale. L'interdiction de 1666 a peut-être été suffisante pour convaincre du préjudice de ces représentations. Cette interdiction a-t-elle été effective dans tout le diocèse ou est-ce que son aspect populaire a triomphé de la règle à la vue de la continuité de la fête au-delà de cette date ? Le prolongement de la cérémonie a permis de conserver quelques traces des retables du *Montement* mais au milieu du XVII[e] siècle, ces retables mécaniques ont été progressivement abandonnés pour laisser place à des retables sculptés à l'effigie de Notre-Dame de l'Assomption. Si l'interdiction avait été appliquée, elle expliquerait en conséquence que les retables du XVIII[e] siècle dévoués à sa mort aient remplacé ceux qui figuraient auparavant le *Montement*. Il reste une cérémonie originale qui s'intègre dans un contexte artistique d'envergure «européenne». L'aspect populaire qui l'associe au théâtre dont la construction se généralise au cours du XVII[e] siècle et également aux fêtes civiles, laisse

---

33 VANEL J., «Histoire de la confrérie de N. D du Montement de Rabastens», dans *Bulletin de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres du Tarn*, n°VI-VII, 1945, p. 106 à 123 et 1948, p.61 à 83.VIDAL M., «Notre-Dame du Montement à Rabastens, projet pour la construction d'un appareil destiné à figurer l'Assomption», dans *Bulletin historique et philologique et scientifiques des sociétés savantes de Toulouse*, 1908, p. 5 à 11.

34 RIVIÈRES (Baron de), «L'Histoire de l'Assumption Nostre-Damme, represantée à Montmirailh», dans *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*, 1893, p. 21 à 25.Le 15 et 16 août 1602, un théâtre avait été dressé sur la place pour l'évènement.

35 MERLET-BAGNÈRIS, *op. cit.,* p. 555.

une grande place aux comparaisons avec les modèles transalpins dont les artistes semblent s'être beaucoup inspirés. La conservation de retables mécaniques dans les autres pays offre un champ inespéré pour une analyse stylistique. L'ampleur des décors italiens et espagnols des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles pour les fêtes religieuses ouvre des perspectives de recherche sur les influences et la circulation des modèles. La confrontation artistique peut s'étendre jusqu'à nos jours puisque cette cérémonie est encore figurée dans plusieurs villes comme celles de Elche, près d'Alicante.

ORIGEN TEOLÓGICO E HISTÓRICO DE LA DEVOCIÓN A LAS IMÁGENES DE CRISTO. SIGLOS V AL XV.

José Sánchez Herrero
Profesor de la Universidad de Sevilla

Introducción

Cualquier cofradía, cualquier manifestación del culto popular gira en torno a una imagen de Cristo, de Maria o de los santos. Parece, lógicamente, que antes de cualquier otro estudio en torno a las imágenes, debemos comenzar por el principio, sencillamente, estudiar el origen teológico e histórico-artístico del culto a las imágenes, de lo que pretendo presentar un esquema, aunque concretado solamente a Cristo.

1. La lenta introducción de las imágenes en el Cristianismo.

a. El Cristianismo sin imágenes de los siglos I a III

El Cristianismo como las otras dos religiones, llamadas "del libro" que afirman su origen en Abraham: judaísmo e islamismo, nació sin imágenes. Una de las razones fundamentales es la prohibición del Antiguo Testamento y, en especial, del Decálogo, valedero también en la Nueva Alianza, que prohíbe construir imágenes: "No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, ni les darás culto, porque yo Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian" (Éxodo, 20, 4-5) y "No te harás escultura ni imagen alguna, ni de lo que hay arriba en el cielo, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto. Porque yo, Yahvé tu Dios,

soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y la cuarta generación cuando me odian" (Deuteronomio, 5, 8-9).

En el siglo II, Celso, atacó a Cristo y al Cristianismo de tal modo que Orígenes vino a afirmar de él: "No sé que se hayan pronunciado en los siglos posteriores blasfemias más atroces contra "nuestro Jesús" que las que lanza Celso en su *Discurso de la verdad"*. Pues bien, entre otras cosas, Celso critica al Cristianismo "Los cristianos no soportan la vista de templos ni de estatuas, en lo que coinciden con los escitas, con los nómadas de la Libia y con los seres, gentes sin Dios, y con otras naciones ajenas a toda religión y a toda ley" y más adelante: "Luego dice Celso que "huimos de levantar estauas y templos[1]. Esta bien claro, en el siglo II los cristianos no tenían templos ni imágenes, seguían con la costumbre de celebrar la Eucaristía en la casa de algún fiel, como sucedía en tiempos de Pablo, cuando éste pasó por Troade: "El domingo nos reunimos a partir el pan; Pablo les estuvo hablando y, como iba a marcharse al día siguiente, prolongó el discurso hasta medianoche. Había lámparas en abundancia en la sala de arriba, donde estábamos reunidos" (Hechos 20, 7-8).

b. Las primeras imágenes simbólicas en el Cristianismo

Quizás ya desde mediados del siglo III existen representaciones pictóricas en las catacumbas romanas, pero se trata de representaciones simbólicas. Se representa a un orante, a un pastor con un carnero en los hombros, escenas del Antiguo Testamento: Noe en el arca, Jonás salvado del vientre de la ballena, Isaac librado del sacrificio, los tres hebreos indemnes en medio de las llamas, pero a la vez ninguna escena violenta, ninguna angustia, ninguna huella de duda o de terror.

La cruz latina no hace su aparición hasta aproximadamente el 320-330. Se representa la cruz griega, pero alada (la svástica), es la cruz victoriosa donde Cristo ha vencido a la muerte y nos ha salvado, no es la cruz pasional donde Cristo ha sufrido la acerba Pasión y ha muerto, por ello se la representa alada. "No encontramos ninguna representación de la Pasión de Cristo antes del 350"[2].

---

1 Orígenes, *Contra Celso*. Introducción, versión y notas por Daniel RUIZ BUENO. Madrid, 1967. Libro séptimo. Punto 62. Contra el culto de los ídolos, pp. 513-514 y Libro octavo. Punto 17: Defensa del aniconismo, p. 533..

2 Yves CHRISTIE, *Historia ilustrada de las formas artísticas. 5. El mundo cristiano, siglos III-XI.* Madrid, 1993, p.12.

En el siglo IV se representa a *Cristo-Sol o Cristo-Helios* que parece estar en relación, como contraposición, con la difusión del culto pagano del *Sol invictus*, difundido a mediados del siglo III. Se representa a *Cristo-magister* en medio de los apóstoles que es la contraposición cristiana al proceso de divinización del emperador que Diocleciano (239 o 245-313 o 316) lleva hasta su fase final. Del tema de *Cristo-maestro* procederán el de *Cristo-taumaturgo* (que se difundió rápidamente en la pintura y en los relieves funerarios) y el tema de *Cristo-basileus* celestial (rodeado por el colegio apostólico, que imita la figura del emperador rodeado por sus dignatarios y adornado con los mismos atributos). Durante el siglo IV crece el número de las representaciones de Cristo flanqueado por los apóstoles. Cristo que entrega la ley a Pedro y Pablo, Cristo aclamado por los apóstoles, Cristo que recibe del colegio apostólico la corona del martirio o *Cristo-Kosmókrator,* sentado en su trono que se alza sobre una representación simbólica del cielo.

Con posterioridad, los contenidos teológicos de la iconografía cristológica adquieren mayor complejidad y profundidad. *Cristo-Agnus Dei; Cristo-Logos,* guardián de la Ley, con barba, que es el Anciano de días del Apocalipsis de san Juan, tema que culmina con la cruz gamada, estandarte de victoria y símbolo de Cristo triunfador; *Cristo-pastor de los pueblos,* defensor y guardián de su grey, que garantiza la salvación que ofrece a los pueblos, con aureola y apoyado en una cruz de oro y vestido con túnica de púrpura y manto, vestiduras típicas de la realeza; *Cristo-juez; Cristo-emperador,* traspasando la iconografía imperial a la de Cristo emperador[3].

El repertorio iconográfico utilizado por el arte cristiano no comienza a enriquecerse sino a partir de los años 340-350. En la segunda mitad del siglo IV vemos aparecer los primeros esbozos de ciclos de la Pasión, por ejemplo en las puertas de la iglesia de santa Sabina de Roma (430-440, volveremos sobre ello). Al mismo tiempo, las escenas aisladas tomadas del Antiguo Testamento comienzan o organizarse en ciclos narrativos: en la nave de Santa María la Mayor (hacia el 400) o en la de San Pablo Extramuros, en Roma, donde hacia el 450 unos episodios del Génesis y del Éxodo eran la contrapartida del discurso de los Hechos de los Apóstoles.

Durante los siglos IV y V, sólo dos autores del siglo IV manifiestan su oposición a las imágenes: Eusebio de Cesárea (c.266-c.340) y Epifanio de Salamina (c.345-403). Los otros autores eclesiásticos, por el contrario se refieren ocasionalmente a las

3 R. GIORDANI, "Jesucristo (iconografía)", en Agelo BERARDINO (ed.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*. Salamanca, Sígueme, 1992, vol. II, pp. 1353 y 1357.

imágenes sin reprobarlas. San Gregorio de Nisa (c.335-385) aduce a favor de las pinturas de los mártires que son como un libro abierto que habla a los que no saben leer y enciende en ellos el deseo de las cosas espirituales. A finales del siglo VI dos cartas de Gregorio I Magno (590-604) alaban a Severo, obispo de Marsella, por haber impedido en su diócesis la difusión de un culto supersticioso de las imágenes, pero le reprocha haberlas destruido provocando con ello un cisma en su grey, subrayando el valor educativo de las imágenes.

En el siglo VI se fija el repertorio cristiano de inspiración neotestamentaria. En este siglo se utilizan las escenas de la Infancia de Cristo, tomadas ya de los Evangelios, ya de escritos apócrifos como el Protoevangelio de Santiago. El ciclo de San Apolinar el Nuevo de Rabena (hacia el 500) es todavía incompleto. Hay que esperar a mediados del siglo VI para que al fin se defina un retrato tipo de Cristo, del que derivan el Pantocrátor y la Santa Faz que gozarán de gran favor en el arte bizantino a partir del reinado de Heráclito (610-641).

En la misma época vemos desarrollarse también las majestades abstractas y sintéticas de las teofanías absidiales. En la segunda mitad del siglo VI se fija el tipo de la Ascensión, en el que Cristo, transportado por unos ángeles en una especie de nube luminosa, se alza sobre la Virgen que está rodeada por dos ángeles y los doce discípulos, conducidos por Pedro y Pablo, según la narración de los Hechos de los Apóstoles. De la combinación de una Ascensión y una *Maiestas Domini,* propia de los ábsides de Egipto, deriva en Occidente, desde la época carolingia, ese lugar común de la iconografía medieval en la que se ve a Cristo entronizado y colocado en una mandorla que rodean los cuatro símbolos de los evangelistas por encima de un friso ocupado por la Virgen entre dos ángeles y los apóstoles. La fijación de este legado se produce a finales del siglo VI. La Antigüedad tardía lo trasmite a la Edad Media, en la cual será siempre reconocible a pesar de transformaciones radicales.

c. La guerra de las imágenes o la crisis iconoclasta de los siglos VIII y IX

Una vez que el misterio y el dogma de la Encarnación se perfilaron a través de los concilios ecuménicos y las crisis arriana, nestoriana y monofisita, el culto de las imágenes tomó carta de libertad.

El cuarto Concilio de Constantinopla (no ecuménico) celebrado en 692 –denominado Quinisexto (porque intentó completar los concilios quinto y sexto o in Trullo) se ocupó del culto de las imágenes en tres cánones: el 73, sobre la veneración de la cruz, el 82, que impone sustituir las imágenes simbólicas de Cristo, en

forma de cordero, con imágenes de su humanidad, y el 100, que trata de tutelar la decencia del arte sacro.

A pesar de estas decisiones, las corrientes iconoclastas o contrarias a las imágenes recurrieron de nuevo, en busca de argumentos decisivos, al temor de la idolatría y a las prohibiciones del Antiguo Testamento. Los radicales exigían la destrucción de las imágenes; otros, más moderados, se oponían al culto y aceptaban algunas imágenes, pero no todas. Los abusos cometidos por los defensores de las imágenes apoyaban su causa, sin que faltaran influencias políticas y económicas. Se produjeron dos crisis iconoclastas, las cuales, así como su respectiva solución, fueron obra del poder imperial oriental.

La iniciativa de destruir las imágenes la lanzó, en otoño del 725, el emperador León III Isáurico. El patriarca de Constantinopla Germán, se opuso y fue obligado a abdicar a pesar del apoyo de los papas Gregorio II (715-731) y Gregorio III (731-741), que condenaron las medidas imperiales. El emperador Constantino V Copránico (741-775) siguió la política de su padre y, en 752, convocó un sínodo iconoclasta que reunió 338 obispos en el palacio de Hiereia. El Concilio decretó la destrucción de todas las imágenes de las iglesias y, apoyado en estos decretos, Constantino emprendió una violenta persecución contra los partidarios del culto a las imágenes –sólo en agosto del 760 fueron ejecutados dieciséis altos funcionarios y oficiales–.

La oposición del pueblo y, sobre todo, de los monjes contra estas decisiones estalló por primera vez cuando, muerto Constantino V y su hijo León IV (780), la viuda de éste, Irene, regente por minoría de edad de su hijo Constantino VI, restableció con prudencia el culto de las imágenes. Su primera tentativa de terminar con los iconoclastas mediante un sínodo no dio resultado: la guardia, hostil a las imágenes, irrumpió con las espadas desenvainadas en la iglesia de los Apóstoles y disolvió la asamblea (31 de julio de 786). Pero Irene no se dio por vencida. Apoyada por el patriarca Tarasio, partidario del culto de las imágenes y nombrado por ella en la sede constantinopolitana, organizó en el otoño de 787 el séptimo concilio ecuménico, en Nicea, al que asistieron más de 300 obispos. El concilio anuló las decisiones de los iconoclastas, refutó los argumentos de la Sagrada Escritura y de la tradición alegados por ellos contra el culto de las imágenes y definió, como dogma de fe, que es lícito representar en imágenes a Cristo, a la Virgen María, a los ángeles, a los santos, pues su vista estimula a recordar y a imitar los modelos representados. El culto que se ofrece a las imágenes va dirigido al modelo, al prototipo representado por ellas y se debe distinguir de la adoración, que sólo es debida a Dios.

A partir del 813, con el acceso al trono de León V el Armenio, se desencadenó de nuevo la crisis, que prosiguió con sus sucesores Miguel II y Teófilo. A la muerte de éste, su mujer, Teodora, regente en lugar de su hijo menor, restableció el culto de las imágenes.

En Occidente se había repudiado constantemente el movimiento iconoclasta. Pero las actas del Concilio de Nicea II llegaron en una traducción latina muy poco fiel. La distinción hecha por el Concilio entre veneración y adoración quedaba esfumada. Carlomagno, que no se creía menos protector de la fe ortodoxa que el emperador de Bizancio, combatió el supuesto error de los bizantinos en un escrito teológico polémico, los *Libri Carolini,* y en un concilio general de Occidente, celebrado en Frankfurt en 794, las decisiones del Concilio de Nicea II del 787 fueron rechazadas como no ecuménicas, aunque sin éxito. En efecto, el papa Adriano I (772-795) no revocó el reconocimiento del Niceno y se negó a excomulgar al emperador bizantino, como lo reclamaba Carlomagno[4].

2. El culto y la devoción a las imágenes de Cristo

El culto a las imágenes de Cristo ha ido desarrollándose en íntima conexión con el estudio y conocimiento de la persona de Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre, con la celebración de los concilios correspondientes en los que se fue promulgando, poco a poco, la definición de una persona con dos naturalezas: la divina y la humana y fue progresando la devoción a Jesús y, por concomitancia, a María, su madre.

Primero se condenó el subordinacionismo del Hijo en relación con el Padre, doctrina de Arrio, y se aprobó la igualdad de naturaleza del Hijo con el Padre. "Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado", Concilio de Nicea, 325. Después se condenó a Nestorio porque parecía que dividía a Cristo al afirmar dos naturalezas independientes y tener reparo en llamar a María, Madre de Dios, lo que tanto gustó al pueblo, Concilio de Éfeso, 341.

Allá por el año 449 un anciano monje llamado Eutiques propuso en Constantinopla una cristología provocativa. Se trataba de un furibundo antinestoriano que

4 Giuseppe ALBERIGO, *Historia de los concilios ecuménicos* (ed). Salamanca, Sígueme, 1993, pp. 127-134. H. CROUZEL, "Imagen" en *Diccionario Patrístico de la Antigüedad cristiana,* o.c., vol. I, pp. 1082-1087.

afirmaba que la humanidad y la divinidad sólo forman en Cristo una naturaleza, en Cristo no hay más que una naturaleza, que es la divina, por lo que su doctrina vino a ser llamada: una sola naturaleza o, en griego, *monofisis o monofisismo*. Hasta que punto desaparecía en la cristología eutoquiana la naturaleza humana de Cristo lo pone de manifiesto una imagen habitual entre los llamados monofisitas: en Cristo la humanidad se disuelve en la divinidad como una gota de agua dulce en el océano salado.

Las doctrinas de Eutiques fueron condenadas en el Concilio de Calcedonia, 451, donde se confesó que Jesús, una sola persona, era verdadero Dios y verdadero hombre, consubstancial con el Padre en la divinidad y consubstancial con nosotros en cuanto a la humanidad.

Más tarde el Concilio III de Constantinopla, sexto de los considerados ecuménicos, 680-681, condenaría al patriarca Sergio que pretendía unir la divinidad y la humanidad de Cristo en una sola voluntad y esta la divina. Así se llegó a afirmar que en Jesús había una sola persona, la segunda de la Santísima Trinidad, pero dos naturalezas completas: la divina y la humana y dos voluntades: la divina y la humana. Pero la doctrina de Eutiques que afirmaba la preponderancia y casi la unicidad de la naturaleza divina en Cristo, perduró durante mucho tiempo especialmente en Oriente, pero también en Occidente.

Este predominio de la devoción a la divinidad sobre la humanidad, por lo menos hasta comienzos del siglo XIII, dio lugar a dos devociones diferentes: la devoción al Salvador y la tardía devoción de la cruz como cruz pasional donde Jesús había padecido una acerba Pasión y había muerto y, consecuentemente, del Crucificado.

Para completar la doctrina teológica sobre la representación de Jesucristo y del Crucificado hemos de tener en cuenta lo que se promulgó en el, ya citado, IV Concilio de Constantinopla (692), quinisexto o in Trullo, no ecuménico. El Concilio del 680-681 tuvo una prolongación un tanto imprevista e inesperada. Después de la muerte de Constantino IV, ocupó el trono de Bizancio su hijo Justiniano II (685-695). Justiniano era un hombre muy religioso que, apoyado por el patriarca de Constantinopla Paulo III, pensó en la celebración de un concilio disciplinar para suplir la ausencia de estos aspectos en los anteriores concilios de Constantinopla V y VI. Este concilio, que no ha sido aceptado como ecuménico, promulgó 102 cánones, recordamos aquellos que tienen por objeto la devoción a la Cruz y a las imágenes simbólicas o reales de Cristo, lo que completa la doctrina teológica anteriormente formulada. De los 102 cánones nos interesa uno, el canon 1 o el canon

82[5], que pone fin a la representación paleocristiana de Cristo bajo la forma de cordero. Era una representación muy difundida en Occidente, mientras que había sido abandonada en Oriente, donde nunca había tenido éxito. El texto canónico no trata de demostrar el valor absoluto de la imaginería religiosa, pero se apoya en el papel fundamental que la Encarnación ha tenido en la Historia de la Salvación, que ha permitido decidir: "que en el futuro, será necesario representar las imágenes de Cristo, nuestro Dios, bajo forma humana, en lugar del antiguo cordero". Es decir, es necesario remplazar las "sombras" de la Antigua Ley, que eran signos de la "Verdad" de la Nueva Ley, la imagen de Cristo bajo su forma humana". Quede bien entendido que en Oriente, a finales del siglo VII, ya existían las representaciones humanas de Cristo, mientras que en Occidente, no había más que representaciones simbólicas como la del cordero[6].

a.La devoción al Salvador

La devoción al Salvador es fruto de esa fe profunda en la divinidad de Jesús, que es Dios, que ha venido al mundo para salvarnos, que nos salva muriendo en la cruz, pero que no muere, pues es Dios y Dios no puede morir.

La devoción al Salvador es muy antigua, la catedral de Roma está dedicada al Salvador del Mundo. Construida a principios del siglo IV, en 324, el papa Silvestre I consagró esta basílica y la dedicó al Salvador, cuya imagen sigue presidiendo la fachada. Sólo en 1144 se dedicó esta iglesia a san Juan y hoy se conoce como San Juan de Letrán.

En España, quizás ya existió alguna iglesia visigoda, del siglo VI o VII, dedicada al Salvador. Pero la primera catedral dedicada al Salvador es la primera catedral de la reconquista, la catedral de Oviedo. Consta que Fruela I (757-768) erigió poco después del año 761, cerca del monasterio de San Vicente, una iglesia dedicada a san Salvador (sencillamente al Salvador), que fue destruida por los musulmanes en el año 794. A comienzos del siglo IX, su hijo Alfonso II el Casto (788-842) reconstruye la capital del reino y, entre otros edificios religiosos levanta una basílica dedicada al Salvador y a los doce apóstoles. Del reinado de Alfonso III (866-910) data la construcción del

---

5 Giuseppe ALBERIGO, *Historia de los Concilios Ecuménicos,* o. c., p. 124 cita el canon 82; pero Marie-Christine SEPIERRE, *L´image d´un Díeu souffrant*. Paris, 1994, pp. 19-20, n. 1 habla del canon 11.

6 José SÁNCHEZ HERRERO, "La devoción a la Cruz. Siglos IV al XV" en *II Congreso Internacional de la Vera Cruz. Caravaca de la Cruz, 2000*. Murcia, 2002, pp.29-30.

recinto conocido como la Cámara Santa, al sureste de la basílica. Esta catedral prerrománica se mantuvo en pie hasta los años 1382-1388 en que comenzó a construirse el edificio gótico que hoy conocemos. Los trabajos de construcción del nuevo templo se continuaron lentamente desde fines del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI. Las sucesivas catedrales han estado y sigue dedicada al Salvador del Mundo.

A la entrada de la girola, contra el pilar toral de la capilla mayor, nos encontramos con una imagen en piedra policromada de El Salvador, el titular de la catedral. Esta estatua de aspecto hierático hubo de presidir, con toda seguridad el altar de la primitiva basílica, gozando de gran devoción entre los romeros. El Salvador está en pie, vestido con túnica roja y manto azul, en la mano derecha lleva un globo, símbolo del universo y de lo infinito, y con la izquierda bendice, puede ser del siglo XII o comienzos del XIII. El altar mayor actual de la catedral de Oviedo es un retablo de los más importantes de estilo hispano-flamenco, juntamente con los de Orense, Sevilla, Toledo, Zaragoza y otros, que existe en España. Lo integran veintitrés escenas en relieve de la vida, Pasión y Resurrección de Cristo y de la vida de la Virgen María, con abundantes esculturas de profetas, apóstoles, evangelistas y santos bajo doseles repartidas por el banco y guardapolvos. La calle central se reserva a los grupos: El Salvador, La Coronación de Nuestra Señora y el Calvario. Su construcción ocupó varios maestros desde 1512 a 1531. El Salvador es, en este caso, un Cristo en majestad, sedente, vestido con túnica azul y manto púrpura que, igual que la imagen del siglo XII, en la mano derecha lleva un globo y con la izquierda bendice con la mano levantada[7].

Durante la Edad Media, las reliquias conservadas en la Cámara Santa hicieron de esta catedral el segundo centro de peregrinación en importancia de la Península Ibérica. Aquí peregrinaron los reyes Alfonso VI (1075), Alfonso IX de León (primer tercio del siglo XIII, en varias ocasiones) y Alfonso XI (en 1345). La presencia de reliquias de Nuestro Señor Jesucristo fue esgrimida por los canónigos y obispos ovetenses en la Edad Media para defender la importancia de Oviedo, frente a Santiago de Compostela ("Quien va a Santiago y no a San Salvador visita al criado y no al Señor", rezaba una canción de romeros franceses) y atraer aquí parte del flujo jacobeo, ya que, en esencia, la peregrinación a San Salvador no fue otra cosa que una etapa más de la gran ruta jacobea.

---

7 Javier GONZÁLEZ SANTOS, *La Catedral de Oviedo. Santa Ovetensis*. Edilesa-León, 1998, pp. 7-11, 66-69 y 82-83.

Pronto la imagen del Salvador se plasmó en la imagen o en el momento de la Transfiguración, lo que es muy lógico, porque el momento de la transfiguración es el único en la vida mortal de Jesús en que Jesús dejó, delante de tres de sus discípulos, que se manifestara su divinidad (Mr 9,2-13; Mt 17,1-13; Lc 9,28-36). En torno a Cristo se fundaron tres fiestas en la Baja Edad Media: Corpus Christi (Urbano IV, 1264, Clemente V, 1314), la Transfiguración de Cristo (Calixto III, 1457) y el Nombre de Jesús (Clemente VII, 1530). La fiesta de la Transfiguración de Cristo fue observada desde el siglo V por los griegos y celebrada el día 6 de agosto. Entre los latinos fue celebrada con alguna frecuencia por alguna de las iglesias de España, de la Galia, de Italia. Finalmente, el papa Calixto III, un español, mandó que fuese celebrada anualmente por todos los fieles cristianos, por una bula concedida el día 6 de agosto de 1457. Se fijó la fecha del seis de agosto en memoria de la victoria debida al rey Juan Hunyades, en la que tuvo mucho que ver san Juan de Capistrano de cuya intrepidez y celo se dice que dependió, en Belgrado, la victoria sobre los turcos[8].

Al Salvador en el momento de la Transfiguración fueron dedicadas las catedrales de Zamora, 1151-1170 y de Ávila, 1135. La de Ciudad Rodrigo, si no fue dedicada al Salvador, contaba con la representación en una de las tablas que pintara para su altar mayor Fernando Gallego, entre 1480 y 1488, con la Transfiguración. El retablo mayor de la Seo de Zaragoza, bajo una serie de prodigiosos pináculos de tracería calada, cobija tres grandes relieves del cuerpo principal dedicados a la Transfiguración, izquierda, adoración de los magos centro y Ascensión derecha realizados por Hans de Suabia en la segunda mitad del siglo XV[9]. En el retablo procedente de Montearagón y hoy en la Catedral de Huesca, de Gil Morlanes, de 1506, encontramos algo parecido: tres conjuntos dedicados a la Transfiguración, la Asunción o coronación de María y la Ascensión de Jesús[10]. Reconquistada Sevilla en 1248, además de la catedral, se dotaron dos iglesias colegiales con un abad y un cabildo de diez canónigos, una en Sevilla y otra en Jerez, dedicadas al Salvador, en cuyo retablo mayor figura la Transfiguración. Llegados al siglo XVI encontramos en Andalucía una manifestación extraordinaria de la devoción al Salvador: la Sacra

8 Hermanus A. P. SCHMIDT, *Introductio in Liturgiam Occidentalem*. Herder-Romae-Barcinonae, MCMLX, p. 578.

9 Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano. Volumen Octavo. Escultura gótica*. Editorial Plus-Ulyta. Madrid, 1956, figura 235, p. 243.

10 *Ibidem,* figura 282, p. 286.

Capilla del Salvador de Úbeda, mandada realizar por don Francisco de los Cobos y su mujer doña María de Mendoza, en 1544[11].

El *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* estudia 1.642 monasterios hispanos, la mayoría fundados entre los siglos VII y XIII, menos en los siglos XIV y XV y sólo un centenar del siglo XVI a nuestros días. Pues bien, de los 1.500 monasterios (monasterios de monjes no conventos de frailes franciscanos o dominicos que se fundaron desde el siglo XIII en adelante) que se pudieron fundar, 378 están dedicados a Santa María (25,2 por ciento), 109 a Jesucristo (7,26 por ciento) y el resto a 85 santos y 28 santas, entre los cuales destacan: san Martín, 96; san Pedro, 86; san Juan (no sabemos si san Juan Bautista o san Juan Evangelista) 85; san Miguel, 82.

Pues bien, de los 109 dedicados a Jesucristo: 92 lo están al Salvador, y 17 a santa Cruz. Por siglos: uno o dos pueden proceder de época visigoda; del siglo IX, nueve, de los que uno en Córdoba; del siglo X, quince; del siglo XI, treinta y uno; del siglo XII, veinticinco y del siglo XIII, cuatro (es muy claro, en el siglo XIII comienza la fundación de los conventos de franciscanos o dominicos y la devoción a la humanidad de Cristo después de san Francisco). Por provincias podemos dibujar un mapa que arrancando en Asturias 10, se extiende por toda la cornisa Norte hasta Gerona (La Coruña 3, Mondoñedo 1, Lugo 12, Pontevedra 6, Orense 4, Santander 2, Álava 1, Navarra 6, Huesca 3, Lérida 1, Solsona 1, Gerona 1. Después desciende al Sur: León 9, Burgos 10, Logroño 5. Más al sur y hasta la línea del Duero y del Ebro: Astorga 5, Zamora 3, Palencia 3, Zaragoza 2, Guadalajara 1. Por orden de más a menos: Lugo 12, Asturias 10, Burgos 10, León 9, Navarra 8, Pontevedra 6, Astorga y Logroño 5 cada una, Orense 4, Huesca, La Coruña, Palencia y Zamora tres cada una, Santander y Zaragoza dos cada una y Álava, Córdoba, Gerona, Guadalajara, Lérida, Mondoñedo y Solsona uno cada una. Algunos tan famosos como: Santa María del Salvador de Cañas (Logroño), 1169; San Salvador de Celanova (Orense) 936; San Salvador de Celorio (Asturias) 1065; San Salvador de Cornellana (Asturias) 1024; San Salvador de Ibañeta (Navarra) antes 1071; San Salvador de Leyre (Navarra) antes del siglo IX; San Salvador de Lorenzana (Lugo) 969; San Salvador de Oña (Burgos) 1011; San Salvador de Peñamelaria (Córdoba) existía ya en 961.

---

11 Joaquín MONTES BARDO, *La Sacra Capilla del Salvador de Úbeda: Arte, mentalidad y culto*. Úbeda-Jaén, 1993.

Pero dejemos por un momento la dedicación de las iglesias. Cuando Colón el 12 de octubre de 1492 descubrió América, tocó tierra en una isla que los naturales llamaban Guanahani, pero el iluminado Cristóbal Colón llamó El Salvador. Colón estaba dentro de la devoción a la imagen fundamental del Cristianismo. El Salvador.

b. El culto y la devoción a la Cruz y el Crucificado

La cruz o la Redención por la Cruz es el punto culminante del mensaje de los cuatro Evangelios y es el mensaje central de san Pablo: "De hecho, el mensaje de la Cruz para los que se pierden resulta una locura, en cambio, para los que se salvan, para nosotros, es un portento de Dios, pues dice la Escritura: ´Anularé el saber de los sabios, descartaré la cordura de los cuerdos" (Is 29,14) (1 Cor 1,18-19). "Lo que es a mí, Dios me libre de gloriarme más que de la Cruz de Nuestro Señor, Jesús Mesías, en la cual el mundo quedó crucificado para mí y yo para el mundo" (Gal 6,34). Pero el culto y la devoción de la cruz evolucionó de un modo concreto.

En primer lugar, la imagen de la cruz y del Crucificado no se desarrollaron simultáneamente. La Cruz comenzó a usarse durante el siglo IV; el Crucificado, aunque hay algunas representaciones del siglo V, no se desarrollará plenamente sino en el mundo carolingio de la segunda mitad del siglo VIII en adelante.

1. Las primeras representaciones de la Cruz en Occidente latino. Siglos IV al VI.

El punto de partida del culto a la cruz hemos de colocarlo en la *Inventio crucis* a la que seguirá, en 335, la dedicación de las basílicas constantinianas del Santo Sepulcro y del Calvario. ¿Cuándo tuvo lugar el hallazgo de la verdadera cruz de Jesús? Egeria, en el relato de su peregrinación, al aludir a la dedicación de las dos basílicas constantinianas citadas, afirma: "Celebran con los mayores honores las *encenias* de estas santas iglesias, porque en esa misma fecha fue hallada la cruz del Señor. Por eso quedó establecido que la consagración de aquellas santas iglesias coincidiese con el día en que fue hallada la cruz del Señor"[12]. Pero como la dedicación fue oficiada por los obispos que regresaban del concilio de Tiro, celebrado en 335, la *inventio* tuvo que ser anterior a este año.

12 *Peregrinación de Egeria. Itinerarios y guías primitivas a Tierra Santa*. Edición presentada y preparada por Teodoro H. Martín-Lunas. Salamanca, 1994, p. 85.

El primer dato seguro lo hallamos en la *Catequesis* de san Cirilo de Jerusalén, escrita en 347, donde consta la gran difusión de las reliquias de la cruz: "fue verdaderamente crucificado por nuestros pecados. Porque si quisiéramos negarlo, te convencerá este conocido lugar, este dichoso Gólgota en el que estamos congregados por causa del que fue elevado en la Cruz: todo el orbe está lleno de los pedazos en que ha sido convertido el leño de la cruz"[13].

Otra cuestión es la relativa a la leyenda y a las dos fiestas celebradas en honor de la cruz: la invención de la cruz: 3 de mayo, y la exaltación de la cruz: 14 de septiembre. El título de la primera es totalmente equivocado, en cambio parece cierto que la invención tuvo lugar el 14 de septiembre.

Las circunstancias del hallazgo no nos constan por documento coetáneo. Las lecciones del Breviario la atribuyen a santa Elena, madre de Constantino el Grande. Ella, durante su peregrinación a Tierra Santa, realizada en el 327, habría hecho derribar un templo de Venus construido sobre el Calvario y erigir en su lugar una suntuosa basílica. En aquella ocasión habrían sido encontradas las tres cruces, una de las cuales mostró ser la de Jesús porque, aplicada a una enferma, sanó instantáneamente. Pero este testimonio no tiene confirmaciones contemporáneas. El primer documento que presenta este hecho es la oración fúnebre de Teodosio I, pronunciado por san Ambrosio en 395. La fiesta se celebró en primer lugar en Jerusalén, coincidiendo con la fiesta de la dedicación de las basílicas del Gólgota o Martyrion y de la Resurrección o Anastasio, como lo cuenta Egeria hacia el 383[14], y de allí pasó a Roma.

En 635, el emperador Heraclio (575-641) –a raíz de su victoria sobre los persas. recuperó, de manos de éstos, un fragmento de la cruz, que el rey persas Corroes se había llevado de Jerusalén a su país. El 3 de mayo, el mismo emperador entregó la reliquia al patriarca Zacarías[15].

En la liturgia latina quedaron ambas fiestas, con esa inversión ya consagrada: la invención había tenido lugar en septiembre, pero se celebraba el 3 de mayo; el rescate de los persas se efectuó en mayo pero se celebró el 14 de septiembre. Entre los textos litúrgicos de ambas no había una oposición total, si bien la fies-

---

13 San Cirilo de Jerusalén, *Catequesis*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1991. "Catequesis IV. Los diez dogmas. Acerca de la Cruz (dogma IV)", núm. 10, p. 104.

14 *Peregrinación de Egerica,* o.c., p. 86.

15 Mario RIGHETI, *Historia de la Liturgia. I. Introducción General. El Año Litúrgico. El Breviario*. Madrid. BAC, pp. 877-882.

ta de mayo insistía en la alegría pascual y la de septiembre en el sufrimiento de Cristo.

A partir de la fiesta del 3 de mayo se produjo en todo el mundo cristiano, pero especialmente entre los latinos, un despertar de la devoción hacia la Santa Cruz. Manifestación del mismo fue la adoración de la Cruz en la liturgia del Viernes Santo. Afirma Righetti: "es lícito conjeturar que haya sido introducida (en Roma) en la primera mitad del siglo VII y quizás anteriormente a la misma fiesta de la Exaltación de la Cruz (14 de septiembre)"[16]. Venancio Forunato (530-600) compuso e famoso *Pange lengua gloriosi, lauream certaminis y el Vexilla regis*. En los textos utilizados en esta ceremonia, procedentes de los siglos VII al IX u XI, se aprecia una ambivalencia entre la humillación y el triunfo, el sufrimiento y la alegría a través de la expiación dolorosa. En el siglo IX, Alcuino de York escribió el oficio de la fiesta de la Invención. En el siglo X, los cluniacenses difundieron la celebración de esta fiesta.

Las reliquias de la cruz comenzaron a difundirse por toda Europa. En 569, la francesa santa Radegunda obtuvo una reliquia del emperador Justino II, lo que dio lugar a que cambiara el nombre de su monasterio: el de Nuestra Señora por el de Santa Cruz.

2. ¿Qué ocurrió hasta finales del siglo XI en la Península Ibérica?

- Durante el siglo VII

Lo único cierto que sabemos se relaciona con la celebración de la Semana Santa y nos lo cuenta el Concilio IV de Toledo, 633. El canon II manifiesta el deseo de unificar la liturgia visigoda y es que sabemos que en la citada liturgia se distinguían dos tradiciones: la de Toledo, capital del reino visigodo-hispano, y aquella más arcaica, originaria de Sevilla. Según el citado concilio, canon VII: "en algunas iglesias el viernes santo, cerradas las puertas de las basílicas, no se celebran oficios divinos, ni se anuncia a los pueblos la pasión del Señor". Más aún, cánon VIII: "algunos en el día de la misma Pasión del Señor, rompen el ayuno a partir de la hora nona, y se entregan a los convites, y cuando el mismo sol en este día cubierto por las tinieblas ocultó su luz y hasta los conturbados elementos manifestaron la tristeza de todo el mundo, ellos manchan el ayuno de un día tan solemne y se entregan a comilonas. Y porque la Iglesia universal pasa todo este día en tristeza y abstinencia por la pa-

16 Mario RIGHETI, *Historia de la Liturgia,* o.c., vol. I, p. 806.

sión del Señor, quienquiera que en él rompiere el ayuno, antes de terminar las preces del perdón, …será rechazado del gozo pascual". Por todo ello, el concilio, cánon VII, propone: "conviene que se predique el misterio de la cruz el mismo día en el cual el Señor quiso que se anunciara a todos, y que todo el pueblo pida perdón en alta voz de sus pecados, para que los limpios con el perdón de la penitencia, merezcamos llegar, perdonadas nuestras iniquidades, al venerable día de la resurrección del Señor, y libres de pecado recibamos el sacramento de su cuerpo y sangre"[17]. Sin embargo, no se cita expresamente la adoración de la cruz,

También, según una tradición, por estos años debió llegar a España la reliquia de la Cruz y su fiesta. Parece que el leccionario de Silos, hacia el 650, incluye el 3 de mayo como *dies Crucis*[18]. La reliquia más grande y más antigua de la Santa Cruz existente en España, de las que hoy tenemos noticia, es la que se conserva en el monasterio de Santo Toribio de Liébana. El monasterio puede datar del siglo VIII, la reliquia pudo ser traída de Jerusalén por santo Toribio de Astorga, quien fuera obispo de esta sede a mediados del siglo V (444). La reliquia permaneció en Astorga hasta la invasión musulmana en que, por miedo a su profanación, primero fue escondida y luego trasladada a Liébana, durante el reinado de Alfonso I (739-757)[19].

Según investigaciones bastante recientes, todo lo dicho pertenece al campo de la leyenda. Un monasterio pudo existir en La Liébana, citado en 828 como de San Martín, que sólo a partir de 1125 se le denomina de Santo Toribio. Toribio hay dos, cuyas vidas se deben distinguir y determinar quien pudo ser el posible fundador del monasterio de San Martín de Turienzo (santo Toribio el monje, nacido en Liébana en los últimos años del siglo V) y el que trajo las reliquias del Lignum Crucis (santo Toribio de Astorga, también del siglo V). El primer documento que habla de la reliquia del Lignum Crucis es del 4 de agosto de 1316. La cofradía, primero se llamó de Santo Toribio, después de la Santísima Cruz, pero el primer documento que se posees es de 1591[20].

- El desarrollo de la devoción a la Cruz en la Península Ibérica entre los siglos VIII y XI.

- Las advocaciones de Santa Cruz en los monasterios, iglesias y lugares. Frente a los 92 monasterios dedicados al Salvador entre los siglos VIII y XIII, no encontramos

---

17 *Concilios Visigóticos e Hispano-Romanos*. Edición preparada por José VIVES, con la colaboración de Tomás MARÍN y Gonzalo MARTÍNEZ. Barcelona. Madrid, 1963, p. 193.

18 J. PASCHER, *El Año Litúrgico*. Madrid. BAC, 1965, p. 479.

19 Fr. Juan ARICETA, *Santo Toribio de Liébana y la reliquia de la Santísima Cruz*. Barcelona, Afar, 1981.

20 Pedro ÁLVAREZ, El monasterio de Santo Toribio de Liébana y el "Lignum Crucis". Santander, 1995.

más que 16 dedicados a Santa Cruz: sin fecha, pero muy antiguos, dos: Santa Cruz de Abaiz (Navarra) y Santa Cruz de Brunes (Burgos); siglo VIII: uno. Santa Cruz de Cangas de Onís; siglo IX, ninguno; siglo X: tres. Santa Cruz de las Medulas (León, diócesis de Astorga), Santa Cruz de Ciaurriz (Navarra) y Santa Cruz de Montes (León, diócesis de Astorga); siglo XI, cinco: Santa Cruz de Andino (Burgos), Santa Cruz de Moriana (Burgos), Santa Cruz y San Martín de Prunes (Álava), Santa Cruz de Juarros (Burgos) y Santa Cruz de la Serós (Huesca); siglo XII, siete Santa Cruz de Frómista (Palencia), Santa Cruz de Monzón de Campos (Palencia), Santa Cruz de Reinoso de Cerrato (Palencia); Santa Cruz en la transierra de Cáceres, Santa Cruz de Campezo (Álava), Santas Creus (Tarragona) y Santa Cruz de Valcárcel (Burgos).

- *Crismones o monogramas de Cristo y cruces en bajo-relieves de los siglos IV y V.* Se trata del anagrama de Cristo formado por el cruce de la X y de la P griegas dentro de un círculo, cuadrado o un pequeño altar formado por dos columnas y un arco de medio punto, en algunos casos a ambos lados se encuentra el alfa y la omega griegas. En otros casos es una simple cruz aspada dentro de un círculo[21].

- *Cruces en relieve en las iglesias visigodas del siglo VII.* En algunos casos se trata de la cruz aspada dentro de un cículo, como en uno de los capiteles de la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora). Pero, quizás, el relieve más interesante es el de la Glorificación de Cristo en la iglesia de Quintanilla de las viñas (Burgos). Se trata del busto de Cristo que lleva en su mano izquierda una cruz aspada entre dos ángeles que miran hacia el Cristo y llevan en sus manos derecha o izquierda una pequeña cruz aspada[22].

- *Cruces exentas hasta el siglo X visigodas y asturianas o prerrománicas.* Decimos cruces exentas exclusivamente porque no hay representaciones del Crucificado:

- *Cruces visigodas.* Existe un conjunto de cruces procedentes de dos importantes hallazgos: el de Guadarrazar y el de Torredonjimeno. Lo más notable entre las piezas de estos tesoros son las grandes coronas votivas y la cruces:

En el tesoro de Guadarrazar se encontraron varias coronas votivas ofrendadas a la Iglesia por los reyes visigodos con una cruz pendiente, las más importantes son las de: Recaredo (586-601), Suintila (621-631) y Recesvinto (649-672). Las demás cruces, correspondientes a las otras coronas, son más sencillas.

---

21 Blas TARACEA, Pedro BATLLE HUGUET, Helmut SCHLUNK, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Volumen Segundo. Madrid, 1947, pp 190-260.

22 *Ibidem,* pp. 278-303.

El tesoro de Torredonjimeno (Jaén) ha llegado muy incompleto hasta nosotros y contiene coronas y cruces. Las cruces son análogas a las de Guadarrazar, aunque más pobres[23].

- *Cruces asturianas.* La Cruz llamada de los Ángeles de la Catedral de Oviedo, del 808. La Cruz de la Victoria que un siglo después, 908, Alfonso III el Magno (886-910) regaló a la Catedral de Oviedo. La Cruz regalada por Alfonso III el Magno a Santiago de Compostela. Fue robada en 1962 y no se conservan más que grabados de ambas caras[24].

- *Las representaciones cristológicas en los Beatos*

Nos referimos a las representaciones cristológicas que aparecen en los diferentes manuscritos iluminados de la obra de Beato de Liébana: *Comentario del Apocalipsis.* Beato de Liébana concluyó en 776 una primera versión de su obra, realizó una segunda en 784 y aún introdujo cambios en una redacción del 786. De la obra de Beato han llegado hasta nosotros veinticuatro manuscritos. El códice más antiguo es el que se encuentra en la Biblioteca Morgan de Nueva York, ejecutado por Magius para San Miguel de la Escalada? y fechado en 922; el códice del monasterio de Távara se terminó por los años 968-970; el de Gerona en 975; el de Valladolid en 970; el de Fernando I en 1047; el de Saint-Sever de Gascuña se terminó entre 1028 y 1072; el de la Catedral de Burgo de Osma en 1086; el de Silos en 1109.

En las ilustraciones de los Beatos encontramos tres o cuatro que tienen que ver con el tema de nuestra investigación: el cordero solo o con una pequeña cruz, la cruz sola, la crucifixión[25].

- *El Cordero*

Entre las visiones más personales de los Beatos se encuentran: la del Cordero que será digno de abrir el libro de los siete sellos que se halla en el Beato de Morgan, fol. 47; la visión del Cordero que es digno de abrir el libro de los siete sellos y de los vivientes en el Beato de San Millán, fol. 92; la contemplación del Cordero que está sobre la cima del monte Sión y en derredor los 144.000 elegidos en el Beato de Fernando I y doña Sancha, fol. 205; la ramera, la bestia y los reyes luchan

---

23 *Ibidem,* pp. 311-321.

24 José PIJOAN, *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte bárbaro y prerromántico desde el siglo IV hasta el año 1000.*Vol. III. Primera edición. Madrid, 1942, pp. 463-467.

25 En todas estas reflexiones seguimos la magnífica obra de Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados.* Moleiro Editor. Barcelona, 1998, diferentes páginas.

contra el Cordero en el Beato de Burgo de Osma, fol. 145v; el Cordero sobre el Monte Sión en el Beato de Silos, fol. 170v; el Cordero y los elegidos en el Beato de San Pedro de Cardeña; el Cordero y los elegidos en el Beato de Manchester, fol. 111; la visión del Cordero en el Beato de Lorbâo, fol. 90; y los elegidos y los ángeles adoran al Cordero en el Beato de San Andrés del Arroyo, fol. 79v[26].

- La Cruz

En un momento intermediario del siglo X se añade a los Beatos una nueva representación: la Cruz. Quizás no figura en el Beato de Morgan. Se encuentra en el Beato de Valcavado, fol. 1v. No es necesario buscar muy lejos la imagen, porque pertenece a la tradición asturiana del siglo IX, que, a su vez se retrotrae hasta tiempos de Alfonso II. Se llegó a convertir en un signo del pequeño reino y dio lugar a la creación de una leyenda que equiparaba a Pelayo con Constantino y convertía la escaramuza de Covadonga en un triunfo divinal, aunque su culto destacado debe ser anterior a este hecho magnificado, por lo tanto de época visigoda. En la Cruz del Beato de San Millán, fol. 1v. se ha producido una transformación significativa: sin dejar de ser la cruz de la que cuelgan el Alga y la Omega a la que acompañan la clásica inscripción donde se promete la ayuda al devoto y amenaza al enemigo, se está transformando en un crucifijo con imágenes. El centro lo ocupa el Cordero y en los extremos de la Cruz se disponen los cuatro signos tetramórficos como seres con alas. La Cruz portada por el Cordero, en el Beato de Fernando I y doña Sancha. La Cruz y el Cordero del Beato de San Pedro de Cardeña, con la lanza y la esponja junto a ella; al Cordero que sostiene el ástil lo acompañan dos ángeles. Semejante a ésta es la Cruz del Beato de Cardeña[27].

- La Crucifixión

Existe una sola representación de la Pasión en el Beato de Gerona del 975. Se trata de la primera crucifixión del arte hispano en que se sustituye la simple cruz por el Crucificado, que se haya conservado. Es extremadamente compleja. Una buena parte de los elementos iconográficos que la componen se encuentran en el arte carolingio, muestra de la influencia ejercida en estos años. Jesús, en el centro, está clavado sobre un grueso madero. Es una figura triunfante (influencia del monofisismo) con los ojos abiertos, barbado, con nimbo crucífero. La sangre brota de sus heridas, cayendo la de los pies sobre un enorme cáliz. Ba-

26 *Ibidem,* pp.87-88; 152-153; 180-181; 210-211; 223; 236; 256-257; 270; 293.
27 *Ibidem,* pp. 105, 154-155, 161. 163, 244-245, 248-253.

jo la cruz, un sarcófago donde envuelto en telas, embalsamado, se encuentra Adán, quien, según la tradición, fue enterrado en el Calvario y verá su salvación cuando Jesús muera allí. A ambos lados de la cruz están Longinos y Stefatón, el centurión que clava la lanza en el costado de Jesús y el portaesponja que moja sus labios. Ni la presencia del cáliz, ni la de Adán, ni la de Longinos, ni la de Stefatón, provienen de los Evangelios canónicos, sino de los escritos apócrifos. A los ladrones les quiebran las piernas. Van identificados con los nombres de Limas y Gestas, invertidos de acuerdo con lo que suele ser normal, porque se creía que Limas o, mejor, Dimas, era el buen ladrón, mientras que el malo era Gestas, lo que también procede de los escritos apócrifos. En la Crucifixión, el buen ladrón dice a Jesús: "Acuérdate de mí, Señor". Junto a él hay un ángel portador de un libro. El mal ladrón calla. Sobre el brazo horizontal de su cruz está un demonio monstruoso, pequeño y oscuro con dos afiladas varas con las que amenaza su cabeza[28]. Con esta representación del siglo X ya nos hemos introducido, anticipándose, en las representaciones escultóricas de la Pasión del siglo XII.

c. El culto y la devoción al Crucificado

1. Las representaciones del Crucificado durante los siglos V al VIII

Mirando al contexto europeo se admite que bajo el reinado de Carlomagno que intenta llevar a cabo una renovatio del Imperio cristiano de Occidente, y después bajo el de sus sucesores directos: Luis el Piadoso (Ludovico Pio), Lotario, Luis el Germánico y, sobre todo, Carlos el Calvo, los artistas de la corte y de las grandes abadías reales imitan fielmente los objetos de gran lujo de la Antigüedad tardía y paralelamente se empieza a emplear un repertorio iconográfico nuevo, que no se generalizará hasta los siglos XI, XII y XIII, primero con el renacimiento otoniano y, después, con el románico. Es en el período carolingio, en efecto, en el que aparece por primera vez en Occidente la imagen de Cristo muerto en la Cruz, así como también la de la Resurrección de Cristo saliendo del sepulcro. Es asimismo en el período carolingio en el que se fija la iconografía occidental del Juicio Final. Finalmente, la *Maiestas Domini,* el Cristo en Majestad, recibe su forma definitiva.

---

28 *Ibidem,* pp. Pp. 114-118.

Dejo la exposición de la evolución completa de la imagen del Crucificado a nivel europeo por ser excesivamente larga, ya lo hice en otro lugar, solamente recordaré algunas de las representaciones más significativas.

- La primera se conserva en el British Museum, se trata de una placa de marfil, que forma parte de un conjunto de cuatro, consagradas a las escenas de la pasión y resurrección de Cristo, de hacia el 430. Se descubre al crucificado rodeado de varios personajes. Cristo, bajo el *titulus* de "Rey de los Judíos" mantiene sobre la Cruz una apariencia juvenil, que se manifiesta en su desnudez, casi completa, pues no está cubierto más que por un estrecho cinto o *subligaculum*. Tiene los grandes ojos abiertos que miran al espectador y una larga cabellera. Ningún movimiento, ninguna debilidad de la carne afecta a la plenitud de su divinidad. Su cuerpo parece que reposa sobre un *subpedaneum* que no aparece. A la derecha de Jesús se acerca María y san Juan, vestidos a la moda antigua. Detrás un Judas desgraciado se balancea de una soga con la que se ha ahorcado, a sus pies yace la causa de su crimen, la bolsa con los treinta dineros. Del otro lado un soldado en actitud amenazante parece que porta la lanza.

- De algunos años posteriores es la crucifixión que se encuentra en lo alto de la puerta de cedro de la iglesia de Santa Sabina de Roma. Representa a tres personajes desnudos solo cubiertos con el *subligaculum*, Cristo con barba más grande, los otros dos, los dos ladrones, más pequeños, no hay cruz, extiende solamente el antebrazo.

- La representación de la Pasión pintada por el escriba Rábula, en 586, para el convento, hoy desaparecido, de San Juan de Zagba, en Mesopotamia. La escena del crucificado aparece encima de las de la visita al sepulcro y la aparición de Cristo resucitado. El Crucificado, levantado bien en alto sobre los ladrones, inclina dulcemente sobre el costado derecho su rostro. Está clavado con cuatro clavos, pero su posición no es rígida. Una túnica violeta lo cubre por entero. El paño de la veste se abre del lado derecho y deja aparecer el pecho atravesado por un porta-lanza (Longinos). De todas las llagas salen unos hilillos de sangre. A la derecha la Virgen y san Juan, a la izquierda las tres mujeres. A la derecha Longinos con la lanza, a la izquierda Estefatón con el hisopo. El sol y la luna encuadran la escena. Al pie de la cruz aparece algo desconocido hasta este momento, tres soldados practican el juego mediterráneo conocido como de la mora y echan suertes sobre la túnica de Jesús

- En la iglesia de Santa María Antica situada en el Forum romano se encuentran dos representaciones muy significativas, una de comienzos del siglo VIII y la otra

de hacia el 750. a primera da una visión singular de la crucifixión. Elevado sobre la tierra y atrayendo todas las cosas hacia Él, conforme a las palabras de san Juan (12,32), el Crucificado se sitúa en el centro de una representación monumental que muestra toda una jerarquía de adoradores terrestres y celestes que lo glorifican. Mientras que debajo del Crucificado figura el antiguo símbolo del Cordero elevado sobre el monte Sión y rodeado de sus fieles corderos, el Crucificado aparece en el registro superior del arco triunfal del ábside en toda la plenitud de su humanidad-divinidad, conforme a las decisiones del concilio del 692. El Crucificado se encuentra colocado a gran altura, sobre un monte rocoso que se hallará más tarde en las crucifixiones y parece vestido por una veste real. A ambos lados aparecen la Virgen y san Juan, aureolados de grandes nimbos, María a la derecha, entreabriendo los brazos, san Juan, a la izquierda, llevando el libro y levantando el brazo en un gesto de oración. Repartidos de dos en dos, cuatro serafines y querubines planean por encima de la cruz. Ellos cierran los límites de un universo perfectamente ordenado que converge hacia la imagen central del Crucificado, esto es, un conjunto de superpuestas criaturas angélicas y personajes identificados hoy como elegidos.

A esta representación triunfal del Hombre-Dios en Cruz se opone la más simple, pero grandiosa, que figura en la capilla de los santos Ciro y Julita (o de Teodoro) de la misma iglesia. Recuerda en muchos trazos al del códice de Rábula. Crucificado vestido con vestidura real, inclinación de su rostro hacia la derecha, manos rectas, cuatro clavos, salida lateral de la sangre, elevación de la Cruz, aunque menos pronunciada, por encima del cerro del Gólgota, Longinos y Stefatón, más pequeños, situados bajo los brazos de Jesús, y en los extremos con un volumen similar al de Jesús, la Virgen con la manos ligeramente elevadas bajo el manto y san Juan con el libro.

2. Las representaciones del Crucificado durante los siglos IX y X

Las obras carolingias discurren por dos caminos: unas se quedan en la afirmación de la divinidad de Jesús, mientras que otras comienzan a apuntar su humanidad.

- Entre las que se quedan en la divinidad de Jesús cito en primer lugar el marfil del Kaiser Friedrich del Museo de Berlín, desaparecido durante la última guerra mundial, que permite medir el progreso realizado en el arte de manifestar el aspecto humano de la crucifixión y el deseo de convertirla en un suceso casi familiar. Cristo solamente cubierto con un manto de pureza, presenta una apariencia juvenil y tranquila, a la vez que vigorosa y graciosa, tenso y flexible en plena vida, pero, sin embargo, mar-

cado por el sacrificio. Esta vida se manifiesta por los grandes ojos almendrados, las mejillas plenas y los labios iniciando una sonrisa, un cuerpo donde se manifiesta la redondez muelle de la infancia y el detalle realista de las sandalias griegas ligadas en torno a los tobillos. Todo tiende a sugerir el sacrificio más que a mostrarlo. Nimbo crucífero aureolado, larga cabellera ondulada, unas gotas de sangre estilizadas, como gruesas perlas que se escapan de la axila derecha. El crucificado tiene una simetría rigurosa lo que le permite mantener la apariencia de una impasibilidad perfecta. Se podría decir que la realidad del sacrificio es ciertamente evocada, pero queda negada. En el mismo sentido están representados la Virgen y san Juan, según un código antiguo. Esto mismo sugieren las figuras personalizadas del sol y la luna, Helios y Selene. ¿Se trata de una orientación decisiva para la evolución ulterior? Sería un error conferir al marfil de Berlín un valor de modelo definitivo, pero tiene su importancia.

- Más ilustrativo en este sentido es la tapa superior del Evangeliario de Lindau. Es una de las creaciones más suntuosas de la época. Toda de oro, comprende una crucifixión en torno a la cual se hallan ocho personajes repartidos de dos en dos, volátiles en torno a unas pequeñas cruces griegas puntuadas de diamantes y perlas. Cristo bajo el *titulus,* se acompaña del sol y la luna y reposa sobre una larga cruz. Sólidamente instalado sobre el *subpedaneum,* el cuerpo rectilíneo, la mirada sonriente apenas vuelta hacia la derecha, el Crucificado revela un equilibrio sereno, de ningún modo afectado por el sacrificio que significa la sangre que se escapa de sus llagas. Todo aquí es armonía, ninguna tensión. Se diría que, destinado a suscitar la admiración, la obra no muestra verdaderamente al Crucificado, sino que lo transforma en un espectáculo fascinante. Las ocho criaturas que rodean a Jesús exaltan aun más el carácter divino de la escena. Todas parecen flotar en el espacio. Las cuatro primeras son ángeles cuyas manos se tienden para acoger el alma de este Crucificado aún vivo. Con dificultad se aprecia en las dos primeras de la parte baja a María y san Juan. Las dos de abajo son dos adoratrices que aclaman al Crucificado. El sol y la luna esconden con dolor la cabeza entre las manos y se encuentran en el centro de la celebración pero no participan en ella. Están superpuestos en posición inversa, el sol mira hacia la izquierda, mientras que la luna mira hacia la derecha.

- Pero la humanidad comienza a apuntarse, lo que encontramos en el salterio de Utrecht donde la Crucifixión aparece en cuatro de los más bellos dibujos a pluma que ilustran sus páginas uniendo el texto íntegro de los salmos con diferentes textos litúrgicos: el dibujo del folio 51v con el salmo 88; el del folio 67 con el salmo 116 (115,13); el del folio 85v con el pasaje de Habacuc (Ha,3, 2-19) y el del folio 90r con el Pater noster y el Símbolo de los Apóstoles.

La visión del suceso en los folios 51v y 67 es violenta, aparece un Crucificado ya no vencedor, sino víctima. Longinos y Stefatón, de una talla igual o superior a la de Jesús, se precipitan sobre él con una energía increíble. Jesús está muerto: el cuerpo exangüe pesa, pende y se estira, tirando de las manos inertes. La cabeza se incrusta sobre las espaldas y, sobre todo, el cierre de los ojos, suscita la cuestión de saber si nos encontramos en presencia del primer Crucificado muerto en las representaciones occidentales.

La ilustración del folio 85v se puede considerar como una interpretación libre, en la que el artista no se limita a evocar la Crucifixión. Se trata de hecho de la presentación de una triple escena de sacrificio, en la que la idea misma de inmolación está como contenida, simbolizada por la imagen del bello altar que aparece tras las cortinas de un pequeño templo. Detrás de las altas murallas de la ciudad santa se sobreponen, en efecto, tres maneras diferentes de evocar la muerte. Abajo una persona con una espada está a punto de cortarle el cuello a un pequeño personaje. Sobre el Gólgota el sacrificio de Jesús se transforma en victoria por la presencia de la corona celeste. A medio camino se descubre un curioso personaje, su brazo extendido hacia la Cruz, hacia la imagen de Cristo, que porta junto a éste un cáliz y presenta en la otra mano una copa que evoca una patena, quizás represente a la Iglesia. Nos encontramos, pues, en la alta Edad Media con una escasa aproximación a la humanidad de Jesús que no permite aún una intromisión en la violencia, aunque ya hay manifestaciones puntuales.

3. Las representaciones del Crucificado durante los siglos XI y XII

a. La evolución teológica

Coloco a san Anselmo ((1033-1109) como punto de partida porque opino que es con él o con su pensamiento con quien la consideración, la devoción de Cristo comienza a moverse en dirección de su humanidad. El célebre benedictino nacido en Aosta del Piamonte (Italia), abad de la abadía de Bec en Normandía en 1079 y, a partir de 1096, arzobispo de Canterbury (Inglaterra), es uno de los primeros autores que en su famosa y tardía obra *Cur Deus homo* va a dar un paso o un cambio en la reflexión teológica sobre la Redención.

Hasta san Anselmo la Patrística y la Alta Edad Media habían propuesto diferentes teorías sobre la Redención, prevaleciendo la del rescate: Cristo se hace hombre para rescatar a la humanidad del poder del demonio. San Anselmo es el primero que reúne en un sistema riguroso los motivos de la redención propuestos por la Escritura y los Padres de la Iglesia en la teoría de la satisfacción o de la "satisfacción vica-

ria". Esta teoría de la "satisfacción vicaria" se encontraba ya en la doctrina de los Padres y san Anselmo se ha limitado a darle una forma técnica y profundizarla. Le da una forma técnica usando constantemente el término "satisfacción vicaria"; la profundiza colmando una laguna presente en la enseñanza anterior, o sea, dando una respuesta las siguientes cuestiones: ¿Por qué Cristo ofrece su vida por nosotros? ¿Era necesario que la ofreciera? O de otro modo: ¿Cuál es el motivo o la causa de su Pasión y muerte? Para responder a estas cuestiones san Anselmo no parte de las consecuencias del pecado, como se había hecho hasta él, sino del pecado considerado en si mismo.

San Anselmo en el marco del *ordo universi,* característico de la época, y con las categorías del derecho feudal germánico, entiende el pecado como una retirada del reconocimiento que se le debe a Dios como Señor, y por tanto como destrucción del orden creado. Si no se repara vendrá el castigo *(aut satisfactio aut poena).* Ahora bien, el hombre, dada su desigual posición frente a Dios, era incapaz de ofrecer esta reparación. Por tanto, si no se debía perecer por toda la eternidad, era necesario que la reparación fuese cumplida por un Hombre-Dios, el cual, a causa de su naturaleza divina sería capaz de cumplir una acción moral de valor infinito, y a causa de su naturaleza humana habría podido actuar a favor de su raza o sea de la humanidad. Esta satisfacción por sustitución habría sido ofrecida libremente por Cristo cuya vida fue consagrada toda entera al honor de Dios y con cuya muerte espió la pena debida por el pecado. Dios aceptó este sublime acto de expiación realizado a favor nuestro, como una obra de infinito valor.

Su obra *Meditatio de redemmptione humana* permitirá a san Anselmo deducir de dicha doctrina las consecuencias que puedan beneficiar la piedad de los simples fieles, destacando, más que la obra teológica, el valor ejemplar de la muerte de Cristo y el testimonio de amor que dio a los hombres. Con ello adquiere gran protagonismo el hombre-Dios que ofrece un ejemplo a imitar por los hombres.

Santo Tomás de Aquino, aceptando esta explicación, tratará de profundizarla aun más, considerando, por una parte, como san Anselmo, que el pecado era una ofensa infinita, a causa de la persona a quien o contra quien va dirigido, Dios. Pero a este pecado infinito correspondió Cristo con una satisfacción, no sólo adecuada, sino sobreabundante (*Suma Teológica,* p.III, q.1, a.2, ad 2 y q. 48, a.4)[29].

---

29 Bernardo BARTMANN, *Teologia Dogmatica. Vol. II. La Redenzione. La Grazia. La Chiesa*. Edizioni Paulini Alba (Cuneo, Italia) 1950 102. La soddisfazione vicaria, pp.153-155.

Es imposible resumir la cristología de san Bernardo (1090-1153), intento, solamente, señalar algunas notas concretas para aclarar cómo, a pesar del cambio introducido por san Anselmo, el pensamiento de san Bernardo representa un cierto paso atrás y su manera de contemplar y celebrar a Cristo, a su pasión y muerte influirán aun durante bastante tiempo. Se repite que en la espiritualidad del santo cisterciense "juega un papel importantísimo su devoción entrañable a la humanidad de Cristo". Sin embargo, san Bernardo, como lo señala uno de sus mejores intérpretes: "no se entrega a analizar los estados de ánimo del Señor, ni describe sus sufrimientos, ni da rienda suelta a su imaginación, va directamente a los misterios que éstos contienen y revelan. Todo esto aconteció para nosotros. ¿Y cómo podemos aprovecharnos de ello?

Ante todo debemos "representarnos" meditando las Escrituras: a eso tiende la "meditación" y el "recuerdo". Pero esta actividad mental no basta. Es preciso también participar en la realidad objetiva de estos hechos celebrando su conmemoración eficaz en la liturgia y recibiendo los sacramentos que nos otorgan la gracia, es preciso encarnarlos en nuestro ser y en nuestra actividad"[30].

b) Las representaciones pictóricas y escultóricas

Como nota muy general podemos afirmar que la obra escultórica romana se sirve de la figura humana sólo de forma simbólica para la explicación de los hechos bíblicos, y, poco a poco, comienza a llenarse de realidad terrena. Está más en la linea anterior, arte carolingio, que en la posterior, arte gótico.

A. Cristo muerto

A partir del siglo XI se comienza a representar a Cristo muerto, aunque aun no de una forma generalizada, total y exclusiva. Sus ojos se cierran, su cabeza cae sobre el hombro derecho, su cuerpo se desploma y flexiona. Pero todo necesitó un tiempo. Italia no lo adoptó sino en el siglo XIII; sin embargo apareció mucho antes en Renania y en el norte de Francia.

¿Cómo explicar esta revolución iconográfica? Se ha intentado hacerlo mediante consideraciones estéticas, por el empuje de una moda naturalista. Según otros autores, esta innovación procedería de la interpolación producida en el Evangelio de san Mateo sobre el momento de la lanzada. De todos modos si se osó representar a Cristo muerto fue porque los teólogos enseñaban que su muerte se debió no a un

30 Jean LECLERCQ: *San Bernardo monje y profeta*. Madrid, BAC, 1990, p. 92.

proceso orgánico, sino a un acto de su voluntad divina. No dejan de ser explicaciones e hipótesis. De todos modos, el verdadero momento de la representación de Cristo muerto no se dará sino a partir del siglo XIII y más en el XIV, cuando se haya producido ya una verdadera transformación de la sensibilidad cristiana, cuyos inicios, pero sólo los inicios se encuentran en los siglos XI y XII.

B. La representación de la Crucifixión dentro del dogma de la caída y de la Redención.

En las representaciones de la pasión y muerte de Cristo durante los siglos XI y XII y, también, el XIII, se encuentra, como ocurre y hemos estudiado en la época carolingia, una rica simbología. Cuando estos artistas representan la Crucifixión no se proponen conmovernos con los sufrimientos del Hombre-Dios, sino traernos a la memoria el dogma de la caída y de la Redención, el pensamiento central del cristianismo. Este pensamiento se manifiesta en sucesivas imágenes. Examinamos algunas de ellas. La primera es que Jesucristo es el nuevo Adán que ha venido al mundo para borrar la falta del antiguo; la segunda es que Jesús en su pasión da lugar al nacimiento de la Iglesia y elimina todos los poderes de la antigua sinagoga.

La idea que Jesús es el nuevo Adán fue tan familiar a los hombres de la Edad Media que la presentaron bajo todas las formas posibles. Lo hicieron poniendo todo su interés en resaltar el paralelismo, la simetría. Quieren que el ángel que anunció a María que sería la Madre de Dios lo hiciera en el mismo lugar donde Dios había formado a Adán del barro de la tierra. Se continúa creyendo que Jesucristo había muerto en el lugar preciso donde Adán había sido enterrado, de suerte que su sangre habría corrido sobre los huesos de nuestro primer padre. La Cruz no había sido hecha de cualquier tipo de madera sino del mismo árbol del bien y del mal, cuyo tronco, después de haber servido de puente a la reina de la Saba cuando vino y entró en Jerusalén, había sido maravillosamente conservado en el fondo de la piscina probática, de suerte que, por un decreto de Dios, el instrumento de la caída se había convertido en el de la Redención. Finalmente, el día y la hora de la muerte de Jesucristo no estaban carentes de una significación misteriosa, porque Jesús murió en viernes, el mismo día en que Adán fue creado, murió a la hora de tercia, es decir, la hora precisa en que Adán cometió la falta por la que perdió al género humano.

Una de las ideas más maravillosas de los doctores de la Iglesia sobre el nuevo Adán fue que del mismo modo que Eva había salido de la costilla de Adán durante su sueño, para perder al género humano, del mismo modo, nos dicen los Padres, la Iglesia salió para salvar a la humanidad, del costado abierto de Jesús muerto o

más bien dormido sobre la cruz. El nuevo Adán ha producido una nueva Eva. La sangre y el agua que salieron de la llaga de Jesús son el símbolo de los principales sacramentos: Bautismo y Eucaristía.

Los artistas tomaron al pie de la letra la idea de los teólogos y la realizaron con toda grandeza. Imaginaron que la lanza que traspasó el corazón de Cristo había entrado por el lado derecho y no por el izquierdo, como debió ser en verdad. Colocan la llaga en el lado derecho, para dejarnos entender que la llega tiene un sentido simbólico. Es la llaga del costado derecho de Adán o aún la puerta misteriosa que se abre en uno de los lados del arca. Cerca de esta llaga colocan a la nueva Eva, la Iglesia, bajo la figura de una reina que recoge en su cáliz la sangre y el agua. En fin, en ocasiones, como en una vidriera de Sens o de Rouen, para dejarlo todo aun más claro, se representa cerca de la cruz al serafín que expulsa a nuestros primeros padres del paraíso terrenal; pero aquí, el ángel no es el ministro de las venganzas de Dios; nos anuncia, por el contrario, metiendo su espada en la vaina, que el nuevo Adán ha pagado por el antiguo y que la cólera divina está satisfecha.

Pero otra idea no menos importante les pareció digna de ser expresada en este mismo momento. Jesús, muriendo, no solamente ha dado lugar al nacimiento de la Iglesia, sino que al mismo tiempo ha abolido los poderes de la Sinagoga con sus sacrificios sangrantes, que no eran sino símbolos, con su Testamento, del que la Sinagoga no podía comprender el sentido, que se desvanece delante de la Iglesia. En adelante, la Iglesia sola tendrá el poder de celebrar el Sacrificio, sólo ella podrá explicar los misterios del Libro Sagrado.

La defección de la Sinagoga y la victoria de la Iglesia al pie de la cruz fueron muy frecuentemente celebradas por la teología, de manera que los artistas tuvieran la idea de representarlo en este momento solemne. Lo harán de manera especial los artistas del siglo XIII que no hacen sino continuar con las ideas anteriores. Ellos colocan a la Iglesia a la derecha de Jesús crucificado y a la Sinagoga a la izquierda. De un lado la Iglesia, coronada, nimbada, con un estandarte triunfal en la mano, recoge en el cáliz el agua y la sangre que salen de la llaga del Salvador. De otro lado la Sinagoga, los ojos cubiertos con una banda, tiene en una mano el asta rota de su bandera, y en la otra deja escapar las Tablas de la Ley, mientras que la corona cae de su cabeza. Los atributos de la Sinagoga se toman se un pasaje de Jeremías que la Edad Media le aplica: “Desgraciados de nosotros, porque hemos pecado, nuestros ojos se han cubierto de tinieblas, nuestro corazón se ha puesto triste, la corona se ha caído de nuestra cabeza”. Sobre este cuadro completan otras diferentes representaciones.

Muchas obras de los siglos ahora considerados representan estas ideas. Citamos un solo ejemplo del siglo XII. Una miniatura tomada del *Hortus deliciarum* que representa la Crucifixión con casi todos los detalles simbólicos a los que antes nos hemos referido. A la derecha Longinos, María, el buen ladrón y la Iglesia sentada sobre un animal con cuatro patas y cuatro cabezas que no son sino los cuatro símbolos de los evangelistas: el león: san Marcos, el ángel: san Mateo, el toro: san Lucas y el águila: san Juan. A la izquierda Stefatón, san Juan, el mal ladrón y la Sinagoga montada sobre un asno encabritado que en lugar de avanzar, recula. El velo rasgado del Templo, colocado en lo alto de la composición está representado con anterioridad en la figura de Isaac llevando al monte el haz de leña destinado a su propio sacrificio. La crucifixión tiene como paralelo la Erección de la serpiente de bronce. Jesús sepultado es el reflejo de José arrojado en la cisterna por sus hermanos y de Jonás hundido en el vientre de la ballena. Su resurrección, igualmente, está figurada por Jonás devuelto por la ballena, como por Sansón arrebatando las puertas de Gaza, asimiladas a la piedra del sepulcro o a las puertas del Hades

Todo el Antiguo Testamento y sus personajes han sido interpretados por los teólogos como una prefigura del Mesías. Cristo es el nuevo Adán, el nuevo Abel, el nuevo Isaac. El sumo sacerdote Melquisedec ofreciendo el pan y el vino a Abraham; José y Jonás; Moisés y Sansón; David y Salomón, son considerados como precursores que desde las más remotas edades anuncian en forma velada, sólo inteligible para los iniciados, el brillante advenimiento del Salvador.

No hay un solo acontecimiento de la vida de Cristo al que no se encuentre, si se buscan con cuidado, uno o varios semejantes en el Antiguo Testamento. A la adoración de los Magos, corresponden los tres guerreros ofreciendo a David el agua de una cisterna y el homenaje de la reina de Saba a Salomón. La Cena está prefigurada por la Pascua judía, por la ofrenda de Melquisedec a Abraham, por la recogida del Maná y por el profeta Elías alimentado en el desierto.

A quien sabe leer, en el Antiguo Testamento se le desvela bajo forma latente y como larvada toda la Pasión que Cristo encarnado debió sufrir para la redención de la humanidad. Las burlas sufridas por el Mesías están anunciadas por las tribulaciones de Job y las de Eliseo, objeto de las burlas de sus hijos que se burlan de su cautiverio.

Un ejemplo de esta representación simbólica de la Pasión de Cristo –no mostrando el dolo físico o psíquico, sino la consumación en ella de las figuras del Antiguo Testamento- lo encontramos en la vidriera consagrada a la Pasión de Cristo de la catedral de Nuestra Señora de Chartres, realizada en los primeros años del si-

glo XIII. Esta vidriera fue definida en 1926 por Yves Delaportte como "vidriera simbólica de la Redención", siguiendo la contemplación de la Pasión a través del Antiguo y Nuevo Testamento.

Se compone esta vidriera de 28 paneles. Los tres últimos (1.2.3.) de la parte inferior representan a los miembros de la cofradía de los herreros, que ofrecen la vidriera. El primer panel de arriba, en el vértice, representa a Cristo bendiciendo.

De los veinticuatro paneles restantes, ocho representan diferentes pasos de la pasión de Cristo. 10: flagelación; 9: coronación de espinas; 6, Jesús con la cruz a cuestas; 5, grupo de mujeres que llora al paso de Jesús con la cruz a cuestas (o, según otra interpretación, lloran ante el descendimiento); 7, dos hombres llevan una escalera acompañando a Jesús al Calvario (o, según otra interpretación, acercan una escalera a la cruz para el descendimiento); 13, crucifixión; 19, descendimiento de la cruz; 26, colocación de Cristo muerto en el sepulcro.

Los dieciséis paneles restantes evocan diferentes escenas bíblicas como "figuras" de la pasión de Cristo en el Antiguo y Nuevo Testamento: 8, el gran racimo de uvas llevado por dos hombres como primicia de la tierra prometida (Números 13, 17-24); 11, el ángel que se aparece a Gedeón (Jueces 6, 11-24); 12, la Iglesia; 14, la Sinagoga; 15, Adán a los pies de la cruz de Cristo; 16, Moisés mostrando la serpiente de bronce (Números 21, 6-9); 17, los judíos tiñendo de sangre el dintel de las puertas ante el paso del ángel exterminador (Éxodo, 12, 1-11); 18, Jonás expulsado de la ballena (Jonás, 1,3); 20, Isaías cargando con la leña para el sacrificio (Génesis, 21, 1-18; 21, Abraham a punto de sacrificar a su hijo Isaac es advertido por Dios que no lo haga, que sacrifique a un cordero (Génesis 22, 1-18) 22, el Pelícano dando de comer a sus polluelos de su propia sangre; 23, Eliseo resucita al hijo de la Sunnamita (Libro Segundo de los Reyes 4, 32-37); 24, Elías y la viuda de Sarepta (Libro Primero de los Reyes 17, 8-16); 25, Jacob bendice a los hijos de José (Génesis 48, 17-20); 27, Sansón arranca y lleva las puertas de Gaza (Jueces 16, 3); 28, David más fuerte o vencedor de un león (Libro primero de Samuel 17, 34-37).

¿Qué es todo esto? ¿Una contemplación de la pasión de Cristo, de sus dolores acerbísimos? No. Es una vidriera simbólica de la redención, no de la pasión; es una lectura del Nuevo Testamento desde el Viejo, o, mejor, una relectura del Viejo Testamento a la luz del Nuevo, a la luz de la resurrección de Cristo, como lo hicieron los Padres de la Iglesia y los autores medievales hasta el siglo XIII y lo hace la liturgia; es una exposición breve de la historia de la salvación. En la vidriera aparecen todos los personajes del Antiguo Testamento que son figura de Jesús y de Su resurrección.

C. Las representaciones pictóricas y escultóricas en España. Siglos XI al XIII

Podemos hablar en España de cuatro tipos: cruces solas, crucificados que son Cristo en Majestad en la Cruz, evolución hacia el realismo de esos crucificados, descendimiento.

- Cruces solas pintadas sobre mural

En primer lugar, se continúa la representación de simple cruz. Cruz de dos metros de altura del testero de la iglesia de San Quirce de Pedret (siglo XI) de dos metros de altura con un circulo central que enmarca el grupo formado por un jinete con casco y lanza, seguido de un peón y un perro, bajo una pequeña cruz y un pavo real llevando un pajarito a cuestas. El círculo y los brazos triangulares de la cruz están decorados con temas florales y geométricos. No se trata de una obra concebida en plan de decoración narrativa: sus temas, anómalos en la iconografía medieval, debieron surgir a raíz de algún hecho de excepción. El jinete bajo el signo de la cruz acompañado del pavo real, símbolo de la inmortalidad, parece que evoque una de las cruzadas contra los infieles; recordemos que en 1061 dio comienzo la predicación de la cruzada contra Barbastro, impulsada por el papa Alejandro II[31].

Cruz sostenida por Constantino y santa Elena, reverenciada por dos ángeles y por dos grupos de personajes presenciando la milagrosa resurrección o curación de una persona, en uno de los ábsides de la iglesia del castillo de Cardona, del maestro de Cardona, pintor del siglo XII[32].

En el testero de la iglesia de San Baudilio de Berlanga, monumento mozárabe de la primera mitad del siglo XI, del maestro de San Baudel, el Cordero Divino centra una gran cruz sostenida por dos ángeles entre las figuras oferentes de Caín y Abel[33].

El testero de la capilla de la Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado) nos muestra el motivo de la dedicación de esta capilla: una enorme cruz, ricamente decorada con cabujones, que tiene en su parte central, dentro de una aureola, el Cordero Divino. Dos ángeles volantes sostienen el doble símbolo que aparece flanqueado por las figuras arrodilladas de Caín y Abel, primera mitad del siglo XII[34].

- Cristo en majestad crucificado. Crucificados castellano-leoneses

---

31 *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano*. Volumen Sexto. Walter WILLIAM COOK y José GUDIOL RICART. Segunda Edición. Madrid, 1980, pp.21-22.

32 *Ibidem,* p. 67.

33 *Ibidem,* figura 117, p. 103

34 *Ibidem,* pp.106-107.

Crucifijo de marfil, obra capital de la eboraria europea que los reyes Fernando I y Sancha donaron en 1063 a la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo, hoy colegiata de San Isidoro de León, la iglesia preferida de la capital de su reino, conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional[35]. El Crucificado tiene los ojos abiertos tallados en relieve vigoroso, bigote y barba, llaga del costado, cuatro clavos, paño de pureza atado con un cíngulo, forma hierática y rectilínea. Lo más notable de esta obra es la primorosa decoración de la cruz. En el anverso aparece un tema grabado a línea en la que se trenzan tallos con hojas trilobuladas, una serie de cuadrúpedos, enmarcados por franjas talladas en las que se representan la Caída de los condenados y la Resurrección de los muertos; se alternan figuras humanas monstruosas, mordidas por animales en lucha. En la parte alta, en relieve, el Cristo redentor con la cruz, acompañado de la inscripción *Iesus Nazarenus Rex Judeorum* y, en la parte baja, la figura de Adán, redimida por la sangre de Cristo, y los nombres de *Ferdinandus* y *Santia regina.* En el reverso[36] aparece el Cordero Divino y los símbolos de los evangelistas situados respectivamente en el centro y en los extremos de los brazos. Les une una decoración complejísima[37].

El monumental Crucificado procedente de Carrizo (Museo de la Catedral de León), similar a la anterior, ojos abiertos[38].

El relicario en forma de díptico, labrado en plata con cabujones de vidrio y figuras de marfil, que se conserva en la Cámara Santa de Oviedo[39] donado por el obispo don Gonzalo Menéndez (1162-1175), el Cristo es similar a los anteriores con corona de rey, pero es un Calvario, a ambos lados María y san Juan sobre Adán saliendo del sepulcro y las personificaciones del sol y la luna. En la segunda parte el Pantócrator con el Tetramorfos[40].

El Crucificado de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, menos hierático[41]

Cubierta del Evangeliario de la Catedral de Jaca (Museo Metropolitano de Nueva Cork) que perteneció a la esposa de Sancho Ramírez, como éste ciñó la corona en 1064 y su esposa, Felicia, murió en 1086, está perfectamente datado[42].

---

35 *Ibidem,* figura 324, p.268.
36 *Ibidem,* figura 325, pp. 267-268.
37 *Ibidem,* pp. 267-268.
38 *Ibidem,* figura 328, p. 270,
39 *Ibidem,* figura 336.
40 *Ibidem,* p. 275.
41 *Ibidem,* figura 276, p. 337.
42 *Ibidem,* figura 334, pp. 274-275.

- Crucificados en majestad en Cataluña y el Rosellón

Cataluña y el Rosellón tuvieron desde muy antiguo una predilección por el Cristo vestido y se conserva el grupo más numerosos de estos Crucificados vestidos en majestad en las comarcas de Gerona, Barcelona y Lérida, casi todas las iglesias del primer románico poseyeron un crucificado en majestad. En San Quince del Pedret encontramos una pintura rústica del ábside central del siglo XI. Cristo con los brazos en Cruz, con barba y larga túnica, sin cruz, enmarcado en un círculo, decorado geográficamente y bajo un gran pavo real, símbolo de la inmortalidad[43] y un crucificado pintado en un pilar de la nave, frente a la puerta de entrada de la iglesia, el más antiguo.

Este fue probablemente, el emplazamiento normal de las Majestades, ya que en una época moderna se sigue la tradición, colocando un gran crucifijo cerca de la entrada de los templos. Es de creer que fueron imágenes procesionales, pues casi siempre en el reverso de la cruz aparecen los símbolos de los evangelistas y el Angus Dei unidos por elementos decorativos policromados. En la famosa Epístola al Abad Oliba, escrita por el monje García en 1042, se habla de una cruz presidiendo el altar en la iglesia de Cuixá. El Crucifijo, pues, figura como elemento principal en la imaginería de los altares[44].

Tiene la primacía el Crucificado en Majestad de Caldes de Montbuy, de tamaño mayor que el natural, obra maestra de la imaginería europea, trágicamente mutilada en 1936. La cabeza, única parte conservada tiene una estructura mucho más compleja y más naturalista que las demás Majestades de Cataluña y el Rosellón. Viste túnica con mangas y encima una pallia clásica, como en las más antiguas representaciones iconográficas bizantinas[45].

El enorme Crucifijo de la parroquia de Beget (Gerona) impresionante por su magnitud, alcanza dos metros de altura y por su ruda expresión del rostro. Con barba ligeramente trenzada, terminada en doble punta y pelo largo y liso que le cae sobre los hombros, formando tres mechones a cada lado, viste túnica simple, ceñida por un cinturón de doble nudo, decorado con pequeños losanges en relieve, imitando pedrería, quizás añadidos en su restauración en el siglo XIII[46].

---

43 *Ibidem,* p. 22.
44 *Ibidem,* p. 280.
45 *Ibidem,* figura 341, p. 281.
46 *Ibidem,* figura 343, p. 281.

Crucificado en majestad de Cruilles de forma estilizadísima. (Museo de Gerona), fina barba, pelo cortísimo y elegante túnica, corona de rey no añadida, sino que es parte integral de la pieza de madera de la cabeza[47].

Crucificado en majestad de Batlló, notable por su policromía perfectamente conservada, nos revela el aspecto que tendrían estos impresionantes crucifijos. Su estructura fácil deriva del de Beget, ojos abiertos, cíngulo, túnica decorada, sin corona (Museo de Barcelona)[48].

Similares son los Crucifijados en majestad de Les Planes d´Hostoles; San Salvador de Bellver conocida también como de San Boi del Lluçanes; de Bellpuig y de Sant Joan Les Fonts de la región de Olot[49].

- Evolución de los Crucificados románicos hacia el realismo

El arte románico a medida que avanza el siglo XII tiende hacia el realismo y va, poco a poco, sustituyendo en la iconografía la idea de Cristo-Rey, de Cristo en Majestad Crucificado, figura hierática y viva, por la del Crucificado víctima, desnudo y muerto. Corrobora esta hipótesis el hecho de que la majestad mural de Pedret fue repintada en el siglo XII, reemplazándola por un Cristo sin túnica[50]. Bien entendido que el Cristo desnudo fue tema de la imaginería desde época muy antigua, ya nos hemos referido a muchos ejemplos.

- Cruz de madera con crucificado pintado

Una cruz de madera con la imagen de Cristo pintada en el anverso sobre la mesa de altar del Monasterio de Yuca, es un crucificado vivo, pero menos hierático y con cierto movimiento en los brazos y en las piernas, con los pies cruzados, aunque con cuatro clavos[51].

- Cruces con Crucificado de imagen

Crucifijo procedente del obispado de la Seo de Urgel, obra desprovista de garra, repetición de viejos modelos[52].

Crucifijo del monasterio de Portella, destruido en 1936, parece obra hermana del crucificado-majestad de Beget, la cabeza presenta unas características estructurales muy parecidas, lo mismo que las manos y los pies, incluso la forma lisa del paño nos recuerda el plegado de la túnica de la grandiosa imagen pirenaica[53].

---

47 *Ibidem,* figura 344, p. 281.
48 *Ibidem,* figura 347, pp. 282-283.
49 *Ibidem,* figuras 346, 348, 349.
50 *Ibidem,* p. 286.
51 *Ibidem,* figura 167, p. 150.
52 *Ibidem,* figura 176, p. 154.
53 *Ibidem,* figura 350, p. 286.

Crucifijo de la Seo de Manresa es una obra de gran calidad que parece prototipo de los de aspecto más arcaico, conservados en Cataluña. Tiene como los crucificados-majestades, los pies clavados separadamente y sus brazos tienden, como en ellos, a la horizontalidad. Sorprende el realismo de su anatomía y la profunda expresión de sus facciones; le caracteriza, además de sus formas redondeadas, tan opuestas a los crucificados-majestades, la forma especial con que un gran pliegue de la toalla colgando sobre el cinturón elimina el nudo que, ejecutado con sorprende meticulosidad no deja de aparecer jamás en el cíngulo de los crucificados-majestades y que se conserva en el crucifijo de La Portella[54].

El pequeño Crucifijo de Salardú de gran estructura anatómica[55].

El busto de un monumental Crucifijo de Mig-Aran[56].

Crucifijo urgelense que se conserva en el Museo de Barcelona, en cuya espalda se encontró un pergamino de consagración de la imagen fechado en el año 1147. La postura continúa siendo frontal, pies clavados por separado y dejándose ya sentir el peso del cuerpo en la inclinación más acentuada de los brazos. Se adivina un cierto amaneramiento de los rizos de la barba. Algo parecido sucede con el pliegue de la toalla colgando sobre el cinturón, que busca el arabesco de la línea en zig-zag[57].

Muestra importante de imaginería popular del siglo XII es el crucifijo del desaparecido pueblo de Tragó de Noguera (Museo de Barcelona) con las figuras de María y san Juan en relieve de talla clavadas a los extremos del travesaño de la cruz[58].

De finales del siglo XII o principios del XIII debe ser el Crucifijo que, procedente de Anguistrina, se conserva en el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona. Una obra ejecutada con primor, especialmente la cabeza, manos y pies. De interés es también la cruz que sostiene el Cristo, decorada en sus extremos con las figuras pintadas de la Virgen, san Juan, Adán saliendo de la tumba y el Sol y la Luna, figuras que denotan la influencia neobizantina que se extendió por los talleres de pintura sobre madera del Rosellón y la región central de Cataluña[59].

Dentro de la misma tendencia puede situarse el Cristo de Casarill, en el valle de Arán, con cabeza con corona de rey[60].

---

54 *Ibidem,* figura 351, p. 286.
55 *Ibidem,* figura 352, p. 287
56 *Ibidem,* figura 353, p. 287
57 *Ibidem,* figura 355, p. 288.
58 *Ibidem,* figura 356, p. 288.
59 *Ibidem,* figura 357, p. 289.
60 *Ibidem,* figura 358, p. 290.

Crucificado de la villa de Roda de Isabena, sede de san Román, el obispo que presidió la sorprendente floración artística de los pueblos del Ribagorza. Un Crucifijo mayor que de tamaño natural, figura de bellas proporciones. Pudo ser un Calvario[61]

Crucificados de Alquezar y de Benasque. Su postura es menos hierática, el de Benasque fue retocado con formas renacentistas[62].

Crucificado de Catiliscar que formó parte de un calvario del que se ha perdido san Juan, recuerda al de Roda, aunque menos hierático y está dotado de un aspecto más naturalista, especial organización de los pliegues de las telas[63].

Los soberbios crucifijos de Vilanova dos Infantes (Orense), de la catedral de Orense y de Allariz (Orense)[64] son suficientes para acreditar la recia personalidad de la imaginería gallega en la primera mitad del siglo XII. Pertenecen al tipo hierático, de técnica sobria y acentuado sentido volumétrico, con aguda estilización. Son obras de nervio, comparables a las mejores tallas de Ribagorza e igualando en su pujanza a la estatuaria de la Puerta de las Platerías en la catedral de Santiago. Dentro de esta misma tendencia es posible situar el Cristo de origen desconocido que se conserva en el Museo Marés de Barcelona con la mano derecha desclavada, que sin duda formó parte de un grupo de Descendimiento[65].

En la diócesis de Zamora se desarrolló un arte imaginero intermedio entre el leonés y el salmantino. El grandioso Cristo de San Lorenzo de Toro, donde aparece el preciosismo naturalista de las mejores tallas de León dentro del esquema esencial de los crucifijos de Salamanca[66].

Ya del siglo XIII son los Cristos de la Trinidad de Toro, de San Juan del Mercado de Benavente y de San Francisco de Fermoselle. Imágenes afines a las obras salmantinas por la ondulación de sus cuerpos, particularmente acentuada en el último de ellos, que denota ya la influencia de los nuevos criterios expresivos del espíritu gótico[67].

El prestigio de la región salmantina, relativamente rica en imágenes primitivas puede presentarse con el crucifijo de San Cristóbal de Salamanca. Sorprende la tendencia a reducir la proporción de la cabeza con relación al cuerpo, que res-

---

61 *Ibidem,* figura 397, p. 314
62 *Ibidem,* figura 404, p. 316.
63 *Ibidem,* figura 413, p. 319.
64 *Ibidem,* figuras 430, 431 y 432.
65 *Ibidem,* figura 433, pp. 329-330
66 *Ibidem,* figura 446.
67 *Ibidem,* p. 334.

ponde al canon clásico: el tórax se modeló esquemáticamente, siguiendo con cierta fidelidad la realidad anatómica. La supresión de la técnica a planos se acusa especialmente en los brazos, que buscan naturalismo, aun a costa de la tensión de nervios y tendones. Hay algo de musulmán en este Cristo: en la rotunda placidez del gesto, y mucho más en el esquema facial[68].

Otro ejemplar notable es el que se conservas en el Museo Arqueológico Nacional. En él se acentúa el naturalismo, la blandura muscular y la exuberancia de pliegues en el paño[69].

El venerado Cristo de las Batallas, de la catedral nueva de Salamanca, es una reducción del modelo y en él se confirma la persistencia de los mismos rasgos en todos los ejemplares del grupo, éste tiene un sabor hierático y de majestad[70].

El Crucifijo castellano, grandioso crucifijo que sin cruz y sin policromía emigró a Estados Unidos (School of Design, Providence, Rhode Island) presenta un carácter racial hispánico incontrovertible. Pocas esculturas de mediados del siglo XII, pues ésta parece ser su filiación cronológica, le alcanzan en belleza y sensibilidad. Tiene algo de Pantócrator[71].

Crucifijo que se dice procedente del monasterio de Santa Clara, cercano a Palencia (Museo de los Claustros, Nueva York). Surge como una pieza única, con una cabeza ligeramente alargada, de ojos ligeramente oblicuos y barba de rizos metódicamente escalonados; el cuerpo más correcto que en los ejemplares hispánicos coetáneos, parece un Cristo del tercer cuarto del siglo XII. Pero los brazos están muy tensos y rectos y los pies rectos y cuatro clavos, con corona de rey[72].

Sobre los Cristos de Burgos podemos citar los de Espinosa de Cervera o el bello Cristo de Salas de Bureba, el del monasterio de Rodrilla que muestra la persistencia de la tradición a fines del siglo XII. Pero es un Cristo más humana con la cabeza inclinada hacia la derecha, más flexible en los brazos, las piernas, el cuerpo, aun con cuatro clavos y sobre una cruz arbórea[73].

- Calvarios y Pasiones pintadas

Tabla pintada dedicada a la Pasión de Jesús, plasmada en diversas escenas a dos bandas, en la de abajo podemos contemplar la Última Cena, en la de arriba de

68 *Ibidem,* figura 447, pp. 334-335.
69 *Ibidem,* figura 448.
70 *Ibidem,* figura 449.
71 *Ibidem,* figura452, p. 337.
72 *Ibidem,* figura 456, p. 339.
73 *Ibidem,* figura 460, p.442.

derecha a izquierda: la flagelación, Jesús con la cruz a cuestas en sentido invertido, el Calvario con siete figuras, Jesús, a su derecha: Longinos, María y buen ladrón; a su izquierda: Stefatón, san Juan, mal ladrón. Es obra de mediados del siglo XIII[74].

La villa de Cardona posee diferentes pinturas murales cercanas al 1300, entre ellas un Calvario monumental con el Crucificado en el centro rodeado de ángeles y soldados[75].

El retablo de Lladó con escenas de la vida de Jesús y en la parte superior un calvario[76].

Procedente de una capilla de la catedral vieja de Lérida (hoy en el Museo de dicha ciudad) hay un Calvario con el Crucificado en el centro, de cuyas llagas, también de la del costado, sale sangre, a su derecha María con el puñal clavado en el corazón y dos mujeres y más lejos un personaje con una lanza; a la izquierda una pequeña figura de rodillas que puede ser el donante, san Juan y tres soldados[77].

En un arco solio de la iglesia de San Miguel de Foces (Huesca) existe la pintura de una Crucifixión muy completa. El centro un Crucificado muy gótico con fuerte flexión de bracos, inclinación de la cabeza, arqueamiento del cuerpo y cruce de las piernas con solo tres clavos, entre la derecha y la izquierda los once apóstoles con su nombre escrito en el nimbo[78].

En el refectorio capitular de la Catedral de Pamplona de Johannes Oliveri que se cita en Navarra y en Cataluña en la segunda mitad del siglo XIV hay un gran mural que representa un gran Calvario. En el centro un Crucificado muy gótico, similar al anterior, en un auténtico zigzag, que tiene a la derecha a Longinos, María, san Juan y las tres mujeres y al fondo el buen ladrón; y a la izquierda Stefatón y un grupo de sanedritas y soldados. En la faja superior de izquierda a derecha están representadas la flagelación y Jesús con la cruz a cuestas de forma invertida. En la zona inferior aparecen las armas de la Casa Real de Navarra y las de Gastón II, conde Foix-Bearn[79].

El ciclo trecentista navarro se continúa en las grandes composiciones murales del claustro de la catedral de Pamplona, pero, por desgracia, el tiempo las alteró

---

74 *Ibidem,* figura 199, pp. 168-169.
75 *Ibidem,* figura 220, p. 187.
76 *Ibidem,* figura 224, p. 190.
77 *Ibidem,* figura 229, p. 193.
78 *Ibidem,* figura 245, p. 206.
79 *Ibidem,* figura 278, p. 228.

profundamente. Hay, también, un Calvario: Crucificado, María y san Juan, rodeados de cuatro personajes de difícil identificación[80].

Por último, dentro de la pintura navarra sobre madera destacamos una pequeña tabla, diseñada probablemente como retablo transportado que se conserva en el Museo de la ciudad. Se trata de una Crucifixión con un Cristo muy gótico manando sangre de su costado; a su derecha está María con el corazón traspasado por una larga espada y las dos Marías; a la izquierda sólo san Juan. En la parte alta de la Cruz aparece el simbólico del pelícano entre las personificaciones de la Iglesia y de la Sinagoga. Sobre el travesaño de la Cruz se ven dos ángeles portadores del sol y de la luna.[81]

Ya en el País Vasco nos encontramos con la decoración mural de la iglesia parroquial de Gaceo. El Padre eterno preside el cuenco absidal sosteniendo en sus brazos al Hijo crucificado, según la fórmula que pronto se transformó en representación de la Trinidad. La Crucifixión ocupa el sector izquierdo del paramento cilíndrico. El Crucificado tiene bajo los brazos dos figuras más pequeñas que representa a Longinos y Stefatón y, más alejadas y de gran tamaño, Maria y san Juan[82].

- El Descendimiento

Durante el siglo XII aparece inesperadamente la representación del descendimiento. Cuando aun no se ha representado suficientemente a Cristo muerto se produce esta aparición y desarrollo del descendimiento ¿a qué se debe? Sin duda se trata de una respuesta a una solapada presencia del monofisismo: Cristo es Dios y Dios no puede morir. Para responder a este modo de pensar se representa no sólo a Cristo muerto en la cruz, sino a su cadáver descendido o bajado de la cruz que cobra un inesperado y prolífico desarrollo. Cito las representaciones más famosas.

El monumental descendimiento de Erill del Vall, guardado actualmente en los museos de Vic y Barcelona. No se conservan cruces. El Cristo tiene aun clavada la mano izquierda y desclavada la derecha. A la derecha se encuentra, sosteniendo a Cristo, José de Arimatea, más allá María y más allá el buen ladrón que mira a Cristo; a la izquierda sosteniendo la mano izquierda, aun clavada, Nicodemo, más allá san Juan y más allá el mal ladrón que mira hacia el otro lado[83].

---

80 *Ibidem,* figura 278, p. 228.
81 *Ibidem,* figura 289, p. 237.
82 *Ibidem,* figura 290, p. 237.
83 *Ibidem,* figura 372, p. 296.

Descendimiento de Santa María de Taüll del que se conservan algunas figuras: Cristo clavado, muerto, brazos inclinados, piernas cruzadas y un solo clavo y José de Arimatea que abraza al Cristo. Se conservan las figuras del buen ladrón y san Juan[84].

Monumental descendimiento de San Juan de las Abadesas: Cristo con la mano derecha desclavada, recogida por José de Arimatea, seguido de Maria y el buen ladrón; la mano izquierda está aun clavada, sostenida Nicodemo, san Juan y el mal ladrón, conocido con el nombre de Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas, tallado en 1250, pero en el que persiste el estilo de los Cristos del siglo XII. Un cierto espíritu de modernidad anima las imágenes de san Juan y de la Virgen, pero la bellísima cabeza de Jesús, con sus barbas de rizos simétricamente escalonados y sus largas trenzas caídas sobre los hombros, conserva toda la fuerza arcaica de las majestades del siglo XII[85].

4. El Crucificado durante los siglos XIII, XIV y XV

a. La evolución teológica

El verdadero paso hacia la contemplación de Jesucristo hombre, de su humanidad, no se va a producir hasta el siglo XIII con san Francisco de Asís (1182-1226): "Francisco es cristocéntrico cien por cien. Cristo es su suficiencia. Porque es en Cristo donde el Padre se nos ha revelado y se nos ha dado. Diría yo que desde esta fe tan clara y diáfana realiza Francisco una reducción cristológica que podríamos calificar de despiadada. Dicho de otra manera: para Francisco, se sabe y averigua quién y cómo es Dios, quién y cómo es el hombre, y la Iglesia y la praxis cristiana, y todo, absolutamente todo, tan sólo desde Jesucristo y en Jesucristo. Pero Jesucristo contemplado subrayadamente en su dimensión humana y encarnada, que tantos reflejos proyectará en lo corporal y material de toda su aventura evangélica. Aquí comienza y aquí acaba todo el saber y hacer de Francisco, que tropieza inevitablemente con el Evangelio como lugar privilegiado de encuentro con Cristo"[86]. Francisco vivió íntimamente unido a la humanidad de Cristo, desde Su nacimiento –es el primero que representa el Belén– hasta la cruz, sufriendo en su propio cuerpo las llegas de Cristo desde su subida al Monte Alvernia dos años antes

---

84 *Ibidem,* figura 376, p. 299.

85 *Ibidem,* figura 391, p. 309.

86 San Francisco de Asís: *Escritos, Biografías, Documentos de la época*. Madrid, BAC, 1985. Hno. Lázaro IRIARTE: "Introducción", p. 15.

de su muerte: "Yo el hermano Francisco, pequeñuelo, quiero seguir la vida y la pobreza del altísimo Señor Jesucristo"[87], por eso escribió el *Oficio de la Pasión del Señor* que celebra, siguiendo el año litúrgico, el nacimiento, pasión y muerte, resurrección y ascensión del Señor.

Desde san Franciscotes es cada vez mayor el número de hombres y mujeres que viven, que contemplan, que imitan esa humanidad doliente de Jesús de Nazaret. Junto a Francisco, santa Clara de Asís (1193-1253) para quien Francisco hizo copiar el *Oficio de la Pasión:* "Además, para alimentar su mente sin intermisión en las delicias del crucificado, meditaba muy a menudo la oración de las cinco llagas del Señor. Aprendió el Oficio de la Cruz, tal como lo había compuesto el amador de la Cruz, Francisco, y con similar afecto, lo recitó a menudo"[88].

Dentro de la Escuela Franciscana no podemos olvidar a san Buenaventura O.F.M (1221-1274), autor de diferentes tratados sobre Jesucristo, aunque quizás en ellos encontramos más al teólogo profundo que al enamorado de Jesús que vive con Jesús: "Después de haber considerado acerca del Verbo encarnado la unión de las naturalezas y la plenitud de los carismas, queda por considerar el sufrimiento de los dolores, donde se ha de poner a nuestra consideración el estado del paciente, el modo de padecer y los efectos de la Pasión", De influencia franciscana y ellas mismas pertenecientes a la Venerable Orden Tercera de San Francisco fueron Santa Margarita de Cortona (1247-1297) y santa Ángela de Foligno (1248-1309), devota de la sangre de Cristo.

Otra de las obras que más incluyó en la historia de la devoción de la Pasión de Jesús fueron las *Meditaciones vitae Christi* pseudo-buenaventurianas. El autor, no contento con proponernos los menores detalles evangélicos de la Pasión con un realismo impresionante y una patética puesta en escena, completa la narración, apoyándose en los evangelios apócrifos y en las revelaciones privadas, contando todo lo que debió ocurrir. Imaginando episodios, como la despedida de Jesús de su Madre, María. La influencia de las Meditaciones fue considerable. Contribuyeron a desarrollar las contemplaciones reales o imaginarias, de los místicos, que reconstruyen los menores detalles de la Pasión y la describen como si hubieran estado presentes. Las Meditaciones, además, dividen la Pasión en escenas particulares, repartidas por las horas del Oficio Divino, por las horas del día o los días de la semana, como las *Centum meditaciones dominicae Passionis* de Enrique Susón.

---

87 "Última voluntad de santa Clara" en San Francisco de Asís, o. c. p. 128.

88 Leyenda de Santa Clara, 30. Citado por María Victoria Treviño: *Clara de Asís, el espejo. Historia y Espiritualidad*. Madrid, 1991, p. 128.

A la escuela franciscana y en algunos casos bajo su inspiración, seguirán otras escuelas y otros personajes en los siglos bajomedievales. Santa Clara de Montefalco (1268-1308), agustina, siendo abadesa de su convento contó un día a sus compañeras una visión que sin duda las impresionó. Clara llevaba la Cruz de Jesús en el corazón. Cuando el 17 de agosto de 1308 Clara murió, con apenas cuarenta años, tras largos períodos de enfermedad causados entre otras cosas por su excesiva ascesis, una de las compañeras tuvo la impresión de reconocer en el corazón de la santa los instrumentos de la pasión (clavos, corona de espinas, cruz, etc.). La noticia del milagroso acontecimiento se difundió muy pronto, atrayendo a Montefalco entre otros a un clérigo francés, Berengario de Saint-Afrique, entonces vicario del obispo de Espoleto. Éste, al principio bastante escéptico, se convenció de la verdad del prodigio y durante años se dedicó infatigablemente a obtener el reconocimiento de la santidad de Clara[89].

Otra monja influenciada por Francisco y su amor a la pasión fue santa Brígida de Suecia (1303-1373). Su devoción a la pasión de Cristo se manifestó de diversos modos, pero quizás uno de los más llamativos fue el hábito que diseñó para sus religiosas: "Sobre el velo se pondrán una corona de tela blanca, y sobre esta corona se coserán cinco pedazos de paño rojo como cinco gotas de sangre, la primera en la frente, la segunda en la nuca, la tercera y cuarta sobre las orejas, y la quinta en medio del cráneo como el centro de una cruz. Esta corona será llevada tanto por los viudas como por las vírgenes"[90].

En la escuela dominicana destaca en primer lugar el beato Enrique de Susón (c.1295-1365), representante de la mística renana. En sus obras *Libro de la Eterna Sabiduría y Horologium Sapientiae* la vida espiritual es concebida esencialmente como actualización y cumplimiento de la Pasión de Cristo, subrayando el valor místico del sufrimiento. En la práctica se entregó a la meditación de Cristo paciente y en unión con su Madre al pie de la Cruz, atendiendo a los acontecimientos y situaciones de la vida de Cristo que eran asequibles a los sentidos y accesibles a la meditación e imitación, llegaba a tomar su bebida en cinco tragos en memoria de las cinco llagas de Cristo[91]. A esta misma escuela pertenece santa Catalina de Sie-

---

89 *Diccionario de los Santos,* dirigido por C. LEONARDI, A. RICCARDI, G. ZARRI. Madrid, 2000. Volumen I, pp.537-540.

90 *Regla,* capítulo 4. Citado por Giovanni JOERGENSES, *Santa Brigida de Svezia*. Brecia, Morcelliana, 1991, p. 178. El original en italiano, la traducción es mía.

91 Antonio ROYO MARÍN, *Los grandes maestros de la vida espiritual. Historia de la espiritualidad cristiana*. Madrid, BAC, 1990, p. 233-235.

na (1347-1380), de la Tercera Orden de Penitencia de Santo Domingo, devota de la sangre de Cristo.

La escuela cartujana tuvo su máximo representante en Lodulfo de Sajonia o el Cartujano (c.1295-1377). Lodulfo es el primer autor que escribió la primera *Vita Christi* completa, de donde bebieron o a partir de donde se han escrito todas las demás. La *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia se divide en dos grandes partes: la primera se compone de 97 capítulos y la segunda de 87. La primera parte se extiende desde la generación del Verbo en el seno de la Trinidad hasta la multiplicación de los panes y su reparto entre 4.000 personas y el aviso de Jesús contra la levadura de los fariseos. La segunda parte comienza con la confesión de san Pedro y la Transfiguración y termina con el Juicio final, el infierno, la gloria y la conclusión del libro. Dedica una buena parte a la infancia del Salvador (15 capítulos), da algunas notas sobre su vida oculta (un capítulo), presta atención a su vida pública (124 capítulos), da gran relieve a los sucesos de su Pasión y Muerte (20 capítulos), de manera similar, pero conjuntamente (18 capítulos), trata la Resurrección, Ascensión, Venida del Espíritu Santo y Asunción de María, para cerrar la obra con dos capítulos sobre el Juicio Final, Infierno y Gloria y uno como conclusión. La descripción de los hechos se atiene al orden principal de los Evangelios sinópticos (Mateo, Marcos y Lucas), pero, en ocasiones hace especial hincapié en determinados personajes (por ejemplo, san Juan Bautista, cuatro capítulos), sucesos o palabras de Cristo acerca de determinadas materias (el Sermón de la Montaña que da pie al Cartujano para hacer poco menos que un tratado ascético-moral, ocho capítulos; la Santa Cena, que da lugar a un tratado teológico-litúrgico sobre la Eucaristía, cinco capítulos).

Cada capítulo es un discurso relacionado con el hecho o los hechos particulares que aborda, dentro del cual nos ofrece diferentes reflexiones, comentarios, semejanzas, citas, breves oraciones. Todo ello se puede resumir en los siguientes puntos: a) La cita del texto evangélico que se toma como base. En algún caso se parte de la cita de un Evangelio apócrifo. b) La explicación del fondo histórico geográfico, jurídico, etc., cuando es necesario. c) El desarrollo del tema del texto, con una explicación y unos planteamientos escriturísticos, teológicos, litúrgicos, morales, ascéticos y místicos. La Sagrada Escritura, como dice en su "proemio epistolar" fray Ambrosio de Montesino en su traducción al castellano de la *Vita Christi,* la interpreta el Cartujano según cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico o espiritual. d) La aplicación del texto a la condición espiritual del lector. e) Una oración final en la que se halla lo esencial del capitulo.

Ahora bien la obra de Lodulfo no es simplemente una narración de todos estos acontecimientos, sino que se sitúa dentro del contexto teológico, explicando el sentido de la labor redentora del Hijo de Dios y entendiendo desde ese punto todo lo demás descrito. Sin duda alguna, uno de los aspectos más relevantes de la obra es el énfasis puesto en la humanidad de Jesús, lo que la integra plenamente en el marco devocional de su época, muy influido por la espiritualidad franciscana. Se puede afirmar que la *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia, que consiguió ser la obra más difundida de la escuela cartujana, está muy relacionada con la *devotio moderna,* más aun cuando lo que propone al lector es llegar a una identificación íntima con Jesús, participando en todos los hechos de su vida terrena y actualizándolos personalmente en el día a día, es decir, buscar conseguir la configuración total del fiel con el Redentor. Uno de los medios más adecuadamente propuestos es el uso de la imaginación en la meditación y contemplación de los misterios de la Vida de Cristo. Lodulfo aporta unos razonamientos teológicos y exegéticos realmente sobresalientes, que reflejan su profunda formación en la Sagrada Escritura, en la teología escolástica y en la liturgia, como se celebraba en tiempo del Cartujano.

Cisneros, por si mismo o por encargo de la Isabel I la Católica, mandó traducir la obra de Lodulfo de Sajonia a un franciscano de su círculo, fray Ambrosio de Montesino. Apareció en España, por primera vez, en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503, pero ya corría manuscrita. Isabel I la convirtió en una de sus más frecuentes lecturas espirituales. Lo mismo hicieron los grandes autores y místicos del siglo XVI: san Ignacio de Loyola, santa Teresa de Jesús, san Juan de Ávila.

Tomás de Kempis (1379-1471) es autor de diferentes obras relacionadas con Jesucristo, pero, sobre todo es el autor de la *Imitación de Cristo*[92], redactada hacia 1418. No es una vida de Cristo, sino una invitación a imitar a Cristo, leída por santos y pecadores y recomendada por muchos papas hasta mediados del siglo XX. Otra obra leída e influyente es la atribuida a Taulero O.P. (c.1300-1361) *De vita et passionis Salvatoris nostri Jesu Christi piisima exercitia*. Se meditaba a maitines la pasión de Jesús; a prima, el juicio delante de Pilato; a tercia, la flagelación; la coronación de espinas y llevando su cruz; a sexta, la crucifixión; a nona, la muerte; a vísperas la conducción al sepulcro; a completas, la sepultura. Durante el siglo XV la contemplación de la Pasión de Cristo ocupaba la vida del cristiano.

---

92 Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*. Valladolid, Miñon, s/f.

b. Las representaciones pictóricas y escultóricas en España durante los siglos XIII, XIV y XV.

Hacia mitad del siglo XIII el románico se hallaba agotado. No obstante las modalidades pasadas distan mucho de desaparecer, pues hay una zona del estamento social –la popular– que por su carácter histórico es absolutamente conservadora y enemiga de novedades.

La escultura gótica se distingue por un abandono del arcaísmo, de la ley de frontalidad, de la sujeción a los principios arquitectónicos. A la vez, se señala una humanización de la imagen, que atiende cada vez más al modelo natural, lográndose un naturalismo técnico, no ideológico, compensado por la alta espiritualidad del fundamento. Hacia el segundo tercio del siglo XIV, por desarrollo autónomo de la escultura, y también por influjo de necesidades sociales, el arte escultórico tiende más a la pompa y a la fastuosidad, que en ocasiones llega a lo teatral.

En cuanto a los temas, la transición del románico al gótico se señala por un abandono progresivo del simbolismo y del Apocalipsis, para entregarse cada vez más a las composiciones simplemente narrativas y a las escenas del Nuevo Testamento. Las más frecuentes son la Coronación de la Virgen, la Anunciación y la Crucifixión. También vemos con cierta insistencia a Jesús como Juez o la Ascensión. El peso de las almas por san Miguel, las dichas de los bienaventurados en el Paraíso y los tormentos de los condenados en el Infierno, constituyen asimismo un motivo de gran difusión. Las imágenes de Jesús bendiciendo, de la Virgen Madre, del santo titular suelen verse en los maineles, mientras en las jambas aparecen los apóstoles y con menos frecuencia santos o profetas.

Refiriéndonos en concreto a la Crucifixión o, mejor, a la Pasión los temas se han multiplicado, como se han multiplicado las devociones en torno a la Pasión o a Cristo crucificado.

Encontramos la Crucifixión en la Catedral de León sobre el monumento funerario del deán Martín Fernández (+1250), cuyo lucillo tiene dos arcos gemelos con claraboya y florones trebolados en las enjutas. En el muro de fondo hay relieves en dos bandas; en la superior, el Crucifijo con la Virgen y san Juan; en la inferior, la Adoración de los Reyes Magos, con un bello ángel incensando al Niño[93]. Igualmente en la sepultura del obispo Rodrigo en la capilla del Carmen, de la nave la-

93 Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanico. Volumen octavo. Escultura gótica*. Madrid, 1956, figura 31, p. 53.

teral[94]. En el muro de fondo de la catedral hay dos zonas con relieves, la inferior muestra la Crucifixión y el Descendimiento[95].

En la catedral vieja de Salamanca, en el crucero se halla el sepulcro del chantre Aparicio (+1278), encima de la estatua funeraria se encuentra una crucifixión. En el centro un crucificado zigzageante; a su derecha de rodillas Longinos después de haberle llagado y las tres Marías, la Madre de Jesús en el centro, más apartada un figura de rodillas orante; a la izquierda dos personajes en pie, quizás el primero sea san Juan, y más allá un orante de rodillas[96]. Otra Crucifixión se encuentra sobre la sepultura de Esteban Domingo, en la capilla de san Miguel, con un Crucificado en medio rodeado de cuatro figuras en pie, entre ellas María y san Juan, y dos orantes de rodillas[97]. Otro enterramiento similar y de la misma catedral es el del obispo Blasco (+1341)[98].

Entre las más bellas imágenes que atesora la catedral de Toledo, encontramos primeramente el espléndido Cristo en la Cruz que se halla sobre la reja del altar mayor, probablemente obra de la primera mitad del siglo XIV, aún bastante estilizada y buscando sutiles relaciones de proporción y volumen que alteran hasta un grado permisible la corrección de la anatomía[99]. Es un Cristo hombre, paño de pureza atado con un nudo a la izquierda del Cristo y tres clavos que producen un movimiento de la pierna derecha aún muy románico. En la misma catedral, en el coro o trascoro, la leyenda del Árbol de la Cruz[100].Un Crucifijo de dramática expresividad se conserva en la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo[101].

En Andalucía abunda el Crucifijo de tipo castellano, más o menos alterado por la interpretación cultural, que tanto tiende a la neutralización naturalista, como a la rigidez de teatral hieratismo. Citaremos solamente algunas piezas como ejemplo de las diversas modalidades a observar. En la parroquia de la Axarquía de Córdoba hay un Crucifijo policromado, de talla, de estilización casi geométrica. Mayor realismo y técnica más refinada se comprueban en los del Hospicio de Córdoba y la iglesia de San Pedro de la misma ciudad. En estas tallas tiene gran importancia de-

94 *Ibidem,* p. 59.
95 *Ibidem,* p. 60.
96 *Ibidem,* figura 76, p. 89.
97 *Ibidem,* figura 82, p. 93.
98 *Ibidem,* figura 83, p. 93.
99 *Ibidem,* figura 99, p. 113.
100 *Ibidem,* p. 113.
101 *Ibidem,* p. 122.

corativa el paño, anudado a la derecha, que desciende hasta por debajo de las rodillas con gran riqueza de pliegues. La cabeza cae vencida del mismo lado y el torso suele estar cubierto de gotas de sangre. Un crucifijo de más vigor formal se conserva en el monasterio de San Isidoro del Campo, de Santiponce (Sevilla). Finalmente, citaremos el de la colección del marqués de Gómez de Barreda, interesante por su entera sujeción a los ritmos dominantes y por la pulcra estilización de la anatomía, obra en la que se eliminan los factores de abierto patetismo[102].

Crucifijos y Vírgenes abundan en la imaginería y entre las obras de carácter monumental en Navarra y las Vascongadas[103] .

En Palma de Mallorca, en la capilla del palacio episcopal, de la época del obispo Galiana, en el centro hay un san Pablo y un Crucifijo de muy buen estilo[104]. Vale la pena recordar el retablo de piedra de la ermita del Salvador, en Felanitx, de autor ignorado[105]. En la composición central se representa la muerte de Jesús en la Cruz, y en las seis laterales escenas alusivas en su mayor parte a la "Passio imaginis" y la Resurrección en lo alto del centro; a modo de predela, la Última Cena[106]. La Crucifixión es un conjunto abigarrado. Jesús en la Cruz en alto, muerto y con las cinco llagas; abajo a la derecha hay una lanza y dos personajes que podrían ser José de Arimatea y Nicodemo, Maria en medio de dos mujeres; a la izquierda san Juan, un soldado con una lanza y un banderín y otro soldado.

Existen en Aragón numerosas obras de imaginería de transición, Cristos en la Cruz , Calvarios completos, según el modelo tradicional románico. El hieratismo de tales piezas delata su pertenencia a un mundo que no es aún propiamente gótico, pero la suavidad del diseño, la humanización de la expresión, señalan la transición irrenunciable. Muy valioso, entre otros varios, es el Calvario de la iglesia de San Miguel, de Tamarite de Litera (Huesca), de canon muy alto y figuras alargadísimas, siendo de realzar la flexible curva que el desmadejado cuerpo del Redentor, clavado en la Cruz, describe plenamente gótica. Las figuras acompañantes son más arcaicas por pura necesidad temática. El Cristo de Fraella (Huesca) es un ejemplo del proceso del goticismo en la imaginería, pues la anatomía, con todo y conservar fuerte dosis de esquematismo, señala a la vez cierta atención al natural[107].

---

102 *Ibidem,* p. 139.
103 *Ibidem,* p. 138.
104 *Ibidem,* p. 261.
105 *Ibidem,* p. 264.
106 *Ibidem,* p. 266.
107 *Ibidem,* p. 272.

La aparición del gótico más puro, la encontramos en la catedral de Huesca, que, en 1273, se reformaba para dotarla de su aspecto actual. En una puerta lateral del templo, en el tímpano, vemos un Calvario[108], un Cristo muerto sobre cruz arbórea, con los brazos curvos, la pierna derecha muy cruzada para utilizar un solo clavo, inclinación de la cabeza la izquierda y gran paño de pureza[109].

El refectorio del claustro de la Catedral de Pamplona, debe ser de 1330, la puerta está flanqueada por estatuas de la Iglesia y de la Sinagoga, y en el tímpano se desarrollan la entrada de Jesús en Jerusalén y la Santa Cena, tema alusivo a la función del refectorio[110]. En el ángulo existe una puerta de comunicación con el exterior, con tímpano de parecido estilo decorado con escenas de la Pasión[111]. El Crucificado en el centro; a su derecha san Juan y Maria y más allá tres mujeres; a la izquierda un personaje con la mano levantada y otro grupo de tres personajes.

El retablo del altar mayor de la Cartuja de Miraflores (Burgos) con el monumental Crucifijo en torno al cual vemos escenas de la Pasión de Gil de Siloeé (1496-1499)[112].

En San Juan de las Abadesas (Gerona), el retablo que en 1341 contrató el escultor Bernat Saulet para la iglesia de San Pablo de San Juan de las Abadesas, con escenas de la Pasión, hoy conservado en el Museo Episcopal de Vic[113].

En la Catedral de León en el muro de fondo hay dos zonas con relieves, la inferior muestra la Crucifixión y el Descendimiento[114].

El relieve de la Piedad, en el tímpano de una de las puertas del claustro de la catedral de Barcelona, tal vez por su sencillez de su composición es la obra más perfecta de Miguel Lluch. La composición se resuelve dentro de un esquema relativamente arcaico en el que prevalecen líneas quebradas y en V, pero el resultado es bueno y las proporciones están felizmente logradas[115]. La Piedad que el maestro Sebastián, (1480-1490) en la que lo mejor es el cuerpo desmadejada y quebrado del Salvador, sobre el regazo de su Madre, a sus lados vemos a san Juan y a una de las Marías- Unas estatuas que tienden hacia el realismo[116].

---

108 *Ibidem,* figura 268.
109 *Ibidem,* p. 275.
110 *Ibidem,* figura 130.
111 *Ibidem,* figura 131, p. 144.
112 *Ibidem,* figura 335, p. 350.
113 *Ibidem,* figura 199, p. 203.
114 *Ibidem,* p. 60.
115 *Ibidem,* figura 247, p. 253.
116 *Ibidem,* figura 323, p. 337.

En la iglesia de San Felipe de Zaragoza, la tendencia naturalista es ilustrada por buenos especimenes de imágenes sagradas, una de ellas es el Ecce Homo que se había llegado a atribuir, sin bastante fundamento, a Gil de Siloe. Otro Cristo similar, aunque no tan intenso y agudizado en su trance de dolor, es el de la parroquial de Alagón (Zaragoza). Es fácil que los autores de estas imágenes no fueran españoles[117].

La Santa Faz presentada por una mujer ayudada de dos ángeles en el tímpano de una portada en el claustro de San Juan de los Reyes de Toledo[118].

En la portada principal de la Catedral de Burgo de Osma encontramos la figura de Cristo cubierto solamente con el paño de pureza y un manto que muestra, especialmente, la llaga del costado que parece que se la exprime[119].

En un grupo escultórico de El Garrobo (Sevilla) representa la "Imago Pietatis" o Cristo de la Piedad, entre dos ángeles de menor tamaño. A mucho menor formato aún, vemos la imagen-retrato del donante, el racionero Antonio Imperial, fallecido con anterioridad a 1503, quien, en el año de 1485 había obtenido derecho de sepultura en la capilla de san Laureano, en la catedral de Sevilla, obra de Pedro Millán.

Representación de varias escenas de la Pasión en los grandes retablos de comienzos del XVI, Toledo (1502-1504), el Monasterio del Paular, de la Catedral de Orense, de la Catedral de Oviedo, de la catedral de Sevilla[120]

117 *Ibidem,* p. 288.
118 *Ibidem,* figura 315, p. 322.
119 *Ibidem,* figura 86, p. 93.
120 *Ibidem,* pp. figuras 365, 366, 367, 368.

PASIÓN, ENTIERRO Y RESURRECCIÓN DE CRISTO: RITO Y CEREMONIA EN LAS COFRADÍAS ESPAÑOLAS

Luis Luna Moreno

Funcionario del Cuerpo Facultativo Superior de Conservadores de Museo

Ex-director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid

Introducción

En todas las celebraciones de los grandes ciclos conmemorativos, que se suceden periódicamente, los hombres, a lo largo del tiempo, van creando y concretando diversos rituales y ceremonias. Naturalmente, a esta tendencia del hombre no queda ajena la representación de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Estos ritos y ceremonias se originan, en gran medida, con anterioridad a la existencia de las cofradías de Semana Santa, pero en ellas adquieren un matiz especial y una gran trascendencia.

En esta ponencia nos vamos a aproximar a estos ritos y ceremonias que las cofradías españolas celebran durante la Semana Santa. Por supuesto, el rito más extendido es la propia procesión penitencial. Pero vamos a intentar acercarnos a los ritos que tiene como centro la imagen, la escultura, la talla, y, concretamente aquellos en que la *imagen* se convierte en *actor* de una sacra representación.

Estas ceremonias, que surgen como ritos eclesiales en la Edad Media, se insertan notablemente en el mundo cofrade. No es este el momento de estudiar todos estos antecedentes ni de como estas ceremonias se inscribían en los ritos litúrgicos o paralitúrgicos, ni sus interconexiones con el teatro medieval. Si hay que señalar que, al perder su carácter originario, muchas de estas ceremonias se asociaron a un sermón, que sirve de explicación y meditación sobre la escena representada, mientras que la acción se impone por su impacto directo, comprensible y conmovedor.

El aspecto principal a destacar es la dualidad de la imagen como actor y como objeto de culto y devoción. Así, para el fiel espectador se identifica la *imagen de su devoción* y la *imagen actora de la sacra representación.* Además de esta doble función, con la incorporación de una imagen como "actor" sagrado, se evita un

problema, que puede llegar a ser importante: que una persona identificable, con sus defectos y circunstancias, represente a los personajes sagrados, principalmente a Cristo y a María, en determinados pasajes, y, con ello, se sacralice de alguna manera. Recordemos que, incluso, en algunas películas, cuando aparecía Jesús, se le presentaba de tal forma que no se reconociera al actor que lo representaba (de espaldas, a contraluz, no la figura completa, etc.). Puede haber un cierto pudor al considerar a una persona como digna de representar al personaje sagrado.

La imagen que se utiliza en una sacra representación puede presentar diversas circunstancias. Para realizar estas ceremonias, se utilizan tanto imágenes de talla completa como de vestir, y, en ambos casos, pueden tener articulaciones (que permiten cambios de postura o gesto) o no; incluso, las esculturas articuladas pueden tener mecanismos que simulan que las imágenes se mueven sin intervención humana.

Un aspecto interesante a considerar, que bien merece un estudio aparte y detallado, es la humanización de la imagen de vestir a causa, precisamente, de la utilización de las vestiduras, que, por una parte, tienen como referente las tipologías y modas de la época (esto es evidente, sobre todo, en las figuras de María, con uso, incluso, de ropa interior) y por otra, en el cambio de vestidos por diversos motivos (limpieza, época del año, tiempo litúrgico...). La imagen puede cambiar, incluso, de iconografía, por los cambios de vestiduras. Estas variaciones de indumentaria, que puede incluso desconcertar actualmente, creyendo que es una moda moderna, están documentado de antiguo. En Italia, en el siglo XIV, existen referencias de donaciones de tejidos de diversos colores que corroboran esta práctica[1]; así se documenta en la Virgen de San Pedro Maggiore, de Lucca y en la Virgen de la Anunciación de San Frediano, que se vestían de negro en Semana Santa, mientras en otras fechas aparecían con ricos ropajes a la moda de la época. Los diversos colores de las vestiduras de una misma imagen podrían corresponder a los tiempos litúrgicos; así, los diferentes faldellines del Cristo del Mercado, de Segovia, imagen que se viste siguiendo el modelo del Cristo de Burgos, que llegó a tener nueve en los siglos XVII y XVIII, de muy distintos colores: azul, verde, encarnado, tornasolado, blanco, leonado e, incluso, uno de flores rojas sobre morado[2]; por citar otro caso español, merece la pena recordar el significativo y generalizado cambio

1 BACCI, M. *"Pro remedio animae" Immagini sacre e practiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000, p. 307-308.

2 HERRERAS DÍEZ, A. *La ermita del Santo Cristo de la Cruz en el barrio del Mercado*, Segovia, 1996, p. 48.

de color de vestiduras de María en la procesión de la Resurrección. Naturalmente, se podrían señalar otros ejemplos. En definitiva, lo que se constata es que la imagen funciona como un actor que representa a una persona que cambia de vestiduras para adaptarse al papel y al momento que debe representar.

Naturalmente esta utilización de la imagen, de la escultura, como actor de una sacra representación, no es exclusiva de las representaciones pasionarias, ni de los ritos cofrades, sino que existen desde épocas anteriores al nacimiento de las cofradías de Semana Santa.

Sin salir de España, encontramos evidentes referencias medievales. Uno de los más significativos ejemplos lo encontramos en la Virgen de los Reyes, (donada a la capilla real de la catedral de Sevilla por San Fernando) con mecanismo de movimiento en la Virgen y en el Niño. Es claro que "actuaba" de alguna manera[3], aunque actualmente no se conozca su utilización. También se debe recordar la imagen de Santiago, s. XIII, de las Huelgas Reales de Burgos, que presenta los brazos articulados, presumiblemente para la ceremonia de armar caballeros. Fuera de la Península Ibérica, un aspecto interesante es la representación tardomedieval de la Ascensión mediante una imagen de Cristo que se eleva el día de la fiesta, de lo que existen muchos testimonios en las regiones alemanas en los siglos XV y XVI. La imagen ascendía hasta las bóvedas de la iglesia mediante una cuerda anudada en una argolla de la cabeza[4]. No conozco esta ceremonia en España, pero aquí se conserva el mejor testimonio, afortunadamente vivo, de las sacras representaciones, con toda su escenografía, texto y música; me refiero, claro está al maravilloso Misterio de Elche. Durante la representación se sustituye al niño que representa a la Virgen por la propia imagen de la Patrona, que además, cuenta con otra mascarilla para representar su Dormición.

Semana Santa

Obviamente, no se pretende realizar un catálogo completo de todas estas celebraciones, ritos y teatralizaciones que tienen como eje la imagen sagrada, lo que sería impensable en el espacio de una ponencia; vamos, solamente, a aproximarnos

3 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *la Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de su archidiócesis*. Sevilla, 1946, p. 25 y 26. Publica fotografías del mecanismo de la Virgen y del Niño.

4 GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age,* París, 1991, p. 194.

al tema, su problemática y sus principales manifestaciones. Fuera de esta ponencia quedan las representaciones teatrales de la Pasión en las que todos los personajes están interpretados por personas, que constituyen un capítulo interrelacionado (por la utilización de textos, tramoyas y guiones teatrales) pero diferente (porque no se utilizan esculturas que son, al mismo tiempo *actores* y *objetos de culto).* Estas representaciones teatrales, de indudable origen medieval, han tenido un significativo renacimiento en los movimientos eclesiales del entorno del concilio Vaticano II, a veces como intento de sustituir las tradiciones cofrades de Semana Santa.

Centrándonos ya en las representaciones de Semana Santa, y siguiendo el relato evangélico, la primera sacra representación corresponde a la Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, en el Domingo de Ramos. En zonas del Norte de Europa nos encontramos con una significativa procesión. Aunque existen referencias del s. X, debió tener su apogeo en el s. XV, y de esta fecha se conservan unas sesenta esculturas. Se conocen unas trescientas referencias de épocas pasadas, aunque actualmente se celebra en pocos lugares. La imagen de Jesús, montado sobre la Borriquita, no se llevaba en un paso, sino sobre un simple tablero con ruedas, lo que hacía que estuviera y desfilara sobre el suelo, entre los fieles, a su altura; estos le acompañaban con palmas escenificando el relato evangélico y representaban ser el pueblo judío que recibía con júbilo a Cristo. Además de las esculturas y las referencias textuales, se conoce un cuadro, ya del siglo XVIII, que describe perfectamente la procesión, (Museo de Schwäbisch)[5].

No he localizado nada similar en España, como tampoco de la ceremonia siguiente, de la que sólo conozco un caso en Méjico. Me refiero a la representación de la Última Cena tal y como se celebra en Yanhuitlán. La imagen de Jesús se coloca en el centro de la mesa, y los cofrades, representando a los apóstoles, cenan, y después llevan la imagen en procesión[6]. No está claro desde cuando se realiza, ni los componentes prehispánicos que pueden haberse integrado.

Jesús Nazareno

Un ciclo muy importante de la utilización de las imágenes en sacras representaciones se centra en la procesión de Jesús Nazareno. Es interesante señalar que,

5 GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. ob. cit., p.25 y 74.
6 MORA VAZQUEZ, T. y MOLINARI SORIANO, M. S. *Semana Santa en Yanhuitlán*, México, 2002.

frente a otras sacras representaciones, como el Desenclavo, del que hablaremos posteriormente, el ciclo de ritos que giran en torno a la imagen de Cristo con la cruz a cuestas no tiene tan claros antecedentes medievales y ha sido creado, prácticamente, dentro del mundo cofrade, a partir de los primeros años del s. XVII.

En esta procesión se rememora el camino de Cristo, cargado con la cruz, desde el palacio de Pilatos hasta el Gólgota, en la madrugada y mañana del Viernes Santo. Durante el recorrido se escenifican la ayuda del Cirineo, el encuentro con la Verónica y, principalmente, el encuentro con María en la calle de la Amargura. A veces se realizan movimientos de los pasos o de las figuras, acercándose o saludándose ("cortesías" o "abrazos"). En algunos lugares, en esta escena adquiere gran importancia un paso con San Juan, que corre a buscar a María. A veces se simulan las caídas de Cristo, haciendo que el paso se incline: las "humillaciones", de las que hay múltiples ejemplos, que, a veces, se pueden confundir con las "cortesías". Además de la imagen del Nazareno, intervienen imágenes y personas que representan a los demás personajes, algunos incluso con articulaciones y movimiento; así por ejemplo, la Verónica, que puede estar representada por una imagen o por una persona vestida convenientemente, después de acercar su paño al rostro de Cristo, lo despliega para que lo contemplen los fieles. Este uso se especifica en los contratos de ejecución de las imágenes, siendo muy interesante, entre otras, la documentación relativa a la zona malagueña[7]. Especial significación tiene la presencia de judíos o soldados romanos. En algunos lugares de la provincia de Córdoba adquieren gran relevancia, con tradiciones que configuran lo más significativo de sus celebraciones pasionales.

Otro aspecto importante es la existencia de imágenes de Jesús Nazareno con un mecanismo que sirve o servía, para dar la bendición a los fieles. Es significativo el ejemplo de Nuestro Padre Jesús de Priego de Córdoba, atribuido a Pablo de Rojas[8], escultura con la túnica tallada, que fue modificada para articular el brazo, y que actualmente se presenta vestida. Conocido es el caso de Jesús el Rico de Málaga, pero debió ser costumbre muy extendida: aunque inutilizados, se conservan testimonios en las imágenes de Nuestro Padre Jesús Nazareno, titular de su cofradía[9],

---

7 SANCHEZ LOPEZ, J. A. *El alma de la madera*, Málaga, 1996, p. 187-190.

8 MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARBERO, M. *Escultura barroca en Priego de Córdoba*, 1993, p. 24.

9 MUÑOZ FERNANDEZ, A. "La conservación de Nuestro Padre Jesús Nazareno", en *Nazarenos*, Murcia, 2005, p. 61.

y del Cristo de las Mercedes[10], ambos de Murcia. En algunos lugares la bendición se realiza en un monte cercano a la población, que representa el monte Calvario; la ceremonia de la bendición constituye el momento cumbre de la procesión, procesión que se configura como un auténtico Vía Crucis.

En este mismo sentido de sacra representación con una imagen articulada, hay que hacer una mención al Sermón de la Agonía, tal y como lo organizaba en Murcia la Venerable Congregación de María Santísima de la Victoria: se realizaba, al medio día del Viernes Santo, como meditación ante un Crucificado, tallado y donado por Francisco Salzillo en 1769. Pues bien, como se especifica en el mismo documento de donación, la imagen de *cuerpo natural, con movimiento en la cabeza*, escenificaba la muerte de Cristo, inclinando la cabeza en los momentos oportunos[11].

Desenclavo

Esta es, quizá, la ceremonia más importante y de mayor difusión entre todas las sacras representaciones que rememoran la Pasión de Cristo. En síntesis, la ceremonia se inicia a partir de una imagen de Cristo, con los brazos articulados en los hombros, que aparece crucificado. Unos hombres, clérigos o cofrades, que representan a los Santos Varones, Nicodemo y Arimatea, realizan el desenclavamiento y descendimiento del cuerpo de Cristo, colocándolo después en una urna o féretro. Hay que señalar que las imágenes de Cristo Yacente prácticamente siempre salían en procesión, y estaban en los templos, dentro de un sarcófago o sepulcro. El presentar una escultura de Cristo muerto sin una urna corresponde, salvo casos excepcionales, al siglo XX.

Este sencillo guión se complementa con numerosos detalles, como el orden en quitar el INRI, y los clavos, la presentación del cuerpo de Cristo a una imagen de la Virgen de la Soledad, la predicación de un sermón, que, al mismo tiempo que va describiendo la acción, medita sobre su significado, etc. El elemento esencial es la imagen articulada de Cristo, de tal forma que pueda adoptar, sucesivamente, la posición de Crucificado y Yacente. La ceremonia se puede enriquecer con un ac-

---

10 BELDA INIESTA, M. T. y LOPEZ GARCIA, M. "Nuestro Padre Jesús de las Mercedes" en *Fe, Arte y Pasión*, Murcia, 1997, p. 56.

11 CANDEL CRESPO, F. "Aportación documental a la vida de Francisco Salzillo", en *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia, p.120.

to previo, el enclavamiento y elevación de la cruz, que ya se documenta desde antiguo, por ejemplo en Granada, donde la Cofradía del Santo Entierro y Nuestra señora de las Tres Necesidades, en el Jueves Santo, montaba las imágenes de Cristo y los dos ladrones, "en forma de calvario"[12]. Igualmente, la cofradía del Santo Entierro de Sevilla realizaba un montaje similar, en un collado cercano a su capilla, pero añadiendo las figuras de la Virgen, S. Juan y las tres Marías, desde medianoche del Jueves Santo hasta las tres de la Tarde del Viernes, hora en que comenzaba el Desenclavo; el conjunto, iluminado por antorchas, debía ser realmente impresionante[13]; parece ser que dejó de realizarse en 1604.

Normalmente se reserva la palabra *Desenclavo* o *Desenclavamiento* para referirnos a esta ceremonia teatralizada, y *Descendimiento* para el paso en el que las esculturas representa la escena, pero esta no es una nomenclatura rígida.

La ceremonia, inscrita en los ritos litúrgicos del Viernes Santo, tiene, como es sabido, un origen muy anterior a las cofradías de Semana Santa. De esta ceremonia, difundida en la Edad Media, existen referencias que corroboran su propagación por toda Europa. Un interesante documento inglés de 1370 es bien significativo: en el *Ordo* del monasterio de Barking, Londres[14], se recoge que los clérigos "*in especie Ioseph et Nicodemi, de ligno deponentes imaginem, vulnera Crucifixi vino abluant et aqua"*, esto es: los clérigos "bajo la apariencia de José y Nicodemo, los que bajan la imagen del madero, lavan las heridas del Crucifijo con vino y agua". Curiosamente, en algunos lugares, como Nava del rey, se sigue limpiando la imagen del Yacente articulado con vino. Se pueden aducir otros testimonios, sin pretender agotar el tema, como los textos de manuscritos de *Laudes* de Perugia y Asís, de la primera mitad del siglo XIV; en el texto de la catedral de Asís se señala "*Ista Laus dicitur in die veneris sancti propter scavigliationem domini nostri Iesus Christi"*[15]. La difusión de esta sacra representación se documenta ampliamente por la existencia de gran número de tallas articuladas del Crucificado, de las que se conservan ejemplares desde el siglo XIV hasta nuestros días.

---

12 LÓPEZ MUÑOZ, M. L. "Las Cofradías del Entierro de Cristo en los reinos de Granada y Murcia en el siglo XVIII", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p.265.

13 ABAD ALONSO SANCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, edición de Bernales Ballesteros, Sevilla, 1982, p.164.

14 YOUNG, K. *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, I, p. 164.

15 FORTINI, A. *La lauda in Assisi e le origino del teatro italiano*, Assisi, 1961, p. 369.

En relación con España, la mejor síntesis sigue siendo el trabajo del profesor Sánchez Herrero[16]. Durante la Edad Media, se pueden citar algunos ejemplos significativos, sin pretender agotar las referencias. La primera noticia conocida corresponde a la catedral de León donde se documentan pagos a partir de 1450 que están en relación con esta ceremonia. Antes de 1481 se celebraba en la catedral de Palma de Mallorca, según consta en el expediente elaborado por el Cabildo en 1691 contra la prohibición episcopal de seguir celebrando el Desenclavo, logrando su recuperación; gracias a este documento se conoce todo el desarrollo y escenografía de la sacra representación[17].

Al parecer, aunque existieron movimientos anteriores, la revisión litúrgica surgida en torno a la Contrarreforma desautoriza la sacralización de las ceremonias teatrales; la ceremonia del Desenclavamiento, paulatinamente, adquiere una nueva significación al "integrarse" entre las actividades de las cofradías pasionarias, como acto previo a la procesión del Santo Entierro de Cristo. De hecho, ya hay noticias en el siglo XV en Italia en las que cofradías, naturalmente no procesionales al estilo español, realizaban el Desenclavo; en una hermandad de Foligno se documentan desde 1425 diversos elementos utilizados para esta ceremonia[18].

Actualmente se conservan, en España, algunas imágenes medievales de Cristo articuladas, entre las que se pueden citar el Cristo de los Gascones, de Segovia y las imágenes de la iglesia de S. Lorenzo, en Villalcampo, y de la parroquia de Nª Sª de la Oliva, en Lebrija. Pero son esculturas de Cristo Crucificado, modificadas y transformadas para su utilización en la ceremonia del Desenclavo; solamente del Cristo de los Gascones se puede suponer un origen articulado, al igual que el Cristo de Aguilar (Palencia)[19], pero podrían, en su origen, estar relacionados con ceremonias medievales de la Resurrección, en las que se exponía la imagen de Jesús yacente erguido de pie, para mostrar que había vencido a la muerte[20].

---

16 SANCHEZ HERRERO, J. "Las celebraciones del Descendimiento y Santo Entierro en el contexto teológico y popular de los siglos XII al XVI", ", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p.91.

17 *Teatro Medieval. El drama litúrgico*. Edición a cargo de Eva CASTRO, Barcelona, 1997, p. 233.

18 SENSI, M. "Fraternite disciplinate e sacre representazioni a Foligno nel seculo XV", en *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, LXXI, 1974, p. 193.

19 GÓMEZ PÉREZ, E. "Reflexiones en torno al Santo Sepulcro en la provincia de Palencia", *La Concordia,* Murcia, 2007, p. 30.

20 ARA GIL, J. C. " Cristo del Sepulcro" en *Remembranza. Catálogo de la Exposición.* Zamora, 2001, p. 623.

Más interesante se nos presenta el tema del Cristo de San Agustín de Burgos, y las imágenes relacionadas, como el Cristo de las Claras, de Palencia[21]. Su propia estructura, formada por un maniquí de madera articulado recubierto por piel, que permite que la imagen adopte diversas posiciones, induce a considerar su uso en algún rito o ceremonia, aunque, en algunos casos, no se conocen datos documentales sobre su utilización. Es probable que estas imágenes se hicieran o utilizaran en la representación del Desenclavo, pero también pudieron servir para participar en otras teatralizaciones; concretamente, la imagen del convento de Santa Clara de Palencia tiene una oquedad en el interior del pecho, comunicada con la llaga del costado, que albergaría una vejiga que llena de vino, y servía para simular la sangre vertida por Jesús, en alguna ceremonia conmemorativa de la lanzada de Longinos o de la Misa de San Gregorio, en definitiva, como Cristo de la Sangre[22]. De dos imágenes conservadas en Galicia, el Cristo de Finisterre y el Cristo de Orense, ambos datados en el siglo XIV, hay constancia de su utilización en la ceremonia del Desenclavo, pero se ignora sí se realizaron para este fin[23]. Es necesaria una minuciosa investigación y revisión documental sobre las imágenes de esta tipología, para esclarecer su posible origen ceremonial.

Se conservan en España muchas imágenes articuladas de Cristo Crucificado: el repertorio es inmenso, pese a las pérdidas y destrozos, por el lógico desgaste por el uso. En otros casos, se ha enmascarado su primitiva iconografía, por modificación, fijando las articulaciones, quedando bien como crucificado, bien como yacente. Hay que recordar que el Desenclavo era la ceremonia habitual para representar este pasaje de la vida de Cristo; los pasos del Descendimiento eran minoría en las cofradías españolas y se popularizan a partir del siglo XX.

La más completa representación gráfica de cómo se realizaba la sacra representación se encuentra en el cuadro de Medina del Campo, pintado por el mudo Neyra en 1722. Representa la ceremonia tal y como la realizaba la cofradía de la Misericordia, en el convento de san Agustín[24]. Es un testimonio excepcional, en la que se identifican perfectamente numerosas referencias que conocemos por los textos de la época.

---

21 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Mª. J. "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados españoles", *BSEAA*, Valladolid, 2003.

22 GÓMEZ PÉREZ, E. ob. cit. 2007, p. 31

23 BURGOA, J.J. "As lendas dos Cristos chegados polo mar", en *Ecce Homo*, Ferrol, 2005, p 51.

24 ARIAS MARTÍNEZ, M. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y SÁNCHEZ del BARRIO, A. *Semana Santa en Medina del Campo*, Valladolid, 1996, p.75.

Naturalmente, contamos con muchas descripciones y muchos documentos de los que pueden deducirse datos interesantes. Por ejemplo, en la cofradía del Santo Sepulcro de Palencia se inventarían en las figuras para el Desenclavo. En 1622 se citan las imágenes de Cristo articulado, la Virgen, san Juan, María Magdalena, María "Zocome", María Salomé, Nicodemo y Arimatea. En 1675 se citan, además las figuras de los dos ladrones crucificados[25]. De estas figuras solo se conserva el Cristo, que ha sido recientemente identificado[26].

Muy interesante es el caso de Salamanca, ciudad donde la Cofradía de la Vera Cruz tenía privilegio, dado por Felipe II, de ser la única corporación que podía realizar procesiones penitenciales en Semana Santa[27]. Por ello, también realizaba y realiza la ceremonia del Desenclavo. Se conserva un texto manuscrito con las ordenanzas para esta ceremonia y para la consiguiente procesión del Santo Entierro, ordenanzas que se redactan en 1615[28]. Cristo y ladrones son obra de Pedro Fernández y Antonio de Paz, 1615-1618[29], debiendo señalarse la circunstancia, creo que excepcional, de que los ladrones también son articulados.

Los ejemplos se pueden multiplicar, pero quiero incluir una referencia a Murcia; la imagen del antiguo paso titular de la cofradía del Santo Sepulcro, de Murcia, destruido en 1936, era claramente un Yacente articulado[30]. En esta región de Murcia, el Desenclavo se ha recuperado en Lorquí[31].

Como recuerdo de su origen litúrgico, y muestra de respeto a una imagen que representa a Cristo, hay que señalar que muchas veces las personas que representaban a los santos varones eran clérigos, como se conoce por muchas menciones, aunque, en algunos casos, parece que no lo eran, como se deduce de antiguas fotografías que corresponden a Olmedo y Lebrija, donde aparecen revestidas con albas, simulando el carácter eclesiástico.

Ya a partir del siglo XVIII, la mentalidad racionalista promovió la desaparición de esta ceremonia, bien mediante prohibiciones, como las realizadas por el obis-

---

25 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R. A. *Las cofradías penitenciales en Palencia*, Palencia, 1979, p. 42.

26 GOMEZ PEREZ, E. "Cristo Yacente", en *Apasionarte*, Palencia, 2006, p. 64.

27 HERNÁNDEZ JIMENEZ, M. en *Lignum Crucis*, Salamanca, 2006, p. 36.

28 BLÁZQUEZ VICENTE, F. J. en *Lignum Crucis*, Salamanca, 2006, p. 82.

29 MORALES IZQUIERDO, F. en *Lignum Crucis*, Salamanca, 2006, p. 78.

30 LUNA MORENO, L. "La ceremonia del Desenclavamiento en Murcia" en *Murcia, Semana Santa 2006. p. 66.*

31 GARCÍA MARCO, F. y MARCO GOMARÍZ, E. J. "Santo Desenclavamiento" en *Semana Santa de Lorquí*. 2007, p. 26.

pado de Córdoba[32], o lo sucedido en Murcia, aprovechando un incidente, precisamente de protocolo, en la procesión del Santo Entierro, promovido por el corregidor Retana en 1780[33].

Recuperación y pervivencia son dos notas significativas en el siglo XX. Se asiste a un evidente renacimiento de estas ceremonias, aunque, a veces, la recuperación no es rigurosamente historicista, sino que se inscribe en nuevas formas de contextualización. Tal es el caso de la recreación del Desenclavo, tal y como se realiza en Finisterre, donde las personas participantes aparecen vestidas con trajes hebreos.

Procesión del santo entierro

La ceremonia del Desenclavo es el paso previo para la procesión del Entierro de Cristo. Las cofradías que realizan esta procesión, bajo la advocación del Santo Entierro, del Santo Sepulcro o de la Soledad, adquieren su configuración en la segunda mitad siglo XVI, como ya señaló el profesor Sánchez Herrero[34]. En general, son cofradías de prestigio y agrupan a las clases altas de las ciudades. En algunos lugares, por su poca población o por circunstancias singulares, como en Salamanca, una sola cofradía, normalmente la Vera Cruz, era la encargada de realizar las ceremonias del Desenclavo y Entierro de Cristo.

En esta procesión no se recrea un entierro desde un punto de vista arqueológico, ni sigue la descripción evangélica. Se configura una procesión basada en el anacronismo. Se representa un entierro según las costumbres y ceremoniales de la época. Las referencias históricas son inequívocas y la relación era consciente y buscada. Ya he señalado en otra ocasión que para escenificar el Entierro de Cristo, se sigue un protocolo muy rico y complejo, y la idea se toma de un cortejo fúnebre civil y más concretamente del duelo de Carlos V, en Bruselas, presidido por Felipe II en 1558, que se difundió ampliamente por diversas publicaciones enriquecidas con

---

32 ARANDA DONCEL, J. "las Cofradías del Santo Entierro en la Diócesis de Córdoba durante los siglos XVI al XIX" en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p. 163.

33 Lo relata Ramos Rocamora, y fue recogido por DÍAZ CASSOU, *Pasionaria Murciana*, 1897, p. 2004.

34 SANCHEZ HERRERO, J. et al. "Los cuatro tipos de Cofradías de Semana Santa... y Castilla" en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987, p. 291.

grabados[35]. En este cortejo, desfilaron los atributos imperiales, los escudos de los reinos, las armas de caballero, y otros elementos simbólicos, que hacen patente la majestad del emperador difunto. Esta pompa fúnebre inspira la ceremonia del Entierro de Cristo, como entierro del mayor personaje sobre la tierra, Jesús, siguiendo un proceso de *transformación a lo divino*, similar al que hace que la imagen de María, para representar su Soledad, se vista con las ropas de duelo propias de la nobleza española: me refiero, claro está, a la imagen de la Virgen de la Victoria, donada por la reina Isabel de Valois y vestida con las ropas de su camarera mayor, la condesa viuda de Urueña. No olvidemos que esta *transformación a lo divino* de los textos, poesías, obras de teatro, etc., fue una constante en nuestro siglo de oro.

En esta procesión del Santo Entierro, las glorias de Cristo vienen representadas por las Armas Christi, y se desarrolla todo un repertorio simbólico, donde aparecen banderas representando a los continentes, figuras alegóricas, maceros con dalmáticas heráldicas. Se arrastran las túnicas de los cofrades y las banderas: esto también está tomado de los entierros de la época, el arrastrar lutos. Igualmente, la música adquiere carácter fúnebre.

Muestra evidente del carácter ceremonial y protocolario de la procesión del Entierro de Cristo son las alusiones y descripciones en los textos de la época. En Sevilla, en los *Anales Eclesiásticos y Seculares*, de Ortiz de Zúñiga, 1672, se lee "cuya christiana pompa hace ceder en religiosa ostentación los estilos triunfales de la antigüedad a los héroes y Príncipes mayores, arrastrando estandartes, enlutando pífanos y enronqueciendo clarines"[36]. De esta ciudad conservamos múltiples referencias de las formulas ceremoniales, entre las que se puede citar el texto del Abad Gordillo, referido al siglo s. XVI[37]. Es habitual que una procesión de tan complejo protocolo cuente con un texto o guión escrito, que, a veces, incluso se publica. La misma cofradía del Santo Entierro de Sevilla ha editado varias veces el protocolo procesional, mediante descripciones, como la publicada en 1727[38], y otras posteriores. También

35 Existe una amplísima bibliografía sobre este acontecimiento. Un resumen y actualización en: ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Aspectos simbólicos de las exequias de Carlos V", en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, 2000, p. 209.

36 ORTIZ DE ZÚÑIGA *Anales Eclesiásticos y Seculares de… la ciudad de Sevilla*, texto de 1671, Madrid, 1796, XIII, p. 242.

37 ABAD ALONSO SANCHEZ GORDILLO, ob. cit. p.165.

38 *Descripción del modo, en que executa su estación la Cofradía del Sagrado Entierro de N. Sr. Jesu-Chrito, y María Santíssima de Villa-Viciosa… Viernes Santo onze de abril a las tres de la tarde de este año de 1727*, Sevilla.

se publica en otras ciudades, como Zaragoza[39]. Es interesante comparar como en Sevilla el paso de Cristo Muerto va custodiado por sacerdotes, de modo similar a como se hace con la custodia en la procesión de Corpus Christi, y no es extraño, porque en todas las descripciones antiguas de la procesión del Entierro de Cristo, así se hace constar. Ciertamente se trata de la imagen del cuerpo de Cristo, por esta ambivalencia entre imagen de culto y actor de una sacra representación. En otros lugares, eran sacerdotes o frailes los que portaban las andas del Santo Sepulcro, de lo que se conservan bastantes referencias textuales y gráficas. Incluso en sitios donde no lo llevaban clérigos, por no existir número suficiente o por el mucho peso del paso, las personas que ocupaban su lugar se revestían de sus ropajes, simulando su apariencia, al igual que se ha visto en la ceremonia del Desenclavo. Así se comprueba en antiguas fotografías de León. Expresivo, a este respecto, es el texto referido a la procesión de Medina de Rioseco, de 1711, en el que el visitador general, Manuel del Nero Pimentel determina que "habiendo precedido razonables consultas y averiguación basta, al ser cierto que el viernes santo los doce hombres del curtido que llevan el paso del Santo Sepulcro, se visten para esta función de alba, zingulo, manípulo, lo qual es mui indecente, indecoroso y que acusa poca reverencia, con nota grave de las personas de buen zelo y virtud, assi por la calidad de dichos vestidos y ornamentos sagrados, como por la humilde e inferior esfera de los assi gestores; por tanto, mando se notifique a los dichos portadores, hombres del curtijo, con pena de escomunión, no se vistan, en manera alguna, dichos ornamentos"[40]. En las mismas fechas, 1708, se documentan pagos por rostros para "los apóstoles que llevan el paso del santo Sepulcro"[41]; Como parece, el paso era portado por doce cofrades que representaban a los doce Apóstoles, con vestiduras sacerdotales.

Pero no se crea que este aparato procesional era exclusivo de las grandes ciudades. De pequeñas localidades, como Cornago, en la Rioja, conocemos un elaborado protocolo, en el que intervienen doce estandartes con pinturas alegóricas y niños vestidos de ángeles portando los atributos de la Pasión[42]

---

39 *Orden y espliación de la procesión del Santo Entierro que celebra en la tarde de viernes santo la Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de Misericordia, establecida en… de esta ciudad,* Zaragoza, 1865. Otra edición en el año 1781.

40 GARCÍA CHICO, E. *La ciudad de los Almirantes. Su historia y tesoro artístico*. Valladolid, 1945. p.216

41 ALONSO PONGA, J.L.; ASENSIO MARTÍNEZ, V.; DUQUE HERRERO, C. y PÉREZ DE CASTRO, R. *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*, Valladolid, 2003, p.260.

42 OVEJAS, M. "Cofradía de la Vera Cruz en Cornago (La Rioja)", *Berceo*, Logroño, 1982, p.132.

Muy significativo es el paso alegórico en relación con el triunfo de la Cruz y con la Muerte, que con diversos matices iconográficos, existió o existe en muy diversos lugares, como Sevilla, Zaragoza, Orihuela, Granada, Palencia, Popayán y Lima.

Quizá donde se conserva un mayor número de alegorías y ceremonias es en las procesiones de Aragón, donde todavía se realizan siguiendo la tradición, e incluso se escenifican escenas como el sellado del sepulcro.

Es elocuente que en estas procesiones del Santo Entierro es donde primero desaparece la penitencia pública de la flagelación; en Granada es donde primero se hace constar de forma expresa. Es evidente que prima el carácter mimético del entierro solemne y protocolario sobre el carácter de penitencia pública. El texto del cronista Henriquez de Jorquera, testigo de la fundación de corporación, es bastante significativo: "... una grandiosa cofradía y hermandad de penitencia, a la cual dieron por título el entierro de Cristo y nuestra Señora de las Tres Necesidades, en la qual se ordenó que saliese el viernes santo a las dos de la tarde, sin que saliese en ella ninguna persona de açote, sino en forma de entierro con frailes de todas ordenes y clerecía". El motivo de esta singularidad puede estar en que esta cofradía del Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Tres Necesidades, que se funda en 1615, tenía que diferenciarse de la antigua cofradía del Entierro de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, que venía realizando su procesión penitencial desde el siglo XVI[43].

Otro tema interesante que hay que tratar muy sintéticamente, es el caso de las ciudades donde coexisten dos cofradías que realizan la procesión del Santo Entierro, lo que produjo pleitos y acuerdos. Entre otros ejemplos, como Granada, Jaén y León, es interesante recordar el caso de Valladolid, donde las cofradías de las Angustias y de la Piedad coincidían en la tarde del Viernes Santo. La autoridad episcopal promovió en 1617 la fusión de ambas cofradías, pero, después de un largo pleito en la Real Chancillería, se anuló la unión en 1629. Al menos durante el tiempo de la unión, y después la cofradía de las Angustias, sacaba, entre otros pasos, en la procesión del Viernes Santo por la noche, dos conjuntos que se pueden confundir iconográficamente, pero que son distintos; el primero era el paso que escenificaba el entierro de Cristo; la imagen del Yacente, en su urna (féretro), era llevada por sacerdotes, y la precedían los atributos de la pasión, las Armas Christi, y banderas negras arrastrando por el suelo. El segundo paso era el Santo Se-

43 LÓPEZ MUÑOZ, ob. cit. 1995, p. 254.

pulcro; la urna, sepulcro se presenta rodeada por cuatro soldados romanos dormidos, recordando el relato evangélico. A su vez, al anularse la unión, la cofradía de la Piedad, para no repetir los pasos de las Angustias, encargó un conjunto que representara el "Enterramiento de Cristo", donde los santos varones introducían el cuerpo de Jesús en el sepulcro, con la presencia de María, S. Juan, la Magdalena y un criado que sostenía la tapa. Este conjunto, del que quedan algunas figuras, debió ser la primera representación procesional de una iconografía que se retomó y ha tenido gran importancia en el siglo XX[44]. Pero, además, en Valladolid, al mediodía del Viernes Santo se celebraba una suntuosísima y ceremonial procesión, organizada por el convento dominico de San Pablo, con el Cristo Yacente eucarístico, obra del maestro escultor Gregorio Fernández donada por el Duque de Lerma. El cortejo, muy solemne, recorría la plaza de San Pablo, y en él figuraba la comunidad de frailes dominicos, llevando a hombros la imagen; veinte de ellos revestidos con ricas dalmáticas en las que figuraban las armas del duque de Lerma y cubiertos con velos negros, llevaban los atributos de la Pasión en bandejas[45].

Ciertamente en el cortejo del Santo Entierro pueden llegar a intervenir muchos personajes, de diferentes niveles de representación, históricos, simbólicos, ceremoniales, etc., como los Apóstoles, las Sibilas, las doce tribus, la Muerte, soldados romanos, maceros.

No podemos dejar de mencionar la ceremonia del Velatorio de Lebrija. Concluyendo la procesión, la urna con el cuerpo de Jesús se colocaba en un templete, el sepulcro, levantado en el centro del claustro de la parroquia, y mientras una orquesta y coro interpretaban música fúnebre y diversos motetes, con asistencia de las autoridades, cofrades y fieles, se procedía a velar a Jesús. Esta ceremonia se sigue manteniendo, pero con modificaciones.

En el siglo XIX adquiere, en varias localidades el carácter de procesión general, donde se pretende representar toda la pasión. El caso de Córdoba es significativo, pero también sucede en Madrid, y ya en el siglo XX, en Valladolid. Este planteamiento de procesión general coexiste, a veces, con la definición de procesión oficial. A veces, este carácter de "oficial" no está claro sí es eclesiástico o civil. Aunque no es procesión general, el Entierro de Cristo, de Orihuela, es muy significativo por estar organizado des-

---

44 LUNA MORENO, L. en *Gregorio Fernández y la Semana santa de Valladolid*, Valladolid, 1986. p. 72.

45 CANESI ACEVEDO, M. *Historia de Valladolid*, manuscrito de la primera mitad del siglo XVIII; edición de Valladolid, 1996, II, p. 259.

de el Ayuntamiento. Conviene recordar que en Murcia, durante el siglo XIX, la invitación a participar en la procesión del Santo Entierro, la cursaba el Gobernador Civil.

Es lógica la influencia de este modelo de Desenclavo y procesión del Santo Entierro en muchas ciudades iberoamericanas, con pasos de Cristo Yacente articulado, como en Lima o Popayán, y es probable que este carácter ceremonial y protocolario también influya en las procesiones de la tarde del Viernes Santo en algunas regiones italianas, como en los antiguos reinos de Nápoles, Sicilia y en la isla de Cerdeña, por los vínculos históricos con la monarquía española.

Resurrección

Actualmente la celebración de la Resurrección con la procesión de Cristo Resucitado aparece como un elemento separado de las conmemoraciones dolorosas de la Pasión, pero esto no fue siempre así.

En efecto, conocemos datos de una interesante relación entre las ceremonias del Entierro de Cristo y su Resurrección. Si pretender apura el tema, podemos recordar como en Sevilla, la Hermandad de la Soledad enlazaba su procesión penitencial con la posterior celebración de la Resurrección. Al retornar la procesión del Viernes Santo, se dejaba la imagen de Jesús Yacente en la iglesia del convento del Dulce Nombre de Jesús; el Domingo de Resurrección se volvía procesionalmente a recogerlo, pero la imagen de Cristo Muerto estaba sustituida por una figura del Resucitado; la corporación había contratado una imagen de esta iconografía ya para la Pascua de 1575. El paso de Cristo Resucitado se llevaba a la capilla de la Cofradía, donde estaba preparada una Virgen de alegría. Esta Hermandad contaba con dos imágenes marianas, una de tristeza, la Soledad, y otra de alegría, para la celebración de la Resurrección. En otros casos, como en la Hermandad de la Soledad de Niebla, se contrató en 1578 la talla de una imagen mariana de vestir con dos cabezas intercambiables, de tristeza y de alegría, respectivamente. Otras veces, en fin, es la misma imagen de la Soledad que, vestida de blanco, participa en la procesión de la Resurrección, como se realiza, incluso actualmente, en Coria del Río y Castilleja de la Cuesta[46]. Y podríamos multiplicar los ejemplos sin salir del ámbito sevi-

46 CAÑIZARES JAPÓN, R. *La Hermandad de la Soledad. Devoción, nobleza e identidad en Sevilla*, Sevilla, 2007, p. 55-56 y 62-67.

llano, donde también lo realizaba la Hermandad del Santo Entierro[47]. Esta relación entre Entierro y Resurrección debió ser más usual de lo que podemos suponer; así, también se realizaba, entre otros muchos lugares, en Granada. La Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de las Tres Necesidades, antes de finalizar su procesión del Viernes Santo, dejaba depositado el paso de Cristo Difunto, habitualmente, en la iglesia de santa Paula, y terminaba regresando a la iglesia de Santiago; desde esta partía el Domingo de Pascua, con la imagen de María vestida de blanco, que se encontraba con la figura de Jesús Resucitado, en lugar del Cristo Yacente que se había depositado. Se retornaba con las dos imágenes en procesión de alegría[48].

Por citar otra forma de relacionar Entierro y Resurrección, conviene recordar el caso de Murcia. En la procesión del Entierro de Cristo, organizada por la Concordia del Santo Sepulcro, constituida por el gremio de Comerciantes, entre las corporaciones que protocolariamente participaban, se encontraban los Escribanos y Procuradores, que llevaban el paso de la Cruz Desnuda, después de la ceremonia del desenclavo. Pues bien, en la procesión de la Resurrección, organizada precisamente por la cofradía formada por los Escribanos y Procuradores, correspondía a los Comerciantes llevar el paso de la Virgen Gloriosa, que, incluso, podría ser la misma imagen de la Soledad del Santo Entierro[49].

La ceremonia principal de esta procesión, que hoy se mantiene en España, es el Encuentro Glorioso, paralelo al de la calle de la Amargura. Una imagen de María, ataviada aun con el manto negro, se encuentra con Jesús Resucitado, que se representa por una imagen de esta iconografía, por un Niño Jesús, un Corazón de Jesús o por la Sagrada Forma[50]. En este momento, se le quita el manto negro, y se celebra con júbilo la Resurrección. Existen diversas variantes, algunas incluso extremadamente curiosas, como el caso de La Bañeza, donde la imagen de la Virgen que participa en la procesión es la patrona, la Virgen de la Encina, que es una imagen de María sedente con el Niño en sus brazos. Más frecuente es que el encuen-

---

47 ABAD ALONSO SANCHEZ GORDILLO, ob. cit. p.167.

48 LOPEZ MUÑIZ, M. L. "Las Cofradías del Entierro de Cristo en los reinos de Granada y Murcia en el siglo XVIII", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p. 266.

49 Sobre este tema preparo un artículo para la revista *La Concordia*, 2008.

50 GÓMEZ PÉREZ, E. "Breve reseña sobre la Procesión del Rompimiento del Velo y el Encuentro del Domingo de Resurrección en Palencia", en *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca 2002. p. 417.

tro Glorioso se realice con otra imagen de la Virgen, como una Virgen del Rosario de vestir, que se lleva sin el Niño, una imagen de la Inmaculada e incluso la Virgen de la Soledad. A veces, el manto negro lo retira un niño, vestido de ángel, que aparece desde lo alto con una tramoya que recuerda claramente técnicas teatrales; así se hace en Olmedo (Valladolid) y en Aranda de Duero (Burgos), considerándose una de las fiestas grandes del lugar.

Naturalmente, han existido y existen en España muchísimos ejemplos más de estas sacras teatralizaciones, en las que el actor principal es la imagen sagrada, con muchas variantes, pero con esta Ponencia hemos querido volver a poner en evidencia la riqueza de contenidos y matices de estas ceremonias y lo extendido y común de su presencia en otros tiempos y en la actualidad.

Para concluir, es necesario una reflexión: por supuesto que, actualmente, estos ritos nos pueden parecer algo ingenuos y, incluso, irreverentes, pero creo que, además de formar parte de nuestro legado cultural, merecen todo nuestro respeto, porque, en casi todos los casos, son una sincera manifestación de la devoción de un pueblo.

LA VITA DI CRISTO E DI MARIA NEI SACRI MONTI DEL PIEMONTE E DELLA LOMBARDIA

Amilcare Barbero

Director del Parco Nature del Sacro Monte Di Crea

E' bene illustrare innanzitutto cosa sono i Sacri Monti, per non confonderli con qualunque sommità o altura che la religiosità del luogo ha, in qualche modo, sacralizzato. Non vanno pertanto confusi con i diversi toponomi che, anche nella lingua spagnola con *montesacro* o *monte sagrado* stanno ad indicare un luogo reso sacro da qualche manifestazione della divinità o dalla devozione delle popolazioni che ad esso vi si recano in pellegrinaggio.

Queste cime sono connotate da uno o più espressioni della pietà dei fedeli che ad esse si rivolgono per impetrare grazie e favori, custodite spesso da comunità monastiche dedite alla preghiera. Un fenomeno religioso diffuso in tutto il mondo che nell'Europa cristiana ha profondamente segnato la cultura e il paesaggio con l'erezione di eremi, santuari, conventi, lungo percorsi devozionali che, nel tempo, si sono via via più strutturati e arricchiti di tappe diventate celebri per la presenza di preziose reliquie o a causa della memoria di avvenimenti o miracoli che, in quel posto, erano accaduti. Pensiamo solo alle vie dirette a Roma o verso i porti di imbarco per Gerusalemme oppure ai celebri santuari di Santiago di Compostella, Mont St. Michel, o la Santa Casa di Loreto.

I Sacri Monti non sono tutto questo, o meglio pur essendo stati edificati sul luogo dove già esisteva un santuario, spesso il più importante del territorio, e quindi in prossimità di antichi percorsi commerciali o di scambio, ebbene, ciò premesso, essi rappresentano una specificità tipicamente italiana che l'UNESCO, iscrivendoli nel 2003 nella Lista del Patrimonio mondiale dell'Umanità, invita ad individuarli utilizzando sempre la dicitura italiana di "Sacri Monti", senza tradurla, al fine di non ingenerare confusioni con altri complessi devozionali simili, ai quali per ragioni di studio, sono spesso accomunati.

Così recita il testo dell'UNESCO, individuando due criteri meritevoli di iscrivere i Sacri Monti nella Lista del Patrimonio mondiale. Il primo criterio specifica che:

"la realizzazione di un'opera di architettura e arte sacra in un paesaggio naturale, per scopi didattici e spirituali, ha raggiunto la più alta espressione nei Sacri Monti dell'Italia settentrionale e ha avuto una profonda influenza sui successivi sviluppi nel resto d'Europa"; il secondo criterio così si esprime: "i Sacri Monti dell'Italia settentrionale rappresentano la riuscita integrazioni fra architettura e belle arti in un paesaggio di notevole bellezza, a fini spirituali e in un'epoca decisiva della storia della Chiesa cattolica romana".

I Sacri Monti sono pertanto caratterizzati dalla compresenza di alcuni fattori, mancando uno di essi viene meno l'appartenenza a questa particolare tipologia di complessi devozionali, più precisamente: la narrazione di un episodio sacro (vita di Cristo, di Maria, dei Santi); la sua raffigurazione con dipinti e sculture a grandezza naturale; la collocazione dell'episodio narrato in più cappelle o in edifici isolati e articolati nell'ambiente e nello spazio aperto; l'utilizzo di queste strutture mediante un percorso di preghiera di unione.

Poste queste premesse risulta più chiaro cosa sia, o meglio ancora, cosa non sia un Sacro Monte. Per intenderci, non è un Sacro Monte il sistema rappresentativo di dipinti e sculture di singole scene sacre collocate nelle cappelle laterali di una chiesa o di un santuario come nel Varallino presso Novara, Cerveno in Val Camonica in Lombardia –più simile ad un complesso devozionale di origine tedesca con la Scala Santa sulla quale si affacciano le scene devote– oppure la Cappella della Confraternita delle Anime di Santiago de Compostela.

Non è un Sacro Monte –nell'eccezione del termine che ormai l'UNESCO riconosce a questi complessi devozionali italiani– la famosa collina che sorge a Granada e che porta questo nome, in quanto pur custodendo, all'origine, una cappella dedicata al Santo Sepolcro di una Via Crucis di unione fra la città e il Monte Valparaiso, edificata dai francescani nel 1633 manca degli elementi che lo caratterizzano secondo la tipologia che abbiamo prima illustrato. Né tanto meno lo è Montserrat, in Catalogna, che custodisce il famoso simulacro della Madonna Nera.

Ma qual è dunque la loro origine e dove sono localizzati questi Sacri Monti? Il primo ad essere costruito verso la fine del 1400 fu quello di Varallo, in Valsesia, oggi in Piemonte ma a quel tempo appartenente alla Lombardia. Alla stregua di analoghi altri complessi devozionali sorti nella seconda metà del XV secolo in Europa, esso fu edificato in memoria dei luoghi santi di Gerusalemme e ad imitazione del Sepolcro di Cristo. La scritta posta nel 1491 sulla porta di ingresso che conduce al Sepolcro indica che qui sono rappresentati "i Sacri Luoghi perché veda Gerusalemme chi in pellegrinaggio non può andare".

E' risaputo come, in determinate circostanze, l'ambiente naturale favorisca un approccio ad un particolare culto; basti pensare, per i Sacri Monti e per i Calvari, alla presenza, nei pressi del borgo, di un'altura ad imitazione del Golgota su cui innalzare la crocifissione di Cristo o di un corso d'acqua che evochi la valle di Giosafat e il torrente Cedron.

A Maria Lanzedorf, vicino a Vienna, i francescani eressero addirittura, nel 1699, una collina artificiale per impiantarvi un Monte Calvario, presto diventato il modello per altri complessi sorti a sua imitazione.

A Dusembach, come a Cordova, a San Vivaldo, a Kalvaria Zebridowska, a Lubecca, la valle in cui scorreva il rio che diede il nome al luogo venne chiamata "la valle del Cedron" (o di Giosafat), per rendere più verosimile la piccola Gerusalemme che si intendeva costruire, come a Bologna, l'area fra la chiesa di Santo Stefano, contenente una delle più antiche imitazioni del Sepolcro di Cristo, e quella di San Giovanni in Monte.

La definitiva conquista di Bisanzio nel 1453 da parte dei Turchi segna una profonda frattura nella storia d'Europa. Si interrompono, o quanto meno diventano più difficili, i traffici e gli scambi lungo le antiche strade carovaniere che per millenni avevano collegato l'Europa all'Oriente: dalla conquista di Alessandro Magno ai viaggi di Marco Polo. La scoperta dell'America del 1492, pochi decenni successivi, è frutto appunto della ricerca di una rotta diversa verso le Indie che consentisse di aggirare l'ostacolo. L'Europa cristiana si trova pertanto impedita di raggiungere i Luoghi Santi di Gerusalemme. E' ben vero che gli scaltri armatori di Venezia, trovano ben presto un accomodamento economico con i Turchi prospettando loro un beneficio economico dal flusso dei pellegrini e dal pedaggio che avrebbero potuto trarre, equivalente ad una sorta di visto di ingresso. Ma è vero altresì che l'espansionismo turco in Europa orientale, con i continui conflitti da esso ingenerati con Venezia ed i territori di cultura cristiana ortodossa, era una fonte perenne di insicurezza e incertezza per il mantenimento di quanto pattuito, lungo rotte percorse sempre più da pirati o da avventurieri.

Così che mentre in Spagna si assiste alla definitiva scacciata degli Arabi e alla conclusione della *reconquista* nel 1492, nell'Europa orientale e lungo le coste del Mediterraneo occorrerà attendere sino alla battaglia di Lepanto del 1571 per avere una sicurezza sui mari con l'annientamento della flotta turca. Oppure alla battaglia di Vienna del 1683.

Non a caso la vittoria di Lepanto sarà attribuita alla intercessione della Madonna del Rosario, un culto in netta affermazione in quel tempo e a cui saranno dedicati alcuni Sacri Monti della Controriforma: Crea nel 1589, Varese nel 1605.

Entro questo periodo storico, fra il 1453 ed il 1683, si sviluppa quindi quell'articolato sistema devozionale che dal Santo Sepolcro di Cristo, espresso dalla costruzione di copie imitative o evocative –in qualche modo sostitutive dei Luoghi Santi di Palestina– si sposta sempre più verso la raffigurazione della vita della Vergine con i Misteri del Rosario e la Madonna dei Sette Dolori, per concludersi ormai, fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, nella devozione alla Via Crucis.

Poste queste premesse, risulterà più comprensibile quel vasto fenomeno devozionale, storico e artistico, che si è solito ricondurre ai complessi devozionali sorti quale memoria dei luoghi di Terrasanta. A seconda dei casi esso è connotato da una verosimiglianza che si basa su due criteri: il primo "topomimetico", di conformità topografica con il sito originale (la valle di Giosafat con il fiume Cedron, la collina del Monte degli Ulivi, quella del Golgota, ecc.); il secondo di concordanza simbolica con manufatti aventi valore di reliquia (ad esempio, la fenditura nella roccia che sul calvario si verificò alla morte di Gesù). A Varallo la spaccatura nella roccia nei cui pressi sorse la cappella della Crocifissione fu all'origine della sacralizzazione del luogo, alla quale si affiancò "l'orma del Santo Piede" portata da Caimi dalla Terrasanta.

Per i riferimenti topografici ci si basava sulle misure delle distanze che separavano fra loro i luoghi gerosolimitani in cui era avvenuta la passione di Cristo, come nella pratica della "Via Dolorosa": dal momento in cui, dopo il giudizio di Pilato, Gesù fu caricato della croce e condotto al Calvario. Tale devozione, chiaramente "evocativa", si originò nelle Fiandre, identificandosi nelle devozioni al sangue di Cristo, alle sue piaghe, alle sue ferite, alle cadute sotto la croce, il cui numero variava in modo imprecisato (tre, cinque, sette) sino a stabilirsi in numero di tre, con il riconoscimento ufficiale delle 14 stazioni della Via Crucis avvenuto nel 1731.

Un dato topografico è pertanto ricorrente: i 1600 piedi (ovvero, i 700-800 metri) di lunghezza della Via Dolorosa, corrispondenti alla distanza esistente fra il palazzo di Pilato (o la porta di Gerusalemme) ed il Calvario.

L'imitazione dei luoghi di Gerusalemme avvenne quindi sulla scorta delle memorie e del ricordo dei pellegrini; fondata più su di una corrispondenza descrittiva e immaginativa che reale. In alcuni casi simile ad una accettazione sulla parola: un atto di fede.

È quanto è accaduto a Romans, nel Delfinato, dove fu sufficiente la dichiarazione di due francescani che asserirono essere quei luoghi del tutto simili a quelli di Gerusalemme per legittimare l'ampliamento, nel 1516, del Cammino della Croce edificato l'anno prima da Romanet Boffin, ricco commerciante. Tanto bastava. Il Cal-

vario di Romans sorse pertanto, al termine di un percorso costituito dal Cammino della Croce e si concludeva con un Monte Calvario innalzato a 800 metri dalla città, la stessa distanza che, secondo la tradizione, separava il Golgota dalle mura dell'antica città di Gerusalemme.

Rispetto alle concordanze "topomimetiche" a cui abbiamo fatto riferimento, vi era poi, un altro fattore, quello "imitativo", rivolto prevalentemente alla riproduzione del Sepolcro di Cristo; analogamente, ciò avvenne anche per la Santa Casa di Loreto o la Scala Santa del Laterano. Qui, l'attenzione si fa meno imprecisa, occorre che la duplicazione del manufatto in questione sia la più fedele possibile all'originale. La garanzia di "verosimiglianza" non avviene più in base a considerazioni mnemoniche, topografiche, letterarie o sulla parola; deve basarsi su di una documentazione inoppugnabile, indiscutibile: proporsi quale copia "autentica", per così dire, di un originale accuratamente studiato e rilevato.

L'esempio del Sepolcro di Cristo è sintomatico di due differenti livelli di attenzione cui è fatto oggetto. Nel primo, ci si limita a riprodurre le due celle che lo costituiscono: il vestibolo ed il vano sepolcrale. In questa circostanza la costruzione si affida a misure derivate da una descrizione resa più suggestiva dal ricordo. Non intendendo riprodurre il tempietto che custodisce il Sepolcro ma limitarsi alla sola imitazione del vano sepolcrale, subentra anche un altro fattore, importante quanto quello "sostitutivo" ed "imitativo", e cioè l'elemento "evocativo". Nel Santo Sepolcro esso è suggerito, fra l'altro, dalla angusta apertura di accesso che costringe il pellegrino ad entrare con un movimento inusuale, prostrandosi al punto tale da doversi sostenere con la mano al pavimento, con un atto fortemente volontaristico che gli rimarrà nella memoria ed in virtù del quale egli "evocherà" la visita a quel sacro luogo.

In questo arco di tempo ed in una zona molto circoscritta del territorio piemontese –lombardo sorgono appunto i Sacri Monti. La loro origine è dovuta a due motivazioni sostanziali: la prima si ispira ad un modello devozionale di grande successo qual è quello di Varallo, che pur essendosi configurato fra il 1489 ed il 1529, ebbe un grande rilancio alla fine del Cinquecento al punto tale da costituire un esempio da imitare: sorgono così i Sacri Monti di Crea nel 1589, Orta nel 1590, Varese 1605, Oropa 1633, Ossuccio 1635, Ghiffa 1646, Domodossola 1656, Belmonte 1712.

Il secondo motivo è riconducibile alla forte influenza esercitata in quelle regioni dall'insegnamento di Carlo Borromeo, vescovo di Milano dal 1565 al 1584, anno della sua morte. Al suo magistero ma ancor più all'attività dei suoi discepoli si ispira il suo primo biografo Carlo Bascapè, vescovo di Novara dal 1593 al 1615,

che fu il promotore del rinnovamento di Varallo e di Orta, e del nipote Federico Borromeo, che gli succedette a Milano dal 1595 al 1631 che prestò grande attenzione all'edificazione del Sacro Monte di Varese. Con questi ultimi Sacri Monti siamo ormai nel pieno della Riforma cattolica ed in tal senso va vista l'adozione di quegli accorgimenti immaginativi che fanno di questa sacra rappresentazione dei poderosi apparati scenici che sono stati giustamente definiti "un gran teatro montano".

Anche le storie narrate si adeguano alle mutate tensioni religiose. Alla riproposizione iniziale dei Luoghi di Palestina, subentra presto a Varallo il racconto della vita di Cristo, della vita di Maria a Crea, della celebrazione della Madonna del Rosario a Varese, della vita di San Francesco a Orta e di san Carlo Borromeo ad Arona, sino alla rappresentazione della devozione, ormai moderna, della Via Crucis a Belmonte e del Monte Calvario a Domodossola, quest'ultima nella riproposizione settecentesca di modelli nordici.

Abbiamo già visto come l'evocazione topografica dei Santi Luoghi di Terra Santa sia di carattere mnemonico o letterario, si basa sulle impressioni e le descrizioni che ne hanno lasciato i pellegrini: la piccola porta di accesso al Santo Sepolcro, la cappella sul monte degli ulivi, la valle di Giosafat, il torrente Cedron. In sostanza sulle concordanze ambientali e tipologiche fra il luogo e la Palestina.

A proposito del sito prescelto dal beato Alvaro nel 1405 presso Cordova per ritirarsi in preghiera, esso è descritto come un luogo arido, con poca vegetazione, molto simile all'ambiente gerosolimitano. Com'è ancora nella tradizione medievale il modello in questo caso è l'eremo: il luogo di solitudine, il "deserto" in cui ritirarsi in preghiera. Il riparo è spesso offerto da grotte ed in esse il beato Alvaro si ritirò, come già san Francesco, nel sacro "speco", che nella tradizione umbra significa appunto anfratto o frattura della roccia, riparo – o al più povere da capanne di pietra e frasche costruite per proteggere i simulacri della loro devozione. Vi fondò il Convento di San Domenico di Scala Coeli (Escalaceli), dove istituì la pratica della Via Crucis con l'erezione di apposite edicole in cui erano rappresentati i momenti della Passione

Da una parte vi è la rappresentazione del Cristo doloroso, in pietà di tradizione ancora tardo medievale, nelle cui sofferenze il pellegrino si immedesima: sono di quel tempo le devozioni alle ferite di Cristo , alle tappe del suo cammino –dal Palazzo di Pilato al Golgota– alle sue cadute sotto il peso della croce. Singoli momenti della passione di Cristo che precorrono poi le quattordici stazioni e che costituiranno la Via Crucis a partire dal 1731, data della sua definitiva approvazione.

Dall'altro l'immaginario devozionale è quello della magnificenza barocca che, proprio per essere tale, ha bisogno di essere ostentata, esibita con pompa e accorgimenti ridondanti, che inducono alla soggezione e all'ammirazione.

E se è sempre la sommità di un colle ad ospitare l'oggetto della devozione –oppure le pareti rocciose delle valli più nascoste di antica tradizione cenobitica e monastica– le strutture preesistenti vengono riprogettate adottando il modello scenografico più confacente alle aspettative di una nuova aristocrazia, cresciuta all'ombra non più delle mura dei castelli del feudatario locale quanto piuttosto dei viali –dei *paseo* e dei *boulevards*– conducenti alle fastose residenze delle nascenti monarchie assolute.

Nella tradizione dei Sacri Monti piemontesi – lombardi di fine Cinquecento e di inizio Seicento questo aspetto di autocelebrazione enfatica è mantenuto, a dire il vero, sotto controllo. Troppo severo è stato il modello di insegnamento di san Carlo per indurre ad espressioni che non fossero misurate anche sotto il profilo rappresentativo. E questa è una delle cause per cui il manierismo ed il barocco lombardo si caratterizzarono per l'adozione di schemi pittorici e scultorei tonali e naturalistici, molto controllati pur nella tradizione fortemente realistica alla quale comunque si richiamava.

Rappresentativo di quell'epoca è il progetto non realizzato di Graglia, voluto ad inizio Seicento dal parroco che si immaginò un Sacro Monte costituito da ben 100 cappelle.

In altre parti d'Europa sorgono complessi devozionali simili, che adottano cioè alcune delle caratteristiche costruttive dei Sacri Monti italiani: è il caso del Monte Calvario Banska Stiavnica, in Slovacchia, del Santuario del Bom Jesus Do Monte di Braga, in Portogallo, del Santuario del Bom Jesus de Matosinhos, in Brasile.

Una xilografia pubblicata nel 1486 fu recepita con la pregnanza di un valore altamente simbolico: quella riproducente il Santo Sepolcro, opera del Reuwich, il pittore che accompagnò nel 1483 Bernhard von Breydenbach, canonico di Magonza e fine umanista, nel suo viaggio a Gerusalemme e che costituì il "modello" da imitare sino a quando una struttura concreta, che ad essa si richiamava, non venne edificata a Görlitz nel 1489 da Georg Emmerich, anch'egli di ritorno dalla Terrasanta.

Ecco allora diffondersi, in particolare nei paesi di lingua tedesca, in Ungheria ed in Polonia, il "prototipo" dell'edicola del "Santo Sepolcro" identificato ormai in quello di Görlitz (copia dell'originale di Gerusalemme), oggetto di innumerevoli repliche; l'esempio indiscusso al quale fare riferimento e da cui derivò la pluralità dei sepolcri eretti nel Seicento. Sul piano più generale della diffusione, un simile uso

"imitativo" costituisce l'affermazione di un modello iconografico rispetto ad altri ed è all'origine della sua fortuna devozionale; spiega quindi sia la diffusione nella Slesia e nella Polonia confinante delle copie del Sepolcro di Görlitz, e sia l'emulazione di Varallo, per i Sacri Monti, sull'arco alpino.

Lo stesso processo di duplicazione era avvenuto, nell'Europa centrale, per altri celebri complessi devozionali: il Cammino della Croce di Norimberga, voluto nel 1505 da Martin Ketzel, fu richiesto alla scultore Adam Krafft in virtù del successo ottenuto da un suo precedente lavoro eseguito a Bamberga nel 1500. In entrambi i casi i committenti erano illustri rappresentanti del notabilato locale, come già accaduto a Varallo. Anche a Romans, il già noto Romanet Boffin decise di edificare il calvario sulla base di un percorso devozionale visto durante un suo viaggio a Friburgo, e di cui rileva personalmente le misure fra una stazione e l'altra. Quest'ultimo, a sua volta, era stato innalzato a Friburgo da Pierre d'Englisberg, capo dei Cavalieri di Malta, imitando un modello eretto a Rodi.

Per cui, di copia in copia, il percorso devozionale di Romans sorse ad "imitazione" di quello di Friburgo che a sua volta "evocava" quello di Rodi che, con tutta probabilità, venne costruito da qualche cavaliere di origine tedesca imitando un complesso esistente nel proprio paese.

In questo contesto come si colloca la rappresentazione delle vite di Cristo e di Maria? In che modo –considerato il lungo arco di tempo in cui i Sacri Monti hanno subito modifiche strutturali– gli originali sono stati adattati alle devozioni più recenti o alle aspettative di una committenza più moderna, o quanto meno successiva a quella che li aveva concepiti e progettati? Con quale zelo e attenzione sono state recepite le prescrizioni che imponevano la loro trasformazione, in particolare laddove ci sono pervenute consentendoci un riscontro sulla loro effettiva attuazione?

Della Varallo delle origini, di quanto edificato da Bernardino Caimi dal 1489 al 1499, anno probabile della sua morte, poco ci è rimasto. Già Gaudenzio Ferrari – il grande artefice del Sacro Monte varallese dal 1515 circa al 1529, anno del suo definitivo abbandono del cantiere valsesiano, aveva modificato ampiamente la topografia del complesso trasformandola dalla iniziale ricostruzione dei luoghi di Terra Santa in una più generale rappresentazione dei misteri della vita di Cristo.

Quando poi nella rappresentazione del Sepolcro di Varallo –così si chiamava all'origine al pari degli analoghi complessi sorti in altre parti d'Europa, Sacro Monte sarà definito solo più tardi– fosse dedicato alla vita di Maria non è facile dire stante le numerose alterazioni subite dall'insieme delle cappelle. Certo è che la statua

della Vergine dormiente posta in Santuario ma proveniente da una cappella modificata e ristrutturata, lascia presagire un ruolo sicuramente di primo piano.

Inoltre il Caimi si proponeva di riprodurre i luoghi di Terra Santa dove erano conservati i santuari di più antica memoria: le basiliche costantiniane del Santo Sepolcro di Gerusalemme e della Natività di Betlemme. Quest'ultima poi si era preservata pressoché integra ed esercitava un fascino ed un richiamo protratto nel tempo proprio per la sua originarietà. D'altro canto nella cultura e nella tradizione francescana in cui operava il Caimi grandi erano i richiami esercitati della passione di Cristo (san Francesco, con le stigmate, ne rappresenta appunto l'*alter Christus*) ma anche della sua nascita, con la rappresentazione della natività di Gesù avvenuta a Greccio nella notte di Natale del 1223 e con la tradizione del Presepe che da essa prese origine. L'episodio della Natività a Varallo consentiva inoltre all'artista (pittore e scultore) di esprimere nel modo a lui più confacente possibile la serenità e la quotidianità dei gesti e degli atteggiamenti cui la scena induceva. I personaggi sono pochi: Giuseppe, Maria, il bambino, i re Magi ed i pastori che vi accorrono, ma la grazia, la sobrietà dei gesti appena trattenuti, il premuroso affanno dei partecipanti ne esaltano il semplice episodio.

In questa sua naturalità di sentimenti, nell'assenza di ogni eroica premonizione, nella scontata quotidianità degli affetti sta la composta bellezza delle opere di Gaudenzio Ferrari. E siamo ai primi anni del 1520.

La tradizione dei Sacri Monti piemontesi e lombardi si consoliderà via via nel tempo siano a tutto il Settecento diventando un modello per altri complessi devozionali sparsi in Europa, che sorgeranno a loro imitazione.

Comunicaciones

TRADICIÓN Y CREATIVIDAD EN LAS OBRAS DE IMAGINERÍA PASIONARIA DE LOS ESCULTORES MURCIANOS CONTEMPORÁNEOS, DESPUÉS DE LA GUERRA

José Luis Melendreras Gimeno

Introducción

Al acabar nuestra Guerra Civil Española (1936-39), de infausta memoria, nuestro patrimonio histórico-artístico, quedo maltrecho y casi destruido, al margen de las innumerables víctimas humanas, que produjo, también las imágenes, cuadros, objetos de valor litúrgico, retablos y otros enseres, fueron arrasados por el odio y el fanatismo salvaje de los que no creían en Dios.

En cuanto a la imaginería pasionaria se refiere, al termino de la pasada guerra civil, se formuló para los artistas la siguiente disyuntiva, o seguir la *"tradición",* restaurando, reconstruyendo o dando vida a numerosos pasos procesionales, que se habían destruido, desaparecido o habían sido pasto de las llamas, como fue el caso de muchas obras de escultores imagineros, tan destacados como José Sánchez Lozano, Gregorio Molera, Antonio Carrión Valverde y José Lozano Roca, los cuales al margen de su propia creatividad, siguieron la mayor parte de su vida, el prototipo del esquema salzillesco, marcando claramente una línea de *"tradición",* en la obra de la imaginería procesional pasionaria murciana.

Por el contrario, al otro lado tenemos el signo de la *"creatividad y la originalidad",* propia en las imágenes pasionarias de la "Semana Santa Murciana", de las cuales son fieles exponentes y representantes de la misma, los escultores: Juan González Moreno, y José Planes Peñalver.

Tradición

Entre los numerosos ejemplos de artistas escultores imagineros, que siguen esta corriente tenemos a ***José Sánchez Lozano (1904-1995),*** que aunque nacido en el Pilar de la Horadada (Alicante), desarrolla casi toda su labor imaginera en Murcia, en su taller de la calle de la Arrixaca, próxima a la iglesia de San Andrés, en pleno centro histórico de Murcia.

Hay que señalar, y al mismo tiempo resaltar que Sánchez Lozano, no solo se limita a imitar y hacer réplicas de Salzillo, sino que también a anteriores artistas a él, como Nicolás de Bussi, Antonio Duparc, y artistas posteriores a Salzillo, como a su gran discípulo Roque López[1]

Así, tenemos, que durante los años 1939-1941, nuestro artista restaura el Cristo Titular de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre, obra del escultor estraburgués y cortesano Nicolás de Bussi (s. XVII), confiriéndole a su rostro un cierto aire salzillesco[2].

También reprodujo, cuatro años más tarde, en 1945, para la misma Archicofradía, la popular castiza imagen del *"Berrugo"*[3] , obra de Nicolás de Bussi, figura que forma parte del paso del Pretorio, destruida en la pasada guerra, en la cual muestra aun huertano portando en una de sus manos habas, al pie del pretorio, burlándose de Jesús. Obra de gran realismo y expresividad.

En la década de los años cuarenta, Sánchez Lozano, en plena juventud, deja para la típica Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, Lunes Santo, de Murcia, obras tan emblemáticas y de inspiración salzillesca, como el "Cristo atado a la Columna" (1944-46)[4]. Se trata de una de las obras de imaginería pasionaria más importantes en su producción artística, con un rostro de claro influjo salzillesco, y de una anatomía exquisita y admirable en todas sus partes y un modelado toma-

---

1 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): .*Escultores Murcianos del Siglo XX*. Murcia, CAM-Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura, p.134. –LÓPEZ GUILLAMÓN. Ignacio (1990): *José Sánchez Lozano*. Murcia, p. 155.

2 SÁNCHEZ MORENO, José (1943): *D.Nicolás de Bussi, Escultor. (Nuevos Datos sobre su personalidad humana y artística)*. Murcia. Anales de la Universidad, Imprenta Nogués, p.145. –MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *"Restauraciones y Nuevas Imágenes Religiosas en Murcia, después de la Guerra"*. Rev. "Miércoles Santo". Año XLVIII, Murcia, 26 de marzo de 1997.-MELENDRERAS GIMENO, José Luis (2003): *Estudio Histórico-Artístico, Real, Muy Ilustre y Venerable Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo*. Murcia, CAM, págs. 20 y 56.

3 LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio (1990): *José Sánchez Lozano*. O.c…p.130.

4 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*. o.c…p.147.

do del natural, de suaves contornos y de una apurada belleza. En su grupo escultórico del "Prendimiento"[5], también para la misma Cofradía (1946-48), es fiel a la anterior obra destruida durante la guerra, imitando al Cristo de Bussi, aunque Sánchez Lozano le da al rostro de Jesús, una dulzura y serenidad salzillesca, no tan duro, áspero y seco como el que confirió Bussi. En cuanto a los sayones portando en sus manos las teas encendidas y al soldado romano portador de lanza es fiel a las anteriores imágenes destruidas en nuestra pasada guerra.

Lo mismo podríamos señalar con el rostro del "Nazareno", que forma parte del paso o grupo escultórico titulado: "El Encuentro de Jesús en la Calle de la Amargura" (1946), para la mencionada Cofradía. De claro contenido "salzillesco", imitando en el rostro al Jesús de "La Caída", de N.P, Jesús Nazareno de Francisco Salzillo.

Para los desfiles del paso "Blanco" de Lorca, realiza una bellísima imagen de "La Virgen de la Amargura"[6]. Magnífica réplica, plena de hermosura y belleza, la que llevó a cabo Sánchez Lozano, para la "Ciudad del Sol", de la inmortal obra de Francisco Salzillo, para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia.

Desde que el año 1928, el Duque de Tovar, escultor aficionado, lo envía a Murcia, para que realice una copia de la Dolorosa de Salzillo, es en ese preciso instante, cuando nuestro artista, entra de lleno y en contacto con el arte de nuestro genial imaginero, cautivándole, y dedicándose a realizar innumerables copias de la *"Dolorosa",* así como de otras imágenes, como del *"Ángel"* de la Oración en el Huerto, y el *"Cristo"* del paso de la Caída.

Otro artista, que continua la tradición y el esquema salzillesco es ***Gregorio Molera (1892-1968),*** el cual nos ha legado una obra maestra el "Cristo", del paso de la Negación[7] para la Archicofradía de la Sangre de Murcia, Miércoles Santo, en donde en el rostro de Cristo se aprecia notoriamente la influencia del estilo salzillesco. Faz elegante, seria, serena, plena de belleza, que contrasta con una figura de porte señorial y majestuosa. Con una mirada fija y penetrante hacia el apóstol Pedro, Príncipe de los Apóstoles, que lo ha negado hasta tres veces. En sus demás

---

5 "La Verdad", 7 de abril de 1946; "La Verdad", domingo 16 de marzo de 1947. –MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1983): *José Sánchez Lozano*. Rev. Del "Instituto de Estudios Alicantinos" (I.E.A.), nº:35, págs. 111 y 113.-MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*. o.c…p.148.

6 LÓPEZ GILLAMÓN, Ignacio (1990): *José Sánchez Lozano*. O.c…p.130.

7 MOLERA, Gregorio (1973): *Memorias*. Murcia, Galeria Alkara, p.9 –"La Verdad", 2 de abril de 1944, pág.3ª.-MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*. o.c.…p.83.-MELENDRERAS GIMENO, José Luis (2003): *Estudio Histórico Artístico*. O.c…págs.34-38.

obras, Gregorio Molera ha sido fiel a la tradición de la escuela de Salzillo, como nos lo ha demostrado en algunas de las imágenes que decoran el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Algezares.

Otro escultor imaginero-tallista, que sigue la tradición de Salzillo es ***Antonio Carrión Valverde (1892-1983),*** soberbio tallista, sin duda uno de los mejores en la talla de tronos, altares, retablos no solamente en Murcia y su provincia, sino también de toda España. Magnífico imaginero, seguidor de la escuela salzillesca, discípulo de Francisco Sánchez Araciel. Carrión al margen de su excelente y maravillosa imagen del Corazón de Jesús que preside el camarín del altar mayor del retablo de la iglesia de Santo Domingo de Murcia, muy alabada por el escultor José Planes Peñalver, en varias cartas que le envió. Nos deja testimonio de su inspiración salzillesca, en las imágenes que presiden el retablo del altar mayor de la iglesia del Cabezo de Torres, como es su magnífica imagen de la "Virgen de las Lágrimas", replica de la Dolorosa de N.P. Jesús de Salzillo, al igual que la imagen de San Juan, inspirada en el genial imaginero murciano[8].

Otro artista, que sigue la misma tendencia estilística que los anteriores, es ***José Lozano Roca (1899-1972),*** al margen de su propia creatividad artística, se inspira en la obra del genial Francisco Salzillo. Así nos lo demuestra su soberbia "Dolorosa", para la Semana Santa de Alhama, y también su paso del "Prendimiento", copia de Salzillo, para la Semana Santa de Cieza de 1968[9].También realizó una Oración en el Huerto para Jumilla, y el "Cristo" del paso de la Aparición a los Apóstoles, para la Archicofradía del Resucitado de Murcia, siguiendo el estilo de Salzillo.

Creación, Renovación y Originalidad

Después de la Guerra Civil, hubo otros artistas que consideraron como algo prioritario en su actuación como escultores, dar una nota de creatividad, originalidad y renovación en sus grupos de imaginería pasionaria, sin tener que copiar para nada el esquema salzillesco, apartándose muy inteligentemente del mismo, tan reiterativo, que desde la muerte de Francisco Salzillo ha llegado hasta la actualidad.

---

8 "La Verdad", jueves 22 de septiembre de 1949, p.4

9 "La Verdad", domingo 31 de marzo de 1968, p.7. –MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*. o.c…p.118.

Y es que dar una nota de originalidad y creatividad en una obra de arte es muy importante y decisivo. Ya lo decía el gran escultor murciano y académico José Planes Peñalver: *"que había que hacer una obra personal, tuya, que no tengas que copiar a los demás, que por muy mala que sea es de tu propiedad, la has creado tu".*

En esta corriente se situaron, dos grandes escultores murcianos, los más importantes y destacados de nuestro siglo XX: Juan González Moreno y José Planes Peñalver.

Juan González Moreno, (1908-1996). Artista que se formo en las aulas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, consiguiendo el premio "Madrigal", uno de los más prestigiosos de esta noble institución. Más tarde gracias a una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, consigue viajar a Roma, en dos ocasiones, aprendiendo y captando el arte renacentista italiano.

González Moreno, desde sus primeras obras, se muestra un escultor creador e innovador. Así terminando nuestra Guerra Civil, la Cofradía de la "Concordia" del Santo Sepulcro, ubicada en la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia, le encarga el paso del "Santo Entierro"[10], en sustitución del antiguo, obra del valenciano Juan Dorado Brisa (1896), que fue destruido en la pasada guerra y que estaba compuesto por un trono al estilo egipcio, tres ángeles adorando a un Cristo Yacente atribuido a Bussi.

En dos años de arduo y duro trabajo, (1939-1941), nuestro artista de la pedanía de Aljucer, realizó una obra espléndida del "Entierro de Cristo", compuesta de seis figuras de tamaño natural, talladas en madera policromada, dorada y estofada, y que muestran a *la Virgen, Cristo Yacente depositado en el Sepulcro, San Juan, José de Arimatea, Nicodemus y María Magdalena, arrodillada junto al Sepulcro*. Lo más importante de este monumental conjunto escultórico, es que muy sabiamente González Moreno se aleja por completo del esquema salzillesco, creando una obra que inspirada en los conjuntos escultóricos procesionales de la escuela castellana del siglo XVII: Gregorio Fernández y su taller, es original y creativa, apartándose de la tradición barroca salzillesca. Obra recia, viril, y de una perfecta composición. Pos-

---

10 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1980): *Una obra notable de la imaginería sacra murciana: El Entierro de Cristo de Juan González Moreno*. Rev."Anales de la Universidad de Murcia". Facultad de Filosofia y Letras. Vol. : XXXVII, nºs: 1-2. Curso 1978-79, págs. 191-193. MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1986): *El Escultor Murciano Juan González Moreno*. Murcia, imprenta Moreno, La Alberca, págs. 27 y 28.- MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*. págs. 207-212.-MELENDRERAS GIMENO, José Luis (2007): *El Entierro de Cristo de Juan González Moreno*. Revista "La Concordia". Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro. Año IV, nº:4, págs.14,15 y 16.

teriormente para Albacete (1945), llevo a cabo otro Santo Entierro, muy elegante y compositivo, también de gran acierto.

Al mismo tiempo que estaba ejecutando el Santo Entierro para la Concordia del Santo Sepulcro, llevo a cabo un Crucificado, de excelente factura, para la Hermandad de la Agonía de la Semana Santa de Cieza[11], de tamaño algo mayor que el natural de magnífica y sobresaliente anatomía, con los ojos mirando al cielo, antes de expirar, una de sus mejores obras, nada más que acabar la guerra, obteniendo un gran éxito.

En el año 1957, repite otra vez con sumo acierto, el tema del "Santo Entierro", esta vez para la Cofradía Marraja, de la Semana Santa de Cartagena, inspirándose esta vez en el arte renacentista italiano, fundamentalmente y sobre todo en el excelente grupo de la "Pieta" de Miguel Ángel del Museo de la Catedral de Florencia, sobre todo en Nicodemus, el Cristo, y la Virgen.

Es precisamente, en esta década de los años cincuenta, donde el influjo renacentista italiano se deja sentir de una manera especial, con los dos viajes a Italia que lleva a cabo González Moreno y que se ven traducidas en dos excelentes obras escultóricas, de gran eco en la imaginería religiosa murciana contemporánea, se trata del grupo procesional del ***"Lavatorio" (1950-52), y "Las Hijas de Jerusalén" (1954-56)***[12].

El primero, original y creativo, esta considerada su obra maestra junto a los once relieves marianos que decoran el retablo del altar mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia[13]. "El Lavatorio", es un paso de hermosa y vistosa composición, compuesto por los apóstoles y Cristo de pie, en el acto de lavarle los pies a Pedro, que se muestra arrodillado, los demás discípulos se encuentran en animosa conversación, constituyendo cada uno un tipo diferente. Es de destacar la expresión en los rostros y las diferentes actitudes en cada uno de los apóstoles, y en donde se muestra el influjo del "cuatroccentto" italiano, igual que en su segunda, para la mencionada archicofradía de la Sangre, Miércoles Santo, "Las Hijas de Jerusalén", en donde otra vez se repite el éxito. Muestra a Cristo caído en tierra, señalando con su mano a un grupo de mujeres piadosas. "Hijas de Je-

---

11 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1986): *El Escultor Murciano Juan González Moreno,* o.c…págs. 26 y 27.

12 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (2004): *Estudio Histórico-Artístico*. O.c…págs. 26,31, 34,42-47.

13 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1988): *Relieves de González Moreno en el Santuario de la Fuensanta*. Revista "GOYA", Madrid, numero:203, marzo-abril, págs. 280-285.

rusalén, no lloreis por mi, llorad por vosotras y por vuestros hijos". La nota pintoresca la ofrece un niño pequeño que al otro lado del paso de pie señala al Redentor, niño de modelado suave y grácil tomado del natural, inspirada su cabeza en los niños de la" Cantoría" de Lucca della Robbia, y en Donatello.

A partir de esta obra, el influjo renacentista italiano del "cuatroccentto" y "cincueccentto", se hará ostensible en su producción artística.

El otro gran artista, esta considerado uno de los mejores de España, en su momento, y de Europa en el siglo XX, nos estamos refiriendo al gran escultor de Espinardo, nacido en la Senda de Granada, el ilustre murciano***José Planes Peñalver (1891-1974),*** Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sustituyendo en el sillón al laureado escultor catalán José Clara, en el año 1960.

Al termino de la pasada guerra civil, Planes creó dos prototipos de imágenes religiosas pasionarias que le dieron gran fama y prestigio: *Cristo Yacente, y Nuestra Señora de la Soledad.*

El primero, "Cristo Yacente", original y creativo, lo mostró por toda la geografía pasionaria española, con un rotundo éxito: Cieza, Alcantarilla, Jumilla, Valdepeñas, Madrid, Abaran, Lorca , Isla Cristina (Huelva)[14] y otras localidades y pueblos importantes de la provincia de Murcia y de España.

Se trata de un Cristo desencajado por la muerte, con el diafragma superior levantado, y el decúbito superior e inferior hundido, con las rotulas sangrantes, y las piernas entumecidas por la muerte, los pies son anatómicamente perfectos, señalando en sus dedos las falanges y los metacarpianos. Señala con tremendo realismo su costado sangrante, atravesado por la lanza del centurión Longinos Y en su rostro señala con gran verismo, el rictus de la muerte.

También creo otro prototipo de "Virgen de la Soledad", más próximo a la estética castellana o andaluza que a la murciana, con rostro marcado por la tristeza y la melancolía, opuesto a la estética salzillesca, ejemplo de ello es la que desfila en la procesión del viernes santo de Valdepeñas (Ciudad Real), Jumilla y otras localidades de España.

También en el tema de los "Crucificados", Planes crea un tipo de Cristo Crucificado que se aleja del esquema salzillesco, inspirado y fiel reflejo de la escuela castellana y andaluza, como el de la Capilla de los Caídos de la iglesia de Santa María

---

14 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1992): *El escultor murciano José Planes Peñalver.* Murcia, Caja-Murcia-CAM, págs. 47-57.

de Gracia de Cartagena, de exuberante anatomía y grandiosas proporciones; Jumilla, de rostro expresivo, encargo del párroco de la iglesia de Santiago don Pedro Molina, premiado en la Exposición de Bellas Artes de Madrid, desfilando en la actualidad en las procesiones de Semana Santa de esta localidad; Valdepeñas[15], para la iglesia parroquial de la Asunción de esta localidad de la Mancha, talló en madera un Crucificado de atlética anatomía, con sus brazos poderosísimos, donde se aprecian magistralmente los bíceps y triceps, así como en sus robustas piernas, los músculos del vasto interno y externo., rostro inspirado en obras de Mena y Martinez Montañes. También para su pueblo natal, Espinardo dejo un magnífico Crucificado, el del "Calvario", de soberbía expresión en el rostro y detallada anatomía en su cuerpo.

Para la Archicofradía del Resucitado de Murcia, ejecuta el grupo del "Resucitado", compuesto de un Ángel y Cristo, ejecutado en su taller de Madrid, durante los años 1949-50[16]

El Ángel es diametralmente opuesto a la estética salzillesca, siguiendo el esquema renacentista, a lo Luca della Robbia, Verrochio, Donatello, con una suave y finísima policromía gris ceniza claro en su vestido. Rostro hermoso bello, apolíneo. El Cristo de tamaño algo mayor que el natural, muy bien realizado en una policromía también gris ceniza como el Ángel, muestra una cierta ingravidez en su ascensión a los cielos, presenta un gran modelado anatómico, con un cierto aire de estilo idealista-naturalista, con una gran proporcionalidad.

Resumiendo, en este artículo analizamos, como después de nuestra guerra civil española (1936-39), hubo dos tendencias opuestas en los escultores imagineros contemporáneos murcianos. Los que siguieron el esquema tradicional del barroco de gran raigambre en nuestros siglos XVII y XVIII, siguiendo a los maestros anteriores a Francisco Salzillo, como Antonio Duparc, el padre de F. Salzillo, Nicolás; y el estraburgués Nicolás de Bussi, al propio Francisco Salzillo, y a su notable discípulo Roque López, como es el caso de los artistas, posteriores a la guerra, Sánchez Lozano, Gregorio Molera, Carrión Valverde, Lozano Roca. Y la otra corriente creativa y original, marcada por artistas tan sobresalientes como Juan González Moreno y José Planes Peñalver: Las dos corrientes estilísticas muy interesantes, la primera, porque no se pierde la tradición del barroco murciano, la segunda por su claro influjo innovador y creativo.

---

15 MORALES Y MARÍN, José Luis (1974): *José Planes*. Catálogo, Ed.Galeria Alkara, s.p.

16 MELENDRERAS GIMENO, José Luis (1992) *El escultor murciano José Planes*. O.c…págs. 60-61. –"La Verdad", domingo 3 de abril de 1949, pág. 3ª.

Abstract

In this article, we analyse how, after our Spanish Civil War (1936-39), there were two opposed tendencies in the contemporanies immaginary sculptors from Murcia, the Spanish baroque traditions of 17 th and 18 th centuries and continued with the masters before F.Salzillo (Duparc, Bussi and others) and the afters F.Salzillo and Roque López, as it is the case of following ones Sánchez Lozano, Gregorio Molera and Carrion Valverde, and others who were more creative and originals like José Planes and Juan González Moreno.

Resumen

En este articulo, analizamos, como después de nuestra Guerra Civil española (1936-39), existieron dos tendencias opuestas en los escultores imagineros murcianos contemporáneos, los que siguieron la tradición del barroco español de nuestros siglos XVII y XVIII, continuando con los maestros anteriores a F. Salzillo (Duparc, Bussi y otros), y los posteriores, Francisco Salzillo y Roque López, corno es el caso de Sánchez Lozano, Gregorio Moler y Carrión Valverde. Y otros fueron más creativos y originales como José Planes y Juan González Moreno.

UNA COFRADÍA GREMIAL: LA CONGREGACIÓN DE SAN LUCAS EVANGELISTA DE SALAMANCA Y SU RELACIÓN CON LOS ARTÍFICES MURCIANOS EN EL SIGLO XVIII

Virginia Albarrán Martín

Fue Ceán Bermúdez el primero que se refirió a la congregación de artistas de San Lucas de Salamanca, señalando que se fundó por el escultor Alejandro Carnicero, teniendo su sede en la parroquia de San Adrián de aquella ciudad[1]. Indicaba asimismo dicho autor que entre sus funciones se encontraba la de libertar a los artistas solteros de las quintas. Éstas serían las únicas noticias conocidas sobre la cofradía salmantina hasta el año 1993 en que se publica el discurso redactado por Belda Navarro con motivo de su ingreso como académico en la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia[2].

Belda titulaba su escrito *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, centrándose especialmente en el caso murciano y sacando a la luz un importante corpus documental en relación a la defensa de los privilegios de los artistas en aquella época. Sin quizás pretenderlo, publicaba también los primeros datos referentes a la congregación de San Lucas de Salamanca desde aquellos que incluyese Ceán en su *Diccionario*.

En esta comunicación trataremos de analizar dichas referencias, completándolas con otra serie de documentos localizados en los archivos Diocesano e Histórico Provincial de Salamanca[3], con la intención de trazar una inicial historia de la

1 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo I, pp. 258 – 259.

2 BELDA NAVARRO, Cristóbal: La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.

3 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: "Aproximación a la historia de la congregación de San Lucas de Salamanca", SALAMANCA. Revista de Estudios, Salamanca: Diputación Provincial, 2007, nº 55, pp. 423 - 447.

cofradía castellana que tan importante fue en su momento para los artistas activos en Murcia, como veremos.

La relación entre los artífices de aquella región y la congregación de artistas de Salamanca comienza en 1744, año en que los primeros deciden actuar conjuntamente en defensa de la liberalidad de la actividad artística.

El reconocimiento de los privilegios de pintores, escultores y tallistas como individuos que se valen de saberes intelectuales en el ejercicio de su oficio, siendo reputados, por tanto, como nobles y diferenciados del pueblo llano, era un hecho más o menos constatable en distintos puntos del país. Artistas de ciudades como Valladolid llevaban desde el siglo anterior luchando por obtener dicha estima, consiguiendo finalmente reales provisiones, ejecutorias y demás instrumentos que establecían la exención de impuestos y otras cargas, con lo que eliminaban su anterior condición de pecheros, aspecto que indudablemente les convenía por encima de cualquier otro, a veces más por las ventajas económicas que les reportaba que por el prestigio social que adquirían.

Con posterioridad, ya en el siglo XVIII, un grupo de artífices afincados en Salamanca se une bajo la advocación del Evangelista San Lucas y emprende la misma cruzada. Como seguidamente analizaremos, dicha cofradía tendría como razón de ser principal la de defender los citados privilegios, encargándose, entre otras cosas, de recopilar las sentencias anteriores para utilizarlas a su favor en los tribunales competentes.

Similar pretensión anima a los artistas murcianos, entre los que se encuentran Manuel Bergaz, José Ganga, Antonio Caro o Juan de Elvira, cuando en 1744 recurren a Alejandro Carnicero, fundador de la congregación salmantina, para que éste les remita todos aquellos documentos que pudieran servirles en la consecución de iguales prerrogativas ante el gobierno de su ciudad[4].

---

4 BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., pp. 107 – 108. El poder otorgado por los artistas de Murcia a Alejandro Carnicero es el primer documento del corpus dado a conocer por Belda. En dicho escrito, fechado el diez y seis de marzo de 1744, se autoriza al escultor para que en nombre de sus colegas murcianos se persone ante la justicia de Salamanca y solicite traslados y testimonios de toda aquella documentación que les pudiera interesar. Dicho poder había sido publicado con anterioridad por Melendreras Gimeno, quien, sin embargo, no hace una correcta interpretación del mismo ya que lo considera la carta de aptitud de un supuesto examen de maestría de pintura que Carnicero habría realizado en Murcia. MELENDRERAS GIMENO, José Luis: "El escultor salmantino Alejandro Carnicero en el Archivo Histórico de Protocolos de Murcia", SALAMANCA. Revista de Estudios, Salamanca: Diputación Provincial, enero – junio 1984, nºs 11 – 12, pp. 131 – 135. Comentado ya el contenido de dicho documento, aprovechamos la ocasión para señalar la inexistencia de dicho examen en Murcia por parte de Carnicero, idea que tras la publicación del artículo de Melendreras ha sido comunmente admitida y repetida por estudiosos posteriores que han trabajado sobre la figura del artista.

Como señala Belda Navarro, ya en 1743 Francisco Salzillo, su hermano José y el también escultor Francisco González, habían reaccionado frente a su inclusión en las listas militares aduciendo estar exentos por reales privilegios[5], aunque no será hasta un año después cuando los artífices murcianos se aúnen para reivindicar los mencionados derechos. Al parecer, el suceso que desencadenó esta respuesta había sido la humillación a la que el tallista José Ganga Ripoll se veía sometido por un soldado que el sargento de milicias le había alojado en su casa tras negarse el artista a hacer guardia en la Casa de la Misericordia, a donde se habían trasladado desde las Reales Cárceles a algunos presos enfermos. Ganga había argumentado estar dispensado de dicha obligación por el carácter liberal de su oficio, sin embargo, y ante la falta de reconocimiento expreso por parte del Ayuntamiento de la ciudad, los artífices se vieron obligados a iniciar un pleito, momento en que deciden contactar con Carnicero para que les haga llegar la información aludida[6].

El conjunto documental entonces enviado y que está en poder de los artistas de Murcia ya en el año de 1750, es aquel que da a conocer Belda Navarro y donde encontramos datos, hasta dicho momento inéditos, en relación a la congregación de San Lucas Evangelista de Salamanca.

A pesar de las escasas noticias que conservamos sobre esta agrupación, su prestigio debía de ser grande en aquellas fechas ya que se decide acudir a ella desde un punto del país tan alejado de Salamanca[7]. Como apunta Belda Navarro, por entonces Alejandro Carnicero ya contaba con una consolidada reputación como escultor[8], pero es que además debía de ser conocido por su papel dentro de la con-

---

5 BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., p. 53. El autor comenta que dicha protesta hubo de tener el resultado esperado ya que no ha encontrado ninguna otra mención al respecto.

6 Ibidem, pp. 59, 108. El poder se otorga en Murcia (ver nota 4) y se le hace llegar al escultor, que permanece en Salamanca. El 3 de julio de 1747 Carnicero delega el encargo en el procurador salmantino Agustín Prieto Durán, más indicado para representar a los artífices murcianos ante los tribunales.

7 Belda Navarro, (Op. Cit., p. 59) señala que la documentación solicitada por los artistas murcianos estaba en poder de un viejo tallista salmantino llamado Tomás Sánchez, el cual hubo de exhibirla ante un escribano de la ciudad para que pudiese ser transcrita. No obstante, hemos de aclarar que en esas fechas Sánchez era Mayordomo de la cofradía de San Lucas y que por ese motivo fue él el encargado de presentarla, estando dicha documentación en todo momento en poder de la referida congregación. ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., pp. 425, 426, 439 y 441.

8 BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., p. 59. Efectivamente, en aquellos momentos ya habría realizado, entre otras obras, varios pasos procesionales para distintas cofradías salmantinas, los medallones pétreos que decoran los lienzos de la Plaza Mayor de la misma ciudad, la decoración escultórica del retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Victoria - también en Salamanca -, distintas imágenes titulares para otras tantas parroquias de Valladolid y estaría comenzando a trabajar en los respaldos de la sillería de coro del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.

gregación de San Lucas. Según la documentación que hemos localizado, desde un principio se le denomina Hermano o Maestro Mayor de la misma[9], cargo que parece detentar varios años si es que lo pierde en alguna ocasión[10], por lo que es probable que fuera uno de sus fundadores si no el artífice principal de su creación[11]. En las juntas se le menciona siempre entre los primeros congregantes, y veremos cómo la mayoría de las veces es el encargado de llevar a cabo los distintos asuntos, como cuando hay que sacar dinero de las arcas de la cofradía para pagar las costas de los diferentes pleitos, entre ellos el originado para liberar a los aprendices de las quintas[12].

También Ceán lo distingue como fundador y Hermano Mayor de la congregación, lo que nos lleva a admitirlo como cierto puesto que el erudito asturiano obtendría dicha información de Isidro Carnicero, segundo hijo del artista[13].

La congregación de San Lucas era una cofradía, podríamos decir gremial, que reunía a arquitectos, escultores, pintores, tallistas, ensambladores, doradores y estofadores, siendo su cometido primordial no el asistencial o cultual que es propio de este tipo de asociaciones, sino, como ya hemos comentado, el de la defensa de la liberalidad de las artes que ejercían y, con ello, de los privilegios señalados, llegando incluso a plantearse en cierto momento el desligarse de la autoridad eclesiástica para constituirse únicamente como colegio político y profano[14].

Sus orígenes se remontan en torno al año 1727, dato que conocemos a través de un documento fechado en 1744 en que se trata sobre la renuncia a la mayordomía por parte del tallista Manuel Gamboa[15]. Hemos localizado asimismo la escritura de asentamiento de la congregación en la parroquia salmantina de San Adrián[16], donde desde noviembre del año 1731 celebrarían sus reuniones tras ha-

---

9 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., p. 428.

10 Ibidem, pp. 434 y 442.

11 Que la defensa de la nobleza del oficio artístico era algo que interesaba especialmente a Carnicero queda reflejado en el hecho de que lo manifestase incluso en los contratos que establecía, como sucedería en la escritura de aprendizaje que firmó en junio de 1738 con Manuel Rivas. GARCÍA CHICO, Esteban: Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo II: Escultores, Valladolid: Seminario de Arte y Arqueología de la Facultad de Historia, Universidad de Valladolid, 1941, p. 430.

12 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., pp. 439 – 441.

13 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: Op. Cit., p. 258.

14 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., pp. 441 – 447.

15 Ibidem, p. 437. En el documento se extractan dos de las constituciones de la congregación, necesarias para hacer que el tallista cumpliese con su obligación, momento en que se da la fecha en que fueron aprobadas: el 27 de enero de dicho año.

16 Op. Cit., pp. 428 – 432.

ber estado instituidos durante un breve periodo de tiempo en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de la ciudad[17]. En este texto, en el que Carnicero figura como Hermano Mayor, se concreta dónde habría de situarse el altar del santo patrón de la cofradía o lo que ésta debía pagar cada año por su presencia en San Adrián, entre otras cuestiones relacionadas con el culto.

Parece ser que hasta el año 1733 no se comienza el retablo destinado a la imagen titular de San Lucas Evangelista, información que también conocemos gracias al pleito mencionado en relación con Gamboa[18]. No hemos encontrado referencia documental alguna sobre la imagen, no obstante, creemos no equivocarnos al considerar que el *San Lucas* que actualmente se encuentra en el altar mayor de la parroquia de San Pablo de Salamanca es aquel que perteneciese a la congregación de artistas que nos ocupa. La escultura, que por afinidades estilísticas podría asignarse al propio Alejandro Carnicero, habría llegado al citado templo procedente del desaparecido de los Santos Justo y Pastor, a donde a su vez se habría trasladado desde San Adrián tras su demolición a mediados del siglo XIX[19]. Es interesante señalar que el santo está representado no en calidad de evangelista sino como pintor, con pincel en una mano mientras que en la otra sosteniene el retrato de la Virgen que habría llevado a cabo, lo cual refuerza nuestra atribución.

Ya desde los primeros momentos la cofradía se muestra preocupada por el reconocimiento de sus privilegios, si es que no fue éste el motivo central de su creación, según venimos insistiendo. Entre los documentos publicados por Belda Na-

---

17 Op. Cit., p. 424.

18 Op. Cit., p. 434. En dicho pleito se incluye un documento fechado el 17 de enero de 1733 en que Gamboa, junto con otros dos artistas, se comprometía a limpiar toda la talla del retablo que se estaba construyendo a cambio del pago de la cuota de entrada en la congregación y por recibir los honores de mayordomo.

19 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., p. 424; A.D.S., Inventario de la parroquia de los Santos Justo y Pastor (8 de mayo de 1853). Este escrito no incluye una relación concreta de lo que se enviaría a San Justo, sino que lo remitido desde San Adrián se refiere junto a lo existente en la anterior. Así, en el altar mayor encontramos, situados en las credencias, las imágenes de San Adrián y San Lucas. Además, entre los papeles que se enumeran en el archivo de la parroquia de los Santos Justo y Pastor figuran varios pertenecientes a la congregación de San Lucas, señales inequívocas de que fue a esta parroquia a donde fueron a parar, si no todos, al menos parte de los efectos de aquélla.

A finales del siglo XIX desaparece también el templo de los Santos Justo y Pastor. La parroquia más importante de la zona sería entonces la de San Pablo, también conocida como del Hospital de la Santísima Trinidad, donde actualmente se conserva la mencionada efigie de San Lucas en el altar mayor, localizándose en los almacenes del edificio las propias reliquias de San Adrián y una imagen que se podría identificar con este mismo santo, ya que parece apoyar el pie en una especie de yunque, símbolo parlante del mártir, objetos que con seguridad procedían de la antigua parroquia de San Adrián.

varro encontramos importantes ejemplos de ello. Así, el 26 de febrero de 1731 se fecha la petición de Juan Bautista Canedo solicitando en nombre de la congregación a su homónima de Valladolid, copias de las reales ejecutorias que se dieron en 1704 y 1715 a favor del pintor de Salamanca Simón Peti y del ensamblador de Cuéllar Baltasar Barreda, respectivamente, en las que se liberaba de alcabalas, soldados y otros servicios a dichos artífices[20].

En otro instrumento del 16 de abril del mismo año se da un paso más en la pretensión de la cofradía salmantina, ya que con ocasión de ser incluidos en las listas de milicias los hermanos Bernardo y Francisco Queipo de Llanos, del arte de arquitectura y escultura y miembros de la congregación, se vuelve a solicitar a la justicia, tras la alusión a prerrogativas y privilegios conseguidos con anterioridad[21], la exención de las cargas que se les imponían. El día 24 de dicho mes, el Corregidor de la ciudad, D. Rodrigo Caballero y Llanes, da un auto en que manda se respeten las libertades ya conseguidas y determina que se dispense de gravámenes concejiles y quintas no sólo a los pintores, arquitectos, escultores, tallistas y ensambladores, sino igualmente a sus oficiales y aprendices con tal de que éstos llevasen al menos seis meses en el taller[22], lo cual se vuelve a ratificar en otro auto fechado el 12 de enero de 1733[23].

A pesar de este tipo de resoluciones, las autoridades solían mostrar resistencia a su cumplimiento pasándolas por alto, por lo que era frecuente el que hubiese que volver a recurrir a los distintos tribunales para solicitar un nuevo reconocimiento. Esta situación se da a principios de 1734 cuando se exige a un tal Antonio Hernández, mercader pero también pintor y estofador perteneciente a la cofradía, el pago de cierta carga. Para mostrar que estaba exento de la misma, se presentan las dos últimas sentencias citadas, sin embargo, el promotor fiscal de Su Magestad concluye no haber en dichos documentos pruebas suficientes de estar libre la congregación de todas las cargas y tributos, por lo que otra vez se hace necesario pedir auto al Corregidor de la ciudad, esta vez el Marqués de Arellano, también Su-

---

20 BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., pp. 125 – 128.

21 Ibidem, pp. 128 – 129. Entre otras, se alude a la eliminación del repartimiento de maravedíes por el Servicio de Milicias concedido a los profesores de Madrid en 1692, y en el que habían estado relacionados artistas como Pedro Alonso de los Ríos y José Benito de Churriguera. Igualmente se refieren las sentencias dadas en 1626 y 1672 por la Chancillería de Valladolid declarando a la congregación de pintores de esta ciudad, libre de las contribuciones que pagan los del estado general, además de las arriba mencionadas en relación al pintor Simón Peti Bander y al ensamblador Baltasar Barreda.

22 Op. Cit., p. 129.

23 Op. Cit., pp. 129 – 130.

perintendente de Rentas Reales y Servicios de Millones, que, de nuevo, determina el mantenimiento de las órdenes precedentes, declarando no estar sujetos a ningún tipo de contribución o inclusión en quintas ni sorteos, ni los maestros ni sus oficiales, señalando asimismo, que para evitar futuros problemas habrían de reclamar ante los tribunales competentes en cada caso, la supresión del resto de impuestos personales y reales que hubiere[24].

Con fecha del día siguiente localizamos en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca un documento en el que la cofradía expone su intención de lograr la completa eliminación de todas las gabelas y cargas concejiles, personales y reales del mismo modo que lo estaban "los del estado noble exentos no pecheros ni sujetos a elecziones y ofizios de comun y otra alguna ocupazion", por lo que otorgaban su poder a un procurador de la Real Chancillería de Valladolid[25].

La continuación del proceso parece encontrarse entre los escritos remitidos a Murcia, donde se incluye una petición de la congregación con fecha del 6 de abril de 1734 en que se vuelven a enumerar los fallos a su favor[26], solicitando seguidamente la correspondiente Real Provisión que les excluyese de las contribuciones referidas, que finalmente les sería despachada ese mismo día[27].

Igual situación parece darse en febrero de 1746, en que con motivo de una leva que se estaba llevando a cabo en la ciudad, los artistas han de presentar de nuevo toda la documentación en su poder[28]. Pensamos que uno de los pleitos que hemos encontrado en el Archivo Diocesano de Salamanca guarda relación con este último hecho[29]. Esta vez el litigio, fechado a mediados de 1747, se produce en el seno de la propia congregación, ya que los entonces mayordomos llevan ante la justicia al mismo Alejandro Carnicero y a los arquitectos Manuel de Larra Churriguera y Miguel Martínez por haber sacado del arca de la cofradía cierta cantidad de reales y no haberlos repuesto. En sus declaraciones, los tres citados señalan haber ex-

---

24 Op. Cit., pp. 130 – 132.

25 A.H.P.S., PN, legajo 5.603, fols. 226 – 227.

26 Ver nota nº 21. Junto con las ya citadas, se incluiría también la sentencia a favor del tallista salmantino Martín de Oronoz, que en 1703 logró que se le eximiese de los oficios y cargas concejiles, así como la de Manuel Durán, del mismo oficio y vecino del concejo de Macotera, que en 1724 quedaría liberado de cualquier tipo de tributos e impuestos ordinarios y extraordinarios que se ofreciesen en dicho lugar mientras mantuviese su oficio. BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., pp. 109 – 111.

27 El procurador que representaba a la congregación era Manuel Joseph Cantero, apellido que Belda confunde con un oficio, creyendo ser un cantero el representante de los artistas en esta ocasión. Op. Cit., p. 60.

28 Op. Cit., pp. 134 – 135.

29 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., pp. 439 - 441.

traído el dinero con el consentimiento previo de la congregación "para sattisfazer los gasttos causados en difensa de los previlexios para liberttar de la quintta que a la sazon se esttaba practticando a los oficiales y apreendizes soltteros de dicho exercizio", probablemente refiriéndose a los costes ocasionados cuando tuvieron que volver a acudir ante los tribunales para demostrar su exclusión de la quinta antes mencionada que había tenido lugar en febrero del año anterior.

Como llevamos referido, junto con los instrumentos directamente relacionados con la congregación salmantina, llegarían a manos de los artífices de Murcia otros tantos de fecha anterior cuya relevancia podía serles de utilidad[30]. Una vez en su poder, los presentaron para su defensa ante el Ayuntamiento de la ciudad, que finalmente el 6 de abril de 1750 resolvía que "se les guarden sus libertades, exenciones y privilegios, que han gozado, y debido gozar…no teniendo otras negociaciones y tratos particulares se les liberta desde luego de todas cargas, así Reales como personales, como de milicias, quintas y demás cargas en esta dicha ciudad"[31].

Por lo que respecta a la congregación de San Lucas Evangelista de Salamanca, hemos visto que desde su fundación y a lo largo de los años sucesivos se ha ocupado de estas cuestiones, dándose el caso, por otro lado, de que los todos los documentos referentes a ella que hemos localizado están relacionados con la defensa de la liberalidad de las artes, por lo que, como ya hemos mencionado varias veces a lo largo de este escrito, creemos que ésta es la razón de ser de la cofradía por encima de cualquier otra. Y esto parece confirmarlo el último de los textos que queremos analizar, donde la sociedad de artistas de Salamanca se plantea el dejar de ser congregación espiritual para constituirse únicamente como colegio político y profano, lo que revela que el carácter religioso consubstancial a estas agrupaciones no debía de ser determinante en el caso de los artífices de Salamanca. De nuevo se trata de un pleito fechado en 1747[32], esta vez iniciado por el Fiscal General Eclesiástico del obispado de aquella ciudad, que reclama a los mayordomos de la congregación de San Lucas – uno de ellos Tomás Sánchez, quien ese mismo año se encargaría de presentar ante un escribano la documentación a enviar a Murcia – la devolución de las limosnas y de los bienes espirituales que se les habían entregado

30 Ver notas nº 21 y 26. Belda señala que se trataba sólo de una selección de los instrumentos antecedentes más destacados y los que podrían resultar más beneficiosos en el empeño de los artistas murcianos, no obstante, los salmantinos declararon poder presentar "mil ejecutorias". BELDA NAVARRO, Cristóbal: Op. Cit., p. 63.

31 Ibidem, p. 139.

32 ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Op. Cit., pp. 441 – 447.

(entre ellos, la cera y alhajas utilizadas en sus oficios y celebraciones) y que tras manifestar su deseo de apartarse de la autoridad eclesiástica ya no podrían disfrutar.

Según el escrito, tras una discusión con el obispo de la ciudad en una de sus visitas pastorales a la cofradía, el prelado pidió la supresión de la misma, que a su vez reaccionó solicitando dejar de ser una congregación espiritual para continuar como asociación política al margen de la dependencia episcopal. Sin embargo, tras instarles a la restitución de las limosnas y los efectos aludidos, un grupo de congregantes se apresura a aclarar que la decisión de apartarse de ser cofradía religiosa era secundada solamente por una pequeña parte de sus integrantes, manifestando a su vez su deseo de permanecer como la congregación lo había hecho desde su fundación y conservando, por tanto, las citadas prerrogativas. El obispo accede a la petición, indicando que había de comunicarse a todos los miembros para que fuesen libres de decidir si continuaban perteneciendo a la misma. El maestro de obras Francisco Álvarez y el tallista Luis González, dos de los integrantes más antiguos e influyentes de la cofradía desde el punto de vista artístico, prefieren abandonarla, al igual que harán otros tantos. Por su parte, Alejandro Carnicero declara que aunque no había asistido a la junta en que se había pedido al obispo volviese a reconocerles como congregación espiritual, consentía en seguir formando parte de la misma, a pesar de que parece haber sido él uno de los que favorecieron el proceso de separación de la jurisdicción episcopal, ya que al final del documento se le señala como uno de los que habían de abonar los costes del juicio por haberlo provocado.

Poco más conocemos de esta agrupación de artistas de Salamanca aparte de los nombres de aquellos que pertenecieron a ella y entre los que se encontraban, como ya se ha referido, algunos de los artífices más destacados del momento en la provincia. A través de los libros de fábrica de la parroquia de San Adrián sabemos que la congregación de San Lucas Evangelista se mantuvo activa en la ciudad hasta principios del siglo siguiente, momento en que se la deja de mencionar en dicha documentación, siendo lo más probable que desapareciese por aquellas fechas[33].

---

33 Ibidem. A.D.S., Parroquia de San Adrián, Libro de cuentas de la fabrica y iglesia de San Adrian" (1722 – 1775), Libro 10, fols. 53 y 128; Libro de Visitas de la Iglesia de San Adrián" (1746 – 1829), Libro 7, fol. 22, 56 y 57 v; Libro de Cuentas de Fábrica (1776 – 1817), Libro 11, sin foliar; Libro de Fábrica (1796 – 1800), libro 12, sin foliar, cuentas de 1798; Libro de Fábrica (1805 – 1849), libro 13, fol. 3 v y Libro de Rentas de Fábrica (1806 – 1811), libro 15, fol. 3 v.

Valgan estas páginas únicamente para esbozar el papel que esta desconocida cofradía tuvo en el siglo XVIII en relación con la liberalidad de las artes. Su signficación ha de analizarse, sin duda, con mayor profundidad desde el punto de vista no sólo histórico, sino también social y económico, aspectos en los que nos gustaría incidir en un futuro próximo, del mismo modo que intentaremos indagar si, al igual que sucedió con Murcia, se pudo recurrir a ella desde algún otro punto del país.

CONSECUENCIAS SOBRE EL PATRIMONIO COFRADE DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA CIUDAD DE MURCIA

Antonio Barceló López

Durante el período de Guerra Civil transcurrido en España desde junio de 1936 hasta marzo de 1939, Murcia se vio muy afectada en su patrimonio artístico-religioso al destruirse una gran cantidad de obras en iglesias y conventos saqueados ante la confusión reinante, siendo numerosas las imágenes procesionales mutiladas y quemadas parcial o totalmente, cuya pérdida por desgracia será siempre irremplazable.

De esta misma forma, la mayor parte de las cofradías de Murcia se vieron seriamente perjudicadas, no solamente por las esculturas que se destruyeron, sino por los innumerables tronos, estandartes, túnicas, ornamentos, y documentación que desaparecieron; destacando entre las más arrasadas, las de El Perdón, La Sangre, Santo Sepulcro y Resucitado; y como excepción a su supervivencia, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, pues se salvó su patrimonio por estar ubicado en la Iglesia de Jesús, declarada Monumento Nacional, con la correspondiente obligación de protección del edificio.

Por el interés artístico de esas obras desaparecidas, este apartado pretende hacer un repaso en recuerdo y justo homenaje a las más representativas.

En primer lugar, en el barrio de San Antolín fue quemada la iglesia y destruidos diversos grupos escultóricos de la cofradía de El Perdón.

Así, desapareció el imponente paso de "El Prendimiento", formado por las efigies de Jesús, tallado por el estrasburgués Nicolás de Bussy, junto a un fariseo y un escriba, del escultor murciano Francisco Sánchez Araciel (1902), y un soldado romano que anteriormente aparecía en el paso del Caifás, obra de Damián Pastor (1897).

– Desaparecido en su totalidad resultó el paso de "Jesús amarrado a la columna", atribuido a Pacorro García.

– La imagen de vestir de "La Soledad", de autor desconocido, fue totalmente destruida.

Del paso de "Jesús ante el Sumo Sacerdote Caifás", se salvó solamente la imagen de Cristo, la cual fue tapiada por decisión de sus camareras, las sras. Guillamón en su domicilio particular hasta el final de la contienda, quedando el resto totalmente destrozado.

En referencia al paso de "El Encuentro de Jesús con su madre en la calle de la Amargura", y se salvaron de la quema San Juan y la Virgen y un soldado romano.

Felizmente, el único grupo que se salvó y no fue mutilado fue el del Titular, el Santísimo Cristo del Perdón, ya que el Cristo crucificado fue escondido en la casa de su camarero, Don José Jiménez, en la calle Sagasta; mientras el resto de esculturas fueron también custodiadas por otros vecinos del barrio.

Enclavada en el popular y emblemático Barrio del Carmen, la Archicofradía de la Preciosísima Sangre fue de las más dañadas, perdiéndose imágenes y diversos pasos al completo. Con una procesión brillantísima en la que figuraban nueve pasos llegaba el año 1935, siendo éste el último desfile anterior a la Guerra Civil, ya que en 1936 las cofradías murcianas no sacaron sus procesiones a la calle, y una gran parte del tesoro artístico de la Archicofradía quedó destrozado, como los pasos de "Jesús en Casa de María y Marta", "El Lavatorio", "Las Hijas de Jerusalem", el Cristo de "la Negación", y el popular Berrugo, Pilatos y la escolta de soldados, de "El Pretorio". El resto se salvaron de la quema como la Samaritana, aunque fueron mutiladas las manos de ambas imágenes, el San Pedro de La Negación que estaba en la casa de su camarero Don Pedro Arroniz, la imagen de San Juan en la casa de la familia Atienza, y la Dolorosa que estuvo en la de Ruiz-Funes hasta que fue escondida en el Banco Central, y el Cristo de la Sangre, que aunque fue fuertemente dañado, el escultor Clemente Cantos recogió sus restos, que fueron recuperados para su futura reconstrucción por Juan González Moreno.

Por orden procesional, fue destruido en su totalidad el paso de "Jesús en casa de María y Marta", también conocido por "La Magdalena en casa de Simón el leproso", que habían sido talladas por el escultor murciano Francisco Sánchez Araciel en el año 1910, y estaba compuesto por cinco imágenes: Jesús, María, Marta, San Juan y Judas Iscariote.

Seguidamente, la magna obra pasionaria de "El Lavatorio", formada por Jesús y los doce apóstoles, del escultor valenciano Don Juan Dorado Brisa, en el año 1904, desapareció en su totalidad ante una quema despiadada.

El paso de "Las Hijas de Jerusalem", obra del italiano Santiago Baglietto en 1848, estaba integrado por seis esculturas, entre las que destacaba la imagen de vestir principal de Jesús, de la que un sayón anacrónico tiraba de una cuerda que rodeaba su cuello mientras que con la otra mano tocaba una fanfarria, al tiempo que una madre y una niña contemplaban la escena, la Santa Mujer Verónica se disponía a secarle el rostro a Jesucristo, y un soldado escoltaba la acción vestido con armadura del siglo XVI.

Por otra parte, sin ser totalmente destruidas, fueron mutiladas parcialmente diversas obras escultóricas, como "La Negación", procedente de la gubia prodigiosa del afamado escultor Don Nicolás de Bussy, a finales del S. XVII, en la que fue quemada la imagen de Jesús, salvándose la de San Pedro.

En relación al paso de "El Pretorio", del escultor Don Nicolás de Bussy, en el año 1699, solamente se logró salvar la imagen de Cristo, destruyéndose la del emblemático y anacrónico Berrugo, Pilato y un soldado romano.

Por desgracia, la imagen del Titular fue duramente castigada, y aunque se lograra salvar, tuvo que ser restaurada con posterioridad a la Guerra Civil por el escultor Sánchez Lozano. De igual manera, El Cristo de la Sangre estaba acompañado por cinco ángeles que sujetaban sendos cálices destinados a recoger la sangre redentora de las llagas, de los cuales tan sólo uno se ha conservado.

Sin embargo, se salvaron milagrosamente durante la contienda, las dos esculturas del paso de "La Samaritana"; la imponente imagen de "San Juan", gracias al gran valor demostrado por la familia Atiénzar; y "La Dolorosa", ya que al estar custodiada en la casa de sus camareros, la familia Ruiz-Funes, éstos planearon su escondite.

En la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en junio de 1936 las masas enloquecidas llegaron a los aledaños de la Iglesia de Jesús con la intención de destruir un patrimonio querido e incalculable, cuya pérdida sería incalificable; y así lo tuvo que entender el Delegado del Gobierno cuando mandó colocar un cartel indicativo en la puerta que pedía que se respetara el templo, ya declarado Monumento Nacional. Sin embargo, tiempo después, antes de finalizar la Guerra, ante la inseguridad existente, se decidió proteger la obra escultórica de Francisco Salzillo, por lo que algunas esculturas y pasos escogidos fueron desmontados y llevados a la Catedral; siendo encargados de este fin y custodia, entre otros, el sacristán de la Cofradía, Don José Carrión Valverde, y el escultor murciano, Don Juan González Moreno.

Precisamente, unos días antes de la finalización de la Guerra estaban ya embalados en cajones y preparados los pasos para ser enviados al extranjero, cuando llegó la liberación el 29 de marzo de 1939; y su destino inmediato fue de regreso a la

Iglesia de Jesús, dónde se armaron de nuevo las imágenes sobre los tronos, y salió la procesión con gran júbilo tan sólo algunos días más tarde, en la mañana de Viernes Santo, 7 de abril, con muy pocos penitentes participantes, apenas ornamentación, y ningún acompañamiento musical; aunque el público asistente sí fue muy numeroso; y se alegraba por admirar de nuevo uno de los tesoros más preciados de esta ciudad.

En la Cofradía del Santo Sepulcro destruyeron el espectacular paso del Santo Entierro, conocido como "la cama", que estaba integrado por el Cristo Yacente, realizado aproximadamente a finales del S. XVII por Nicolás de Bussy, y que estaba envuelto en un sepulcro de estilo egipcio que arropaban cinco ángeles, del escultor valenciano Juan Dorado Brisa en 1896.

En 1939, los mayordomos del Sepulcro, Don Enrique Díez de Isla, Don Salvador Romero, y el vicepresidente Don Mariano Sigler Romero, presidente en funciones por el fallecimiento de Don Enrique Ayuso, acometieron la difícil tarea de montar la primera procesión de la posguerra; desfilando desde la Catedral con los pasos del Calvario, titular de la Cofradía del Perdón; la Santísima Virgen de las Angustias; el Cristo Yacente, de la Iglesia de San Juan de Dios; San Juan Evangelista; y la Soledad, que vestía el manto salvado por la familia Ayuso.

El Viernes Santo, 22 de marzo de 1940, volvió la procesión a salir desde su sede de San Bartolomé, con una imagen yacente colocada en una artística urna, cedida por el escultor Don Juan González Moreno, al quién se decidió encargar ese mismo año un nuevo paso del Titular, por un coste de 40.000 pesetas, que se estrenó el Viernes Santo, 11 de abril de 1941, en aquella imborrable procesión que presidió el Ministro de Educación, Don José Ibáñez Martín.

Por último, en la Cofradía del Resucitado, que desfilaba desde la Iglesia de la Merced, fue destruido su Titular, el grupo escultórico de Cristo Resucitado, del imaginero valenciano Venancio Marco. Sin embargo, los pasos de "La Cruz Triunfante", "La Aparición de los Apóstoles", y "San Juan", fueron salvados milagrosamente.

En definitiva, fueron destruidos total y parcialmente doce pasos arrojando un saldo de cuarenta y siete esculturas distribuidas en la Cofradía del Perdón doce, en la Sangre veintisiete, en el Santo Sepulcro cinco y en el Resucitado cuatro.

Estas fueron las principales consecuencias de una época enrarecida en España que perjudico enormemente a las Cofradías pasionarias y que pudo tener unas gravísimas consecuencias aún muchísimo más trágicas sino hubiese actuado ilustres murcianos de forma eficaz logrando salvar los diversos pasos siendo depositados en la Junta de Incautación en el Museo de Bellas Artes, en la Catedral de Murcia o

incluso recurriendo a poner en peligro sus propias vidas protegiendo las sagradas imágenes en sus domicilios particulares.

Esperamos que nunca jamás se vuelva a producir algo tan tremendo que dañe nuestra identidad histórico-artística.

Antonio Barceló López

Bibliografías consultadas

1. Semana Santa en la Ciudad de Murcia. Antonio Barceló López. 2007.
2. Centenario de San Juan Evangelista. Antonio Barceló López. 2004.
3. Revista Magenta de la Cofradía del Perdón. 1986-2007.
4. Revistas Los Coloraos de la Archicofradía de la Sangre. 1949-2007.
4. Archivo de la Cofradía del Perdón.
5. Archivo de la Archicofradía de la Sangre.
6. Diario Liberal de Murcia. 1939.

LA DEVOCIÓN DE LOS LABRADORES TARRACONENSES A SANTA MARÍA MAGDALENA

Josep Maria Sabaté i Bosch

En la Iglesia el tema de la piedad y la religiosidad popular, sin entrar en las precisas disquisiciones terminológicas[1] y la expresión gestual que las caracteriza[2], ha sido, y es, motivo de debate en diferentes momentos de la Historia, especialmente cuando va ligado a la liturgia.

Históricamente tan sólo debemos remontarnos a la Edad Media para ver como aparecieron y se desarrollaron distintas asociaciones –gremios–, cofradías y hermandades con diferentes configuraciones jurídicas y eclesiales, a veces con un origen profesional y con un fin cultural, benéfico y caritativo, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días. En aquella época la relación entre la liturgia y la piedad popular es compleja: la liturgia inspira y fecunda expresiones de la piedad popular y, a la inversa, determinadas formas de piedad popular se integran en la liturgia –procesiones, representaciones, etc...–[3].

En este sentido la presencia de santa María Magdalena en el culto procesional, en concreto en los pasos de Semana Santa[4], juega un papel no del todo reconocido debido al lógico protagonismo que en el drama de la Pasión tiene las figura del Cristo y de su madre la Santísima Virgen en sus distintas advocaciones.

---

1 Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos: *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia.* Del "*Mensaje*" de Su Santidad Juan Pablo II. Decreto del 21 de septiembre de 2001. BAC-documentos. Madrid, 2002. Pág. 28.

2 Congregación...: *Directorio...* Pág. 31: "*...expresiones, que se trasmiten desde siglos de padres a hijos, son modos directos y simples de manifestar externamente el sentimiento del corazón y el deseo de vivir cristianamente. Sin este componente interior existe el riesgo de que los gestos simbólicos degeneren en costumbres vacías y, en el peor de los casos, en la superstición.*"

3 Congregación...: *Directorio...* Págs. 43-44.

4 En Tarragona aparece concretamente en los pasos "El retorno del Calvario" de la Ilustre Congregación de san Magín Mártir de Barcelona y "El Santo Entierro" del Gremio de Mareantes.

Es por ello que en esta comunicación hemos querido aportar algunas notas históricas en un intento de aproximación y síntesis del origen de su devoción por parte del gremio de labradores de san Isidro y san Lorenzo de Tarragona, herederos de los hortelanos y braceros de la época medieval, reflejando a su vez un necesario rigor científico, alejado de toda interpretación legendaria y fundamentado, siempre que sea posible, en la documentación original y la bibliografía de aquellos autores de reconocido prestigio.

De la realidad histórica de santa María Magdalena: una santa "mirrofora"

Antes de adentrarnos en la presencia en las comarcas tarraconenses de la devoción a santa Maria Magdalena, creemos oportuno dejar bien asentadas sus bases histórico–biográficas según los Evangelios sinópticos, el Evangelio de san Juan y alguna que otra leyenda medieval.

Hasta no hace mucho –la reforma del calendario después del Concilio Vaticano II–, la liturgia romana identificaba por igual a tres diferentes Marías y de ellas hacía una sola a la que llamaba Magdalena, representada por la pecadora arrepentida; sin embargo debemos delimitarlas y dar a cada una de ellas su particular papel[5].

En primer lugar tenemos una María, hermana de Lázaro y Marta, de Betania, "*que había ungido con perfume al Señor y enjugado sus pies con sus propios cabellos*"[6]; hay otra María, mujer de vida ligera –prostituta–, que entró en la casa del fariseo Simón, el cual había invitado a Jesús a comer y le mojaba los pies con sus lágrimas, también los enjugaba con los cabellos, se los besaba y los ungía con perfume[7]; finalmente nos encontramos con la Maria originaria de

---

5 Vid. GOMIS, Joaquim: *Maria Magdalena, apòstola dels apòstols.* Col. Sants i santes, núm. 25. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1998; tanto Josep MARTÍ AIXELÀ, en su colaboración en el opúsculo *Setmana Santa del Gremi de Pagesos de sant Isidre i sant Llorenç de Tarragona* del año 1987 -"Dues variacions sobre el tema del Sant Sepulcre: Una antiga homilia Pasqual i una nota arqueològica sobre la unció amb perfums" - s/n., como Josep Maria FERRÉ i CASTELLÓ, en la presentación de los Gozos a santa Magdalena, también reproducidos en el opúsculo *Setmana Santa del Gremi de Pagesos de sant Isidre i sant Llorenç de Tarragona* de l'any 2000 -"Els Goigs", págs. 36 i 37-, hacen las mismas diferencias y comentarios al respecto.

6 Jn. 11, 2. En todas las referencias evangélicas hemos utilizado la edición de la *Sagrada Biblia* de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). Madrid, 1967.

7 Lc. 7, 37-38: "*Y he aquí que se presenta una mujer, que era conocida en la ciudad como pecadora; la cual, enterándose que comía en casa del fariseo, tomó consigo un botecillo de alabastro lleno de perfume, y puesta detrás junto a sus pies, llorando, comenzó con sus lágrimas a bañarle los pies, y con los cabellos de su cabeza se los enjugaba, y le besaba fuertemente los pies y se los ungía con el perfume.*"

Magdala –y de ahí el nombre de Magdalena–, una villa de paso con cierta fama de licenciosa, en la orilla del lago de Galilea –que entonces era la región más liberal de Palestina–, entre Tiberíades y Cafarnaüm; esta última formaba parte del grupo de mujeres que seguían a Jesús y había sido curada de los espíritus malignos que la afligían –Jesús le había expulsado siete demonios[8], considerando que cuando en los Evangelios se habla de curación de "endemoniados", nunca se refieren al mal moral, sino al físico o psíquico, es decir a enfermedades, ya sea una muy grave o con múltiples efectos–; María Magdalena, una vez curada, siguió a Jesús hasta la cruz y el sepulcro[9], y fue la primera en anunciar la resurrección –de ahí "*apóstola de los apóstoles*"– cuando la mañana siguiente al sábado, junto a otras mujeres, acudió al sepulcro con los aceites aromáticos a fin de acabar de ungir el cuerpo de Jesús, sepultado precipitadamente la noche del viernes[10].

Como hemos podido comprobar según los Evangelios, las referidas tres Marías tienen un punto en común: ungir Jesús con perfumes –de ahí vendría también, cualquiera que de ellas fuese la Magdalena, el origen del patrocino farmacéutico de esta santa–. La liturgia de Oriente dedica el segundo domingo de Pascua a las "santas mirróforas" –portadoras de aromas–, las santas mujeres de los perfumes para la sepultura de Jesús.

---

8 Lc. 8, 1-2: "*…y con él iban los Doce y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malos y enfermedades: Maria la llamada Magdalena, de la cual habían salido siete demonios…*"

9 Mc. 15, 40: "*Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre les cuales estaban también María Magdalena y María, la madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé, las cuales, cuando estaba él en Galilea, le seguían y le servían…*"

10 Mc. 16, 9-10: "*Habiendo resucitado al amanecer el primer día de la semana, se apareció primeramente a María Magdalena, de la cual había lanzado siete demonios.*

Ella fue a dar la nueva a los que habían andado con é, que estaban afligidos y lloraban."

Jn. 20, 1-2: "*El primer día de la semana, al amanecer, estando oscuro todavía, María Magdalena viene al monumento y ve la losa quitada del monumento.*

Corre, pues, y va a Simón Pedro y al otro discípulo a quien quería Jesús, y les dice: Se llevaron al Señor del monumento y no sabemos dónde lo pusieron." y 11-18: "*María estaba de pie junto al sepulcro, fuera, llorando. Y así llorando, inclinóse para mirar dentro del sepulcro, y ve dos ángeles con vestiduras blancas, sentados uno a la cabeza y otro a los pies del sitio donde había sido puesto el cuerpo de Jesús. Y dícenle ellos: Mujer, ¿por qué lloras? Díceles: Porque se llevaron a mi Señor, y no sé dónde lo pusieron. Como hubo dicho esto, volvióse atrás y ve a Jesús de pie, y no sabía que era Jesús. Dícele Jesús: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, imaginando que era el hortelano, le dice: Señor, si tú te lo llevaste, dime dónde lo pusiste, y yo lo tomaré. Dícele Jesús: ¡María! Ella, volviéndose a él, dícele en hebreo: ¡Rabbuni!, que quiere decir ¡Maestro! Dícele Jesús: Suéltame - que todavía no he subido al Padre -, mas ve a mis hermanos y diles: <<Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios>>. Fuese María Magdalena a dar la nueva a los discípulos: He visto al señor, y me ha dicho esto y esto.*"

María Magdalena es, por lo tanto, una "santa mirrofora", una santa perfumera: su imagen con el frasco d'esencia en las manos tiene una larga tradición y es la que todavía en nuestros días sirve de patrona a los farmacéuticos.

El rigor científico, a pesar de la confusión provocada por siglos de fe piadosa, nos lleva así a escoger como a la auténtica María Magdalena a la del topónimo galileo que siguió a Jesús hasta la cruz.

Una nota arqueológica acerca de la unción con perfumes[11]

En el Evangelio de san Juan se hace una clara referencia al dispendio escandaloso que supuso la unción que llevo a cabo María, hermana de Lázaro y Marta, a Jesús en una cena en Betania, con una libra de perfume de nardo auténtico que se hubiese podido vender por trescientos denarios[12] y por eso pueden sorprendernos las cien libras de mirra y áloe –unos treinta o treinta y cinco kilos de aromas– que pagó Nicodemo para ungir a Jesús la misma noche del viernes[13] y el interés de las mujeres, aun en la mañana del domingo, para ir a comprar más perfume y preparar más aceites aromáticos[14], teniendo en cuenta que la receta antigua, codificada en el *Halikot ebel* o "Práctica del duelo" de Moisés Maimónides, tan sólo prescribía una libra de áloe y otra de mirra para embalsamar a un difunto. La explicación de estos hechos la hemos encontrado en la excavación de los cementerios hebreos de Roma –el de Villa Torlonia, en la Via Nomentana, y el de Vigna Ran-

---

11 Vid. MARTÍ AIXELÀ, Josep: Artículo citado: "Dues variacions sobre el tema del Sant Sepulcre: Una antiga homilia Pasqual i una nota arqueològica sobre la unció amb perfums" en *Setmana Santa del Gremi de Pagesos de sant Isidre i sant Llorenç de Tarragona* del año 1987, s/n.

12 Jn. 3-8: "*María, pues, tomando una libra de perfume de nardo legítimo, de subido precio, ungió los pies de Jesús y los enjugó con sus cabellos, y la casa se llenó de la fragancia del perfume. Dice, pues, Judas Iscariote, uno de los discípulos, el que le iba a entregar: ¿Por qué no se vendió este perfume en trescientos denarios y se dio a los pobres? Dijo esto no porque le importase de los pobres, sino porque era ladrón, y como guardaba la bolsa, hurtaba lo que en ella se echaba.*

Dijo, pues, Jesús: Déjala que lo haya guardado para el día de mi sepultura. Porque a los pobres a los pobres los tenéis con vosotros, mas a mi no siempre me tenéis."

13 Jn. 19, 39: "*Vino también Nicodemo, el que la primera vez había venido a él de noche, trayendo una mixtura de mirra y áloe, como de cien libras.*"

14 Lc. 23, 56: "*Y habiéndose vuelto, prepararon aromas y perfumes; y durante el sábado guardaron reposo conforme al precepto de la ley.*" y 24, 1: "*Mas el primer día de la semana, apenas rayó el alba, se vinieron al monumento llevando consigo los aromas que habían preparado.*"

Mc. 16, 1-2: "*Y pasado el sábado, María Magdalena y Salomé compraron perfumes con el fin de ungirle Y muy de madrugada, el primer día de la semana, vienen al monumento, salido ya el sol.*"

danini, en la Via Appia –en los cuales podemos observar no sólo en el exterior de las tumbas –la piedra, las baldosas de clausura y la cal–, sino también en el interior de la bóveda y en el suelo, una sustancia oleosa que después del análisis químico ha resultado estar compuesta de mirra y áloe, con la cual rociaban abundosamente dichas tumbas.

La "Leyenda áurea"[15]

De la vida, prodigios y milagros de algunos santos y santas cristianos de la primera centuria de nuestra era, a veces y con mucha frecuencia, nos resulta difícil obtener datos fidedignos, incluso a través de los Santos Evangelios, como hemos podido comprobar, y mucho menos si utilizamos los evangelios apócrifos[16] –uno de ellos incluso lleva el título de "Evangelio de María", más aun, en algún caso, cuando en sus textos imaginan una relación tan íntima entre Jesús y María Magdalena que alcanza un cariz erótico– y la llamada "Leyenda áurea" , "*Flos sanctorum*" o *"Historia lombardica*", una obra de Iacopo da Varazze, muerto el año 1266, basada en fuentes de las Sagradas Escrituras y de los padres de la Iglesia –Casiodoro, Jerónimo, Agustín, etc.–, pero con muy poco rigor histórico, aunque también muy popular en su tiempo y de clara influencia posterior en el momento de fomentar determinadas devociones piadosas.

En el caso de santa María Magdalena, a quien la Iglesia de los primeros siglos otorgó los títulos de "compañera" de Jesús, "apóstola de los apóstoles" e "igual a los apóstoles" –de hecho, como hemos dicho, fue el primer "apóstol" en el sentido estricto del vocablo–, la "Leyenda áurea" recoge como parte de su vida una leyenda provenzal del siglo XI, época, además, de difusión de la devoción a la santa por tierras catalanas. Según esta leyenda, María Magdalena, acompañada por Marta, Lázaro, Maximino y otros personajes bíblicos, huyeron de Tierra Santa por mar, pero fueron abandonados en medio del Mediterráneo en una barca sin vela ni timón; milagrosamente consiguieron llegar a la costa de Provenza sanos y salvos, dirigiéndose a Marsella, donde, inmediatamente y a las puertas de la ciudad, ya logró convertir al cristianismo al gobernador de la plaza y a toda su familia. Es-

15 MATA, Sofía: "El retaule de santa Maria Magdalena" en *Setmana Santa del Gremi de Pagesos de sant Isidre i sant Llorenç de Tarragona* del año 2000. Págs. 39-45.

16 Vid. *Los Evangelios Apócrifos.* Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). Madrid, 1966.

te mismo gobernador para expiar sus pecados decidió emprender una peregrinación por mar a Roma y Jerusalén, acompañado también por su esposa que estaba en estado de buena esperanza. En la mitad del viaje la mujer se puso de parto y, a a pesar de que la criatura nació, la mujer murió; entonces el gobernador, que no tenía medios para alimentar al recién nacido, abandonó en una isla el cuerpo muerto de su esposa con su hijo; a la vuelta de Jerusalén y al pasar cerca de aquella isla, quiso desembarcar otra vez en ella y, sorprendentemente se encontró, según la leyenda, que por la intercesión de María Magdalena, su hijo se había amamantado de la madre y ésta había recobrado la vida.

En la región de Provenza, siguiendo con la leyenda, María Magdalena hizo vida eremítica y penitencial en una cueva –la Sainte Baume– durante treinta años, aunque siete veces cada día bajaban unos ángeles y se la llevaban al cielo, donde asistía a unos conciertos angélicos. Pasados los treinta años de penitencia y viendo llegada su postrera hora, María Magdalena se presentó a Maximino, que ya era obispo de Marsella, para recibir la comunión antes de morir.

No creo que sea preciso añadir que la leyenda concluye con el definitivo traslado por los ángeles del cuerpo de la santa al cielo.

De todas formas, es poco probable que María Magdalena, una mujer que en tiempos de la muerte de Jesucristo debería ser ya madura, tomara parte en las expediciones misioneras hacia otros países, no obstante que la tradición más antigua –pero también poco probable– nos la sitúe, unos años después de la muerte y resurrección de Jesús, en la ciudad de Efeso (Turquía), junto a la madre de Jesús, Maria, y el apóstol Juan; allí habría muerto y siglos más tarde su cuerpo habría sido trasladado a Constantinopla.

La devoción de las comarcas tarraconenses a santa María Magdalena

Quizá solamente deberíamos citar a Sancho ("Sanç") Capdevila[17] para recordar que santa María Magdalena fue una de las santas más populares de la archidiócesis de Tarragona casi desde los primeros años de la predicación del cristianismo[18], tal vez por la actividad agrícola de la ciudad y del campo de Tarragona y la vincu-

17 CAPDEVILA, Sanç: *Santa Magdalena de Bell-lloc.* Tallers Tipogràfics: Suc. de Torres & Virgili. Sant Francesc, 14. Tarragona, 1928. Pág. 8.

18 Es preciso recordar aquí las raíces paulinas de la Tarraco cristiana.

lación de la santa con la figura de aquel hortelano al que confundió con Jesús cuando se le presentó resucitado.

No obstante esta primera digresión, será durante la restauración de la sede metropolitana y primada, ya en los tiempos medievales de la reconquista y repoblación de la llamada Cataluña Nueva, cuando veremos consolidada dicha devoción en diferentes iglesias y ermitas, o en el patrocinio de villas y gremios importantes, como sucederá con el de hortelanos de Tarragona.

Había ermitas dedicadas a santa María Magdalena en Valls, Prades, El Vilet y Ciutadella, hoy desaparecidas; de aquella época continua en pie la ermita de santa Magdalena situada en el Montsant y sufragánea de la iglesia parroquial de Ulldemolins[19]; la iglesia del antiguo hospital de Montblanc –hoy sede del Archivo Comarcal de la Conca de Barberà– de hecho era una capilla erigida bajo la advocación de santa María Magdalena y otro tiempo estuvo presidida por una imagen de piedra de la santa; en la actualidad en la playa de Montroig del Camp –llamada "Miami playa"– se levanta la iglesia de santa María Magdalena, de reciente construcción, sufragánea de la parroquial de san Miguel; las parroquias de Blancafort , Bonastre, El Pont d'Armentera, La Masó, La Nou de Gaià, y Padrell de la Teixeta la tienen también como patrona; además, en distintas iglesias del arzobispado tarraconense ha habido altares dedicados a esta santa, destacando entre todos ellos los de dos capillas de la catedral de Tarragona, antes que un ciudadano tarraconense,

---

19 De esta ermita, Francisco Gras y Elías en su libro *Historia de las Ermitas del Arzobispado de Tarragona*, publicado el año 1909 por la Tipografía Sanjuán Hermanos de Reus, páginas 98 y 99, nos da la siguiente descripción: "*Es la mas espaciosa de cuantas ermitas se veneran en Montsant. Sea dicho de paso, este grandioso monte en tiempo de la dominación árabe se le llamaba Albahal-ka, y tomó el nombre de Mont-Sant, Monte Santo, después de la reconquista, por las ermitas que se edificaron en él consagradas á los santos del primer siglo del cristianismo y por haberse erigido entre sus breñas el convento de Bonrepós, del que fué la última abadesa Margarita de Prades, viuda de Martín el Humano, y la Cartuja de Scala-Dei, señora un dia de todo el Priorato.*

Un camino estrecho, empinado y tortuoso con cipreses á ambos lados conduce á este santuario, cuya fachada é interior resultan iguales á la iglesia parroquial de Ulldemolins, á cuya villa pertenece. Antes había pertenecido a Scala-Dei.

Le llaman con razón la catedral de la montaña por ser muy espaciosa y bonita á la vez. El principal retablo no carece de mérito y contiene algunos medallones pintados sobre madera, que representan las escenas principales de la santa penitenta. La imagen de la hermosa pecadora de Galilea ó María Magdalena, como la llama el pueblo hebreo, es una artística escultura. Representa á ña mujer apasionada en el esplendor de su belleza; viste rico ropaje. Su fina y rica cabellera atendida sobre la espalda forma un gracioso manto y ostenta en la mano derecha un relicario. Al pie de este altar hay la cripta que guarda en una vitrina la imagen del Santo Cristo que, según la tradición, llevó á cuestas desde Roma el fundador de la ermita fray Lorenzo Juliá, que tiene su sepultura en la parroquia de Ulldemolins. Tras de la vitrina hay la misteriosa cueva abierta á pico por aquel penitente y en ella se consagraba á la oración."

llamado Arnau Batlle, hiciese construir la capilla renacentista que actualmente decora el claustro de la referida catedral.

El santuario de Santa Magdalena de Bell–lloc

Tiempo ha, en Tarragona hubo un templo muy especial dedicado a santa María Magdalena: nos referimos al santuario de santa magdalena de Bell–lloc, debidamente estudiado por el que fue archivero diocesano, el citado Sancho Capdevila[20]. Según este autor, el santuario se alzaba en la zona de poniente de la ciudad, sobre un pequeño altozano, al lado de la antigua carretera de Reus, antes de llegar al puente viejo del río Francolí, junto a la necrópolis romana.

Luis Pons d'Icart[21]apunta que estaba ubicado en el mismo emplazamiento de un templo de la época romana dedicado a Marte y también nos da diferentes referencias documentales[22].

---

20 Vid. Nota 17. Op. cit.

21 *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana insigne y famosa ciudad de Tarragona.* Hecho por micer Luis Pons de Icart, gentil hombre y doctor en derechos, natural de la misma ciudad, en 1572. Edició del Excm. Ajuntament de Tarragona. Llibreria Guardias. Tarragona, 1980. Cap. XXXVI. Págs. 219-222 y Cap. XXXVII. Págs. 227 y 228.

22 PONS DE ICART, Luis: Op. cit. Cap. XXXVI. Pág. 22: "*Del templo que tengo dicho de sancta Magdalena, he leydo yo una carta hecha el año del Señor mil ciento cinquenta y quatro, a doze de las nonas de enero, en la escrivania común de Tarragona, que el arçobispo don Bernardo, con consentimiento y voluntad de los canónigos, dio a la yglesia de sant Pedro de Besalú una yglesia fuera de la ciudad de Tarragona, la qual quiso que de allí adelante se dixese sancta Magdalena de Bel lloc, y que fuesse monasterio de monges del orden de sant Benito, y dioles treynta passos alrededor de la yglesia de inmunidad y sesenta parrochianos retiniendose el diezmo y la primicia, y que a Pascua Florida y a Pascua de Spiritu Sancto uviessen de yr a comulgar a la yglesia mayor. Dioles también tanta tierra quanta quatro pares de bueyes pudiessen labrar en un año, dioles también franqueza que de la barca y redes de pescar que tenian no pagassen derecho ni diezmo alguno. Y assí, por la dicha carta auténtica, parece como el dicho templo de sancta Magdalena tomó el nombre de sancta Magdalena de Belloc, y las barcas que en la torre están de piedra relevadas sin duda son memoria de aquella franqueza que tenian*." (sic).

Y en el Cap. XXXVII. Págs. 227 y 228 amplia la información así: "*No puedo ni devo dexar de escrevir lo que he leydo en la escrivanía común de Tarragona, en un acto hecho a quatro de los idus de septiembre del año de Nuestro Señor mil trezientos y quatr […].*

El arçobispo don Rodrigo Tello por ampliar el culto divino considerando las pocas dignidades de la yglesia de Tarragona, instituyó y ordenó con consentimiento de Guillermo, paborde de la yglesia, y de todo el Cabildo, ocho prioratos que fuessen perpetuamente en ella [...].

Al priorato y prior de sancta Maria Magdalena, dió e assignó casas y huertos que tenía la dicha yglesia y la mitad de las rentas de la rectoría de Çarreal, y la otra mitad que fuesse del rector, como en los otros está dicho. Y el dicho prior avía de hazer celebrar los officios divinos en la dicha yglesia los domingos y fiestas que se guardarían en la ciudad de Tarragona." (sic).

Parece ser evidente que el citado santuario fue construido por el arzobispo Bernardo Tort (1146–1163) en la segunda mitad del año 1154, porque, a pesar de la referencia dada por Pons d'Icart, en la bula del papa Anastasio IV de 25 de marzo del mismo año, en la cual vienen relacionadas todas las iglesias tarraconenses, todavía no se cita dicho santuario.

Sin embargo, no es menos cierto que bien pronto se establecería en él una comunidad benedictina que adquiriría mucha importancia en la orden, según podemos comprobar en una letra apostólica del papa Alejandro III, fechada el 7 de noviembre de 1159, en la que dentro de la lista de los monasterios españoles del orden de san Benito, el santuario de santa Magdalena de Bell–lloc figura al frente de todos. También tenemos constancia de la celebración en este santuario de un capítulo provincial del orden el año 1227, con la asistencia y presidencia de los abades de san Pere de Roda, san Cugat del Vallès, santa Maria d'Amer y san Salvador de Leire.

No obstante todo esto, en el segundo tercio del siglo XIII los monjes abandonaron el santuario y se instaló allí una comunidad de la rama femenina formada por varias monjas de san Damián, pero, a causa de la insalubridad de la zona, motivada por las aguas muertas y putrefactas del lugar –que poco tenía que ver con su nombre: "Bello–Lugar"– a finales del mismo siglo pasaron a ocupar el espació que alojó durante muchos años el convento de santa Clara –actual Hotel Imperial Tarraco, junto al emblemático Balcón del Mediterráneo–.

Durante el siglo XIV e inicios del XV el santuario estuvo al cuidado de unos ermitaños, con licencias eclesiásticas para recoger limosnas, con el fin de mantener la fábrica del mismo, con una serie de indulgencias otorgadas por algunos prelados[23] para conservar el culto de los distintos altares del santuario y con providencias de los cónsules de la ciudad encaminadas también al cuidado del edificio[24]; igualmente en esta época se encontraba allí la cofradía del gremio de hortelanos, los orígenes del cual se remontan más allá de los primeros documentos históricos fechados en el año 1353[25].

---

23 Joan d'Aragó (1327-1334), el 19 de junio de 1331; Pere Claresquí (1358-1380), el primero de febrero de 1359; y Ennec de Vallterra (1388-1407), el 14 de diciembre de 1395.

24 *Llibre del Consell 1503.* Acta del 22 de mayo de 1403: "*Sobre la proposició que sia provebit a les iglesies heremitanes, lo honrat consell determena e comana als honrats consols que ensems amb los honorables Bernat de Quintach y en Ramon de Benastull reconeguen les dites sglesies e que hi provehesquen en tot ço e quan menester hi sia.*" (sic). Archivo Histórico de Tarragona (AHT).

25 Según permiso otorgado por el arzobispo Fray Sancho López de Ayerbe o.f.m. (1346-1357) a los hortelanos de la ciudad de Tarragona para poderse agrupar y fundar la cofradía de santa magdalena, así como las ordenanzas promulgadas y la concesión de la iglesia de santa magdalena de Bell-lloc, como iglesia patronal. (Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona -Archivo Gremial-). Vid. CABESTANY FORT, J. F.: "La confraria d'hortolans de Tarragona (1353), a *Butlletí arqueològic.* Real Societat Arqueológica Tarraconense. Tarragona, 1973-1974.

La cofradía de los hortelanos bajo la advocación de santa María Magdalena

Los hortelanos, tal vez por aquella referencia a la aparición de Jesucristo resucitado a Maria Magdalena, en que le confundió con un hortelano[26], escogieron a santa Magdalena como patrona de su gremio y, según la devoción, costumbre y necesidad de toda la organización gremial, instituyeron la correspondiente cofradía con la triple finalidad religiosa, benéfica y social, cubriendo entre otros aspectos espirituales, la asistencia al Viático –comunión de los enfermos–, el cuidado de los enfermos desamparados y el entierro de los asociados[27], y cuestiones de índole más temporal, como podía ser el nombramiento de dos "aguadores" o "*aiguaders*", encargados de la distribución del agua de riego, y dos "veedores" o "*vissors*", para el peritaje de las tierras.

El año 1418 el consejo municipal tarraconense cedió la iglesia de santa Magdalena a los hortelanos para celebrar sus funciones religiosas, con la obligación no sólo de tener cura del altar mayor, sino también de mantener el cuerpo general de la fábrica del templo; con el tiempo –año 1504– y por el buen servicio prestado por la cofradía durante todo este período, la cesión se convirtió en donación, conservando el consejo municipal el derecho de aceptar el nombramiento del ermitaño[28].

Durante el siglo XVI el santuario de santa Magdalena de Bell–lloc, como sede de la cofradía de los hortelanos, vivió sus mejores momentos: era lugar de peregrinaje, se podía ganar el jubileo, y otras indulgencias, pero muy especialmente

---

26 Vid. Nota 10.

27 Tenían un "*llit de mort*" -catafalco- con dos "*baiards*" -parihuelas- y los correspondientes lienzos mortuorios - uno para los inocentes o "*albats*"– albados o niños inocentes -y otro para los difuntos mayores o "*cossos*"- para conducir los cadáveres hasta el cementerio.

28 *Llibre del Consell* 1504. Acta del 12 de noviembre de 1504: "*...item quant a la suplicació feta per part dels confrares e confraria de madona santa Magdalena dels hortolans de Tarragona que demanen que per dit honorable consell los sia donada e otorgada l'esglesia de madona Santa Magdalena de la horta de Tarragona en la qual puxen tenir invocació de la predita lur confraria segons que allí la tenen e de gran temps ençà; lo dit honorable consell, atenent e considerant que la dita confraria sempre es stada fundada en la dita sglesia e que la dita confraria ha molt reparada la dita sglesia de moltes obres axí en lo cos de la sglesia com en la casa de dita sglesia e han ornada la dita sglesia de un singular e bell retaule e de rexes de ferro e altres coses, e placent a Deu molt més faran per avant segons que fan de quiscun dia per çó fou conclós e determenat que la dita iglesia e la casa e ho abadia de aquella ab totes les pertinencies sia donada e otorgaren aquella a dita Confraria có es: tot çó e quant dit honorable consell puga donar e otorgar, ab tal empero retenció e condició que lo donat e donats e ho altra persona o persones que la dita confraria meta en la habitació e custodia de dita sglesia e abadia no puga ferho la dita confraria sens expresa voluntat e consentiment dels magnifics consols qui per temps seran de la qual conclusió mana lo dit consell los sia feta carta, patent conforme, ab lo sagell pendent*." (sic). Archivo Histórico de Tarragona (AHT).

las visitas más populares eran las que hacía la población tarraconense todos los viernes de Cuaresma, de manera que no resulta nada extraño que el año 1618, en la relación de Pere Bosch, visitador diocesano de santuarios, se nos describa el santuario como un templo de tres naves, comunicado a un claustro rodeado de celdas y lleno de esplendor y suntuosidad: el año 1505 se había construido el coro; se cerró el presbiterio con una verja de hierro con la imagen titular; se construyó una nueva sacristía; el antiguo altar de santa Lucía se cambió por el de la Piedad, con un retablo que representaba el descendimiento de la Cruz; se reformaron los altares de san Tomás y santa Marina; y también, más adelante, en 1624, se renovó el altar del santo sepulcro. Las paredes del templo estaban adornadas con cuadros, entre los que tenemos la referencia a uno de santa María Magdalena "*un drap de pinzell ab la ymage de nostra dona y altres sants y santes*"[29] –un lienzo pintado con la imagen de nuestra señora y otros santos y santas–.

De los objetos litúrgicos relacionados en los inventarios de la época destacaremos un relicario de cristal y plata dorada con una crucecita en lo alto que contenía la reliquia de la santa "*ço es, un cap de dit de dita santa*"[30] –esto es, la falangeta de un dedo de la santa–, y la bandera de la cofradía; las noticias de esta bandera son antiguas y muy diversas, pero tenemos documentada su presencia, encabezando las de todos los otros gremios y cofradías detrás mismo de la de la ciudad, en distintos actos protocolarios del municipio tarraconense desde finales del siglo XIV (1399) hasta los inicios del XV (1412), como también constatamos datos de una primera restauración, pintada por Pere Alemany el año 1482, una segunda pintada el año 1515 por los pintores tarraconenses Joan Albiol y Pere Homdedeu, y una tercera pintada por un artista pintor apellidado Mas, la cual fue estrenada el año 1611[31].

---

29 CAPDEVILA, Sanç: Op. cit. Pág. 32.

30 CAPDEVILA, Sanç: Op. cit. Pág. 36.

31 CAPDEVILA, Sanç: Op. Cit. Págs. 36-38: "*Foran alegits dos omens de la dita confraria per anar a barçalona per donar racapta per fer dita bandera; foran los qui anaran an Johan Comta e an Guillem Serda; arribaren a barçalona e compraren VI canas de cotoni a for de LX sous cana de un teixidor de seda quis nomenava Johan Sosias. Mes anaran a casa del pintor quis nomenava nalamany e aqui concordaren del for ab lo dit pintor per preu de XXVIII lliures, que lo dit pintor los ages a dar bon compliment de las obras quis concordaren e pinturas e la obra de dita bandera fos tengut de fer tota al oli e açó en aspay de VI mesos; PASSAT LO TEMPS TORNAREN PER LA DITA BANDERA LO DIT Guillem Serda ab an Pau Garriga e quan foren alà la dita bandera no era acabada ans san agueran a tornar sens; an apres de pochs dias tornaran lo dit Guillem Serda e lo dit Pau Garriga per la dita bandera perque la festa del Corpuscristi era molt prest; larribaren la nit de la vigilia de nostro Senyor en que los nostres confrares estavan asperant an gran desig e praparats ab un gracios entramés balant lo contrapas vastits tots de lurea de que sage molt gran plaer per tots los qui o veren saguint la profassó molt devotament...*" (sic).

Antes de la última guerra civil de 1936 todavía se conservaba en la iglesia de san Lorenzo una bandera de los labradores que ostentaba la imagen de santa Magdalena en una cara y la de san Lorenzo en la otra.

De un antiguo o primitivo retablo dedicado a nuestra santa, si es que alguna vez lo hubo, no tenemos constancia alguna, aunque en algunos textos se confunde con otro dedicado a san Lorenzo, pintado por Mateu Ortoneda y perteneciente a los braceros.

Hasta aquí algunas de las notas históricas relativas a los orígenes de la devoción a santa María Magdalena de los hortelanos y braceros tarraconenses, antecesores de los labradores actuales – a pesar de su progresiva extinción –. Quedaría por ver su evolución hasta nuestros días, el retablo de santa María Magdalena restaurado recientemente y expuesto en la misma iglesia de San Lorenzo, la imagen antigua de la santa destruida en 1936, o la nueva imagen esculpida por el joven escultor tarraconense y cofrade del Gremio de Labradores de san Isidro y san Lorenzo de Tarragona, Jordi Amenós, pero esto ya sería "harina de otro costal" y conformaría otra comunicación alejada de la línea de las ponencias de este congreso.

LOS ORÍGENES DEL GREMIO DE MAREANTES DE LA CIUDAD DE TARRAGONA[1]

Josep Maria Sabaté i Bosch

Introducción

Un gremio no es más que una corporación profesional, un grupo de artesanos o industriales de un lugar determinado y dedicados a un mismo oficio, con la finalidad de dirigir y reglamentar los aspectos propios del correspondiente oficio, de acuerdo con las leyes de las autoridades superiores, normalmente la legislación real o la jurisdicción municipal.

Los gremios aparecen en toda Europa durante la Edad Media con el desarrollo de la vida urbana y su actividad económica y industrial –siglos XI y XII–; su evolución viene marcada por una primera etapa de formación –siglos XIII al XV–, la de su desarrollo –siglos XVI y XVII–, y la del inicio de decadencia a partir del mismo siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX, siempre de acuerdo con las distintas variantes nacionales y locales.

---

1 Basamos esta comunicación, en primer lugar, en un breve y, a la vez, riguroso artículo sobre el Gremio de Mareantes publicado en el opúsculo de Semana Santa de Tarragona del año 1930 por el que fuera archivero archi–diocesano Sanç CAPDEVILA, a la manera como en los dos anteriores años, 1928 y 1929, había hecho otro tanto con la Congregación de la Sangre y el Gremio de Labradores, respectivamente; estos artículos se han convertido en una fuente de incalculable importancia para la historia de los orígenes de gremios, cofradías y hermandades tarraconenses, habida cuenta que durante la última guerra civil (1936–1939), buena parte de la documentación en ellos utilizada por Capdevila fue destruida; de ahí, pues, que en algunos de mis propios trabajos al respecto –SABATÉ i BOSCH, Josep M.: *Vora la mar (notes a l'entorn de l'església de Sant Pere del Serrallo*, Col·lecció "Pau de les Postals", núm. 7. Indústries Gràfiques Gabriel Gibert S.A. Tarragona, 1987, y *El Gremi de Marejants (Societat Marítima i Protectora). Una aproximació històrica.* Tarragona, 1993– hemos recogido muchos de los datos en ellos relacionados.

La documentación más antigua del Gremio de Mareantes que se pudo salvar de los desmanes del "36" y que se conserva en los propios archivos de la entidad data de 1885.

En la Península Ibérica, la organización gremial empieza a perfilarse a inicios del siglo XII como un proceso de transformación de unas primitivas "cofradías" que tenían una finalidad benéfica, pero a partir del siglo XIV en Cataluña y unos años más tarde en Castilla, el "gremio" dedicará más atención a velar por la economía y el trabajo de sus agremiados, sin perder no obstante aquellos aspectos benéficos y religiosos, y de ahí la dualidad y ambivalencia entre "gremio" y "cofradía", llegando a la conclusión de una primacía del factor religiosos por encima del profesional.

Así pues, resulta comprensible que las primeras corporaciones fuesen cofradías con aquel cariz religiosos, asistencial y de ayuda a los enfermos, ancianos, etc., aunque con una unión de base profesional dentro de un mismo oficio. Con el tiempo la "cofradía" se convertiría en la versión religiosa del "gremio".

Todo gremio, casi por definición estaba bajo una advocación religiosa y las cofradías radicaban en una iglesia; la bandera o estandarte y el "*Sant Misterî*" o paso procesional era un elemento importante en la vida religiosa del gremio, especialmente durante la liturgia de la Semana Santa y el "*Corpus Christî*".

En los libros gremiales se conservaban las ordenanzas que regulaban el oficio y el ciclo de su vida corporativa, pero muchos de estos libros y con ellos sus ordenanzas se han perdido con las guerras y con la supresión de la organización gremial en 1836. Sin embargo algunos gremios no tuvieron nunca una "ordenanza expresa" porque se gobernaban por medio de decisiones consuetudinarias, de manera que, como afirma Capmany[2],sólo tenían una base administrativa y asistencial:

> "*...cuyas asociaciones o matrículas sólo han podido convenir para el buen orden de la sociedad, dónde es útil clasificar el pueblo, y para el apoyo recíproco de sus individuos, y cobranza de los tributos y subsidios.*"

Estos eran los llamados "pre–gremios" o gremios de estructura rudimentaria, entre los cuales incluiríamos los gremios de mar, porque en ellos era difícil aplicar el sistema que regía en los oficios de tierra; por tanto y por ejemplo, entre los pescadores no hay maestros, ni aprendices, sino pescadores y sus hijos. El mismo Capmany al referirse a los gremios de los trabajadores de la mar y portuarios los califica como "*cuerpos asociados de abasto y trajín ... profesiones de tráfico ... que son*

2 CAPMANY, Antonio de: *Memorias históricas.* Edición de 1961, a cargo de E. Giralt y C. Batlle.

ejercidas de pura tradición" y si incluimos en los oficios de la mar –pescadores y marineros– el sector del transporte o algunos de sus componentes, es porque la frontera entre ambos era muy poco precisa: la corporación de los portuarios había sido considerada como a administración borbónica, pero tampoco tenía la jerarquía interna propia de los gremios –maestros, oficiales y aprendices–, sino que se titulaba "hermandad de linaje", debido a que el ingreso en ella era, de hecho y de derecho, por transmisión hereditaria.

La historia local diferenciará dos asociaciones de oficios de la mar: el de los mercaderes o Gremio de Navegantes –Mareantes–, bajo el patrocinio de Nuestra Señora de la Purificación o Candelaria y san Telmo, y el propiamente dicho Gremio de Pescadores, que tomó por titular al apóstol san Pedro y más adelante a san Pedro y san Andrés; hubo también un tercer grupo de hombres de la mar, compuesto de "gente exótica y conocida con el nombre de *Bergans*"[3], que el arzobispo Dalmacio de Mur aprobó también como sociedad de socorros mutuos en 1428.

Llegados a este punto, hemos de avanzar la idea que el Gremio de Mareantes de Tarragona, como heredero de aquellos otros ya sea con el mismo apelativo o con el de Sociedad Marítima y Protectora, no es del todo comparable con el resto de gremios, como tampoco lo podemos considerar como una simple y sencilla sociedad de socorros mutuos.

Tarragona y la mar: Los orígenes del Gremio de Mareantes

Dado el carácter levítico de la ciudad de Tarragona, especialmente a partir de la restauración de la sede metropolitana y primada de las Españas y la posterior repoblación del Campo de Tarragona, no resulta aventurado señalar que bien pronto, todavía durante la Alta Edad Media, apareciesen en la ciudad cofradías bajo diferentes advocaciones vinculadas a oficios y actividades artesanales, entre cuyos oficios y actividades primordialmente encontraríamos a labradores, pescadores y marineros; estos últimos no dejarían de lado sus devociones patronales a san Andrés, san Pedro o san Telmo, aunque, como hemos dicho, no tuviesen una verdadera organización gremial, como afirma Recasens[4].

---

3 CAPDEVILA, Sanç: Art. Cit. Pág. 21.

4 RECASENS I COMES, Josep M.: *La ciutat de Tarragona. II.* Barcelona , 1975. El autor afirma no haber encontrado en sus investigaciones históricas sobre Tarragona ni un solo documento medieval que hable de gremios.

Sólo por referencias documentales a través de una trascripción que publicó Vilar en el siglo XVII[5], sabemos que el año 1321 con motivo del traslado del brazo de santa Tecla los miembros de una cofradía de pescadores estuvieron presentes en la celebración que tubo lugar en la ciudad. Unos años después, en 1328, según avanza Capdevila[6], funcionaba una entidad de socorros mutuos –"*Almonya de mercaderes*" (sic)– considerada como un antecedente del Gremio de Navegantes o Mareantes.

Estas dos citas documentales se ven fortalecidas por la certeza de la actuación de la Cofradía de San Pedro de los Pescadores durante las solemnes fiestas dedicadas a la reina Sibil·la de Fortià con motivo de su entrada a la ciudad el año 1383[7].

Esta primera cofradía tenia tres objetivos básicos: obtener la protección de su santo patrono, ofrecer a sus cofrades socorros mutuos –corporales y espirituales– y la defensa de sus intereses profesionales; no obstante lo dicho, bien pronto se admitieron cofrades de gracia, los cuales sólo gozaban de las ventajas de cariz espiritual.

Del domicilio de la cofradía

El consejo municipal[8], en fecha del 27 de abril de 1418, acordó la cesión del santuario de San Pedro de Sacelades a la Cofradía de Pescadores.

Hemos de advertir que por aquel entonces la población marinera de Tarragona, estaba agrupada en el sector nord–oriental de la ciudad, intramuros, al lado del portal de san Antonio, que era el camino o salida natural a la costa o playa del Milagro, ya que la población que se había instalado en los alrededores del puerto –junto al templo de san Miguel del mar– sufrió una gran merma, contabilizándose

---

5 VILAR, P.: *Festes extraordinàries en honor a Santa Tecla.* 1691. José SÁNCHEZ REAL cita el mismo texto en su obra *La trasllació del braç de Santa Tecla* (1321). Tarragona, 1951.

6 CAPDEVILA, Sanç: Art. Cit.: "*Es posible que el comercio marítimo de Tarragona sea tan antiguo como la misma ciudad. No podemos dudar del agitado movimiento de exportación que hubo en nuestro puerto durante la época romana. El mismo tráfico mercantil aparece desde los albores de la repoblación del Campo tarraconense. La agremiación, empero, de nuestros mareantes no se vislumbra hasta principios del s. XIV, en que consta una fundación conocida con el nombre de* ***Almonya de mercaderes*** – por *Almoina*: Limosna o fundación pía y benéfica de mercaderes –.

Del testamento de Arnaldo Ramon, otorgado el 19 de marzo de 1328, en el que figura un legado de cincuenta sueldos para la dicha ***Almonya****...*". Págs. 36–38.

7 *Llibre del Consolat, 1383–1384.* A.H.T.; *Clavaria, abril 1383.* A.H.T.; y MORERA LLAURADÓ, Emilio: *Tarragona Cristiana II.* Tarragona, *195*9. Pág. 919.

8 *Llibre del Consell, 1418.* A.H.T.

allí entre 1428 y 1515 únicamente cuatro fuegos; además es preciso considerar también que los pescadores eran los que tenían las rentas más bajas de toda la población, muy por debajo de la media[9]. En el año 1435 había censados 32 pescadores.

Cuando en 1522 el santuario de san Pedro de Sacelades fue habilitado para hospital, los pescadores pactaron con los padres dominicos una concordia para trasladar la sede social a su convento, pero, arruinado el convento de los dominicos durante la guerra de los Segadores (1642), parece ser que la Cofradía de san Pedro pasó su domicilio a la casa de los padres jesuitas, donde la encontramos todavía en 1713; más tarde(1739), por medio de otra concordia con los padres agustinos, se establecería en la iglesia de santa Ana, y continuaron allí cuando el templo y convento fue ocupado por los trinitarios(1781). El 20 de enero de 1817 la cofradía, a causa de cierta discordia con los trinitarios, se trasladó al convento de Nuestra Señora de la Merced, donde permaneció hasta la supresión de dicho convento (1835); entonces se alojaron en la recientemente erigida iglesia parroquial de san Juan, en cuyo templo celebraron las funciones religiosas hasta el año 1880 que realizaron el último y definitivo cambio de domicilio, instalándose en la nueva iglesia construida en el barrio marinero y pescador del Serrallo.

El Gremio de Mareantes y la Semana Santa tarraconense

La presencia del Gremio de Mareantes –sea cual fuere su denominación a través de los tiempos– en los actos más emblemáticos de la vida ciudadana, tanto en lo civil –entradas a ciudad de reyes, virreyes, arzobispos, etc–, como en lo religioso –procesiones de Semana Santa, *Corpus Christi* o santa Tecla–, se ha hecho evidente desde tiempo inmemorial y con un papel preponderante, especialmente a partir del siglo XVII. Valga como ejemplo el curioso baile de "*Titans*", del que nos han hablado muchos historiadores –"*El número de los que componen este dance se estiende hasta cien hombres..*"–[10] o las hachas con que sus miembros acudían a las dis-

9 *Llibre de la passada del mur. 1428.* A.H.T. Es un libro registro de un impuesto aplicado proporcionalmente a la renta de cada vecino y dedicado a mantener el buen estado de las murallas de defensa de la ciudad.

10 PONS DE ICART, Luis: *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana insigne y famosa ciudad de Tarragona hecho por Micer Luis Pos de Icart, gentil hombre y doctor en derechos, natural de la misma ciudad, en 1572.* Exm. Ajuntament de Tarragona. Llibreria Guardias. Tarragona, 1980. FLOREZ, Henrique: *España Sagrada.* Real Academia Historia. Vol. XXIV. Madrid, 1769. VILLANUEVA: *Viaje literario a las iglesias de España.* .Imp. Real Academia Historia. Vol. XX. Madrid, 1851.

tintas procesiones –"*…más de ciento y con alientos de llevar tantas como todas las demás Cofradías juntas…*"–.

Pero aquí y ahora lo que nos interesa es precisamente su papel como una de tantas cofradías de Pasión y su presencia concreta en los actos propios de la Semana Santa tarraconense.

No podemos precisar con exactitud la participación de la Cofradía de Pescadores en la procesión del Santo Entierro que tradicionalmente se venía celebrando en Tarragona des de la segunda mitad del siglo XVI el día del Jueves Santo y que ya desde finales del XIX se celebra al atardecer del Viernes Santo, sin embargo sabemos que en 1507, en su sede social –el santuario de san Pedro de Sacelades– tenía un oratorio con el Santo Sepulcro y durante la Cuaresma el lugar era objeto de peregrinaciones, al igual como el de santa Magdalena de Bell–lloc, sede social de los labradores. Todo ello nos inclina a pensar en una cierta participación de los pescadores y marineros en las solemnidades conmemorativas de los misterios del Calvario, en cuya sacra tragedia representó un papel importante san Pedro, titular de la cofradía inicial.

No obstante, la documentación referida a un primitivo paso procesional con las imágenes del Santo Entierro, obra encargada en plena guerra de Sucesión (1713) al escultor de Sarral (Tarragona), Isidre Espinal, nos da pie para confirmar una participación continuada y regular en dicha procesión hasta nuestros días, aunque con distintas reproducciones de aquel primer paso a lo largo del tiempo[11], a pesar de quienes consideraban que aquel primer paso había llegado hasta 1936, año en que fue quemado durante los alborotos de los primeros días de la guerra civil. En torno a estas opiniones hemos recogido varias versiones: hay quienes, sin negar la persistencia del paso del escultor Espinal, creen que fue objeto de alguna restauración –"encarnaciones"– de mano de otro escultor tarraconense –Vicenç Roig, "Vicentó"–; otros afirman que aquel primer paso fue destruido en 1811 durante la guerra del "Francés" –guerra de la Independencia– e incluso apuntan varias fechas de construcción de un nuevo paso: 1820[12] y 1827 o 1828[13]. Fuera o no fuera el paso original, o bien alguna de estas reproducciones o restauraciones, lo cierto es que sus imágenes adornaban una capilla en la nueva iglesia del barrio del Serrallo de Tarragona[14], desde su inauguración el 1 de noviembre de 1880 hasta los desgraciados hechos de julio de 1936.

El actual paso, que fue bendecido el 1 de abril de 1942, es obra del escultor de La Canonja (Tarragona) Salvador Martorell; inicialmente fue llevado a hombros, luego se le adaptó un chasis a ruedas y desde hace diez y ocho años vuelve a ser llevado procesionalmente a hombros[15].

En la primera mitad de la década de los "90", con la finalidad de dar escolta al paso del "Santo Entierro", se creo un escuadrón de ocho soldados romanos –"*armats*"–, con un capitán al frente, dos timbales y un trompeta; tanto los cascos, como los petos y corazas llevan motivos marineros y, especialmente grabado, un viejo escudo del Gremio de Mareantes.

---

11 CAPDEVILA, Sanç: Art. Cit. Págs. 39–41. De la construcción del primer paso del "Santo Entierro" tenemos constancia del abono de distintas facturas a los artesanos que intervinieron en la obra:

"*Item he pagat per los ports de un sant*		*14 sous*
item he pagat per los ports de tres sants	*1 ll.*	*15 sous*
item he pagat per donar a Isidre Espinal	*67 ll.*	*4 sous*
item he pagat per fil y sarilla per las vestas		*10 sous*
item he pagat per los amforros de la cenefa	*1 ll.*	*17 sous*
item he pagat per las palmatorias	*140 ll.*	
item he pagat per portar lo Salvador		*14 sous*
item per seda blanca per cosir la sanefa		*13 sous*
item per acabar de pagar al Sr. Espinal	*4 ll.*	*4 sous*
item per sinch dies se ha fet la vida al Sr. Espinal y a dos fadrins	*7 ll.*	
item per las glasas	*2 ll.*	*3 sous*
item he pagat al Sr. Dionís per la brorja y duas sivillas de plata per los sants, mans y pedras	*45 ll.*	
item he pagat a Franco. Cabellaire per la cabellera de santa Magdalena	*2 ll.*	*2 sous*
item per los ferros de las farandolas al andan		*12 sous*
item a Pau Lance per fer las gaficas y fer las farandolas		*8 sous*" (sic)

Así mismo el detalle de la factura del platero que hizo los faroles es el siguiente:

"*Pesen vuit palmatories setanta unsas sis argensos, dich*	*70 on.*	*6 ar.*
Consta ab la albara del contrast que a rao de 30 sous la onsa val	*105 ll.*	*11 sous 8 diners*
Per los ferros fustas y llaunas	*8 ll.*	*15 sous*
Per las mans de las ditas palmatorias que estan ajustadas per	*44 ll.*	*16 sous*
Per lo pesar lo contrast		*3 sous 8 diners*

Dich lo baic firmant que tinch rebut la sobradita cantitat de sent sinconta nou lliuras sinch sous y onsa, per mans del Patró Josep Morera y Geroni Alemany argenter, bui als 24 de mars 1713 en Barcelona = Pera Joan Sanpera argenter" (sic)

Y aun tenemos un último recibo:

"*Compte del que tinch pagat per lo Misteri de la Confraria de Sant Pere de Tarragona:*		
Pº. 36 palms de punta de or y plata de pes 5 onces _ a 28 rals onsa	*16 ll.*	*2 sous*
per 6 palms tafetá color de perla	*2 ll.*	*5 sous*
per 28 palms flocadura de or de pes 9 onces a 40 rals mans y or	*36 ll.*	
per 19 palms de punta de or y plata	*10 ll.*	*10 sous*
per 3 canes 4 palms espolin encarnat ab flors de or y plata a 56 rals cana	*19 ll.*	*12 sous*
	Total 84 ll.	*16 sous*" (sic)

12 SALVAT i BOVÉ, Juan: *Tesoro bibliográfico de la* ***Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchist***. *Tarragona. Siglos XVI–XIX*. Tarragona, 1987. Pág. 236.

13 AULESTIA i VIÑAS afirma incluso que fue patrocinado por el Gremio de Mareantes y especialmente por sus prohombres Josep M. Batlle y Antoni Virgili i Soronellas.

14 SABATÉ i BOSCH, Josep M.: *Vora la mar...* Págs. 137–138.

15 Al igual que con el primer paso, también de éste tenemos todo el detalle de su construcción, coste etc. Vid. SABATÉ i BOSCH, Josep M.: El Gremi de Marejants, en *Setmana Santa Tarragona 1993*. Págs. 40–45.

Más recientemente, el 26 de marzo de 1995, fue bendecido solemnemente un nuevo paso del Gremio de Mareantes con la representación de "La Santa Cena" y que viene participando hasta nuestros días en todos aquellos actos propios.

Otro de los elementos representativos del Gremio de Mareantes y de la antigua Cofradía de Pescadores, también desde tiempo inmemorial, ha sido su bandera.

En las "*Ordinacions per lo ofici del Sr. Mostasaph fetes en lo any 1660 en virtut de deliberació del Consell presa en lo any 1656*"[16] ya figuraba el orden de las banderas de la ciudad así:

> "*Primo, devant la bandera de Sant Pera.*
> *Item la bandera de sant Necassidels talequés.*
> *Item més la bandera dels joves. sastres.*
> *Item més la bandera de Sant Pons.*
> *Item més la bandera dels bastaxos.*
> *Item més la bandera dels teixidós.*
> *Item més la bandera de St. Llorens.*
> *Item més la bandera de Santa Llúcia.*
> *Item més la bandera dels mestres de casa.*
> *Item més la bandera del St. nom de Jesús.*
> *Item més la bandera dels fustés.*
> *Item més la bandera de sant Anthony.*
> *Item més la bandera de sant March.*
> *Item més la bandera dels sastres.*
> *Item més la bandera de santa Magdalena.*
> *Item més la bandera de santa Tecla.*
> *Item la darrera, la de la ciutat.*
> *Nota que las banderas ho Confrarias que novament se faran an de anar per ordre després de la bandera de Sant Pera.*" (sic)

Esta bandera o estandarte ha sufrido el paso del tiempo –más de tres siglos– que ha dejado su huella en diferentes "restauraciones", a pesar de la buena voluntad de manos no expertas, siendo sucesivamente "deteriorada", doblada y arrinconada en una caja de madera, depositada en la iglesia parroquial de san Pedro

16 *Ordinacions i crides de la ciutat de Tarragona (Segles XIV–XVII).* Tarragona, 1982. Pág.71.

Apóstol del Serrallo, hasta que alrededor del año 1985 casualmente se "redescubrió" su valor histórico y artístico, habida cuenta que en Cataluña no se conserva ninguna otra de aquella época y de similares características. La labor de restauración, patrocinada por la misma Presidencia de la *Generalitat* de Cataluña, fue llevada a cabo por el "*Centre Archidiocesà de Conservació i Restauració*" del Arzobispado de Tarragona y de la mano de Helena Calaf Rull, entre 1990 y 1992.

El estandarte o bandera tiene unas dimensiones considerables: 240 centímetros de ancho y 370 de alto; en ella aparecen tres muestras de tejido de damasco rojo, procedentes de aquellas distintas "reparaciones"; la ornamentación es a base de bordados con hilos de seda aplicados sobre un soporte de lino; también alternan en el bordado hilos dorados y plateados, aplicados por las dos bandas del damasco. Los bordados representan a san Pedro tocado con la tiara papal en el centro, flanqueado por sendas barcas ocupadas por las figuras de algún santo o tal vez el mismo Jesús al timón y unos marineros remando; debajo de esto hay otra barquita con la vela latina izada, y todavía cierra esta decoración la fecha del año 1810, bordado con hilo dorado, correspondiente con toda probabilidad a una de aquellas restauraciones".

Durante los trabajos de restauración hechos con método y rigor se produjo un descubrimiento sorprendente: al descoser la tiara de san Pedro se encontraron dos peces de las mismas características que los apliques bordados, posiblemente guardados allí en una más de aquellas anteriores reparaciones.

Este singular estandarte se presentó, debidamente restaurado el domingo 20 de septiembre de 1992 y desfiló por única vez durante la procesión de santa Tecla la tarde del 23 del mismo mes y año. En la actualidad permanece expuesto en una dependencia del palacio municipal de la ciudad de Tarragona, protegido por una vitrina de cristal.

Evidentemente el Gremio de Mareantes posee otras banderas que son las de utiliza normalmente: las banderas y guiones o pendones que acompañan los respectivos pasos en la procesión del Santo Entierro y otra bandera que se asiste a las procesiones de les festividades patronales de san Pedro y la Virgen del Carmen.

ARTE MENOR Y DEVOCIÓN: LA CERÁMICA DE NUESTROS HUMILDES "SACRI MONTI". OTRAS MUESTRAS ARTÍSTICAS DE RELIGIOSIDAD POPULAR

Josep Maria Sabaté i Bosch

A modo de introducción

Con la cultura árabe –alrededor del siglo X– aparece en la Península ibérica el desarrollo de la tecnología cerámica: desde "Al Andalus" –Córdoba, Málaga y Sevilla (siglos X al XV)–, el singular lenguaje expresivo de la cerámica vidriada y barnizada, por su tonalidad, textura, brillo y color, pasará a los reinos cristianos más próximos –Valencia y Manises (siglos XIV al XVIII) y Talavera (Toledo) (siglo XVIII)– y, de ellos, dará el salto al resto de Europa. Sin embargo será en el entorno del Mediterráneo, especialmente en Andalucía y Cataluña, tal vez a causa de su propia luz, donde florecerá mayormente este tipo de decoración aplicada a la arquitectura y favorecida por la eclosión, siglos después, del movimiento que conocemos como Modernismo –finales del siglo XIX e inicios del XX–, considerado también como uno de los últimos reductos artísticos artesanales ante el ataque de una masiva industrialización "racionalista", que terminará por conminar la cerámica vidriada a la mera función de recubrimiento impermeable de cocinas y baños.

Volviendo la vista hacia un pasado no demasiado lejano, nos resulta fácil observar a nuestro alrededor diferentes ejemplos de cerámica barnizada y vidriada utilizada decorativamente en la arquitectura, desde algunos grandes establecimientos sanitarios –Instituto Pere Mata (Reus, 1896–1902) y Hospital de sant Pau i santa Creu (Barcelona) de Doménech i Montaner–, complejas edificaciones escolares –Escuelas Prat de la Riba (Reus, 1911–1917) de Pere Casellas i Tarrats–, o las llamadas "catedrales del vino" –coperativas agrícolas ("*cellers*") de César Martinell–,

pasando por sencillos elementos decorativos –con la técnica del "*trencadís*"– o también funcionales –las baldosas de los oficios, por ejemplo, originarias de Italia y Holanda en los siglos XVI y XVII–, la rotulación comercial y la información edilicia, municipal o conmemorativa, los relojes de sol, etc.

No obstante nosotros queremos fijar nuestra atención en la cerámica de unos elementos característicos y un tanto desconocidos de la devoción popular: los Via Crucis y algunas otras distintas advocaciones religiosas.

Devoción popular

A veces es tarea difícil calibrar determinadas actitudes sentimentales que no van más allá del corazón de un pueblo. Uno puede llegar a pensar que "la procesión va por dentro" –tal hora el corazón brama, aunque la lengua calla–, pero no siempre es o ha sido así.

La devoción popular se ha manifestado en costumbres y tradiciones, incluso algunas de ellas de índole particular y personal, como, por ejemplo, el hecho cargado de simbolismo religioso de una sencilla "señal de la cruz" al levantarse de la cama por la mañana, al salir de casa, al cortar el pan, al iniciar el trabajo más allá de un futbolista santiguándose al saltar el campo o al conseguir un gol –los pescadores todavía echan sus redes al mar invocando el santo nombre de Dios–, y otras muchas acciones difíciles de resumir y enumerar.

Pero, además, esta devoción se ha hecho también arte de la mano de artistas anónimos, muy poco conocidos o con nombres y apellidos de fama universal –en el recuerdo y como elemento decorativo que presidió el comedor de muchas de nuestras casas, junto a una reproducción de alguna "Santa Cena" (la de Leonardo da Vinci se llevaría la palma), o una copia del "*Ángelus*" de Millet–; de aquellos otros artistas, artesanos que reflejaban la fe y la devoción que imbuía toda su vida, sólo nos han quedado sus obras, humildes como ellos mismos, construidas con materiales pobres, ennoblecidos con el no regateado esfuerzo de su trabajo.

Los pueblos de la provincia tarraconense, como podemos observar en la serie de ilustraciones que incluimos en esta comunicación están llenos de dichas humildes obras de arte, de un arte calificado como menor, pero arte al fin y al cabo, porque no hay balanza capaz de medir la belleza artística.

Des de una pequeña baldosa que nos da la bienvenida a casa con un "*Déu vos guard*" –Dios bendiga esta casa–, hasta las capillitas votivas (Vid. SALVAT i BOVÉ,

Juan: *Las Capillitas votivas en las Calles de la Tarragona medieval*, Premio Xamfrà, año 1980, segundo premio. Publicaciones del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Tarragona) en las calles de ciudades, villas y pueblos, o las que encuadran las estaciones de un Via Crucis, camino de un Calvario, que convierte en Tierra Santa el pequeño cerro o la débil colina de los alrededores igualmente plantados de olivos, pasando por las diferentes advocaciones marianas, santos y santas, testimoniando un lugar, encabezando un hogar o una fuente, a pico de jarro, con un chorro de agua de vida, que mana bajo el amparo casi milagroso de un patrocinio celestial; las fuentes, bajo advocaciones santorales o marianas devienen capillas muy cercanas a la vida cotidiana donde la devoción popular puede manifestarse frecuentemente; así pues, todo, absolutamente todo, ha sido levantado por esa devoción popular, muchas veces incluso ¡por sufragio universal!.

Y sin adentrarnos en aspectos técnicos o puramente artísticos debemos redescubrir el verdadero sentido didáctico de muchas de estas imágenes y escenas, tal y como si estuviéramos resiguiendo la "historieta" de un "*comic*" de vistosas baldosas de colores vivos –lo que por los ojos entra, arraiga fácilmente en la memoria–, un libro de historia sagrada del que pasamos las hojas a cada vuelta del camino, mientras aprendemos una lección que posiblemente no olvidaremos jamás, porque la lección ha estado dictada con todo detalle por el mismo pueblo, un maestro familiar que en todo momento ha dado respuesta a todas las preguntas y que, pacientemente, nos la ha repetido y repasado hasta hacerla nuestra propia historia.

Las ya citadas capillitas votivas nos recuerdan a los santos patronos de los antiguos Gremios o Cofradías, que, con el cambio de la estructura social agrícola, marinera y artesanal –"*menestral*"– que habíamos heredado de nuestros mayores, hacia nuestra sociedad industrializada, técnica y urbana, han ido desapareciendo. La sociedad ha roto con muchas cosas de su normal identidad y los ciudadanos, muchos de ellos trasladados de unas tierras a otras, y hacinados en ciudades y barrios de creciente densidad, se deshumanizan y, del todo desarraigados, corren el peligro de convertirse en simples instrumentos de producción y consumo.

Por todo ello, quizá, al acercar la mano a una de estas baldosas que conforman imágenes y escenas notaremos la frialdad de la cerámica, más aun con el frescor y la humedad del roció de esas noches y amaneceres mediterráneos, pero si la mantenemos firme y la conservamos fija allí, tal vez sentiremos aletear el alma del pueblo y palpitar el corazón de una devoción, hasta que el rescoldo de las brasas de aquella fe que inspiró al artista–artesano encenderá de amor y llenará de llamas vuestro propio espíritu.

Algunos ejemplos significativos

Via Crucis de la calle del Calvario. BENISSANET (Ribera d'Ebre)

Tan sólo se conservan cuatro estaciones del Via Crucis de Benissanet: primera, tercera, cuarta y sexta; cada una de ellas esta compuesta por cuatro baldosas cuadradas, conformando unas escenas enmarcadas en marrón de 34 x 34 cms.

No hay referencias de quien, cuando y donde lo hizo, pero la delicadeza del dibujo demuestra que el artista fue un experto dibujante dada la decisión y seguridad sobre el esmalte que no permite ninguna rectificación; igualmente, el artista trató los temas con convicción y competencia; el gesto y las expresiones de los rostros evocan una verdadera concordancia con el tema, evocando la influencia del renacimiento italiano.

Es probable que procedan de un taller de los muchos que hubo en Alcora (Castellón) durante el siglo XIX.

Via Crucis del camino de la Ermita. LA POBLA DE MASSALUCA (Terra Alta)

Este Via Crucis es de nueva factura, puesto que fue construido el año 1950 en Alcora (Castellón) y por lo tanto conserva en muy buen estado todas las catorce estaciones, a base de cuatro baldosas de 20 x 20, con una medida total de 40 x 40 cms.

El artista plasma todo el dramatismo de la Pasión en el rostro de los personajes, con un toque de virtuosismo en el tratamiento minucioso y cuidado de los vestidos, y asimismo del entorno en el cual se desarrolla cada escena.

Fuente de san Isidro Labrador. (LA POBLA DE MASALUCA)

Año 1955.

Via Crucis de la calle de la Fuente. TORROJA DEL PRIORAT (Priorat)

De este Via Crucis sólo resta el testimonio de una única estación –la tercera–, con una escena de 26 x 26 cms. que, al igual que las otras mostradas antes, también viene conformada por cuatro baldosas.

Santa Magdalena (siglo XVIII). Casa Compte. TORROJA (Priorat)

Representación de inspiración popular de santa Magdalena haciendo penitencia; la escena está enmarcada por una cenefa de grecas (53 x 66 cms.).

Sant Magí de la Brufaganya. Carretera Nacional a Lleida. "Mas de la Marmella". MONTBLANC (Conca de Barberà)

La escena rememora el milagro del santo y legendario eremita Magín que hizo manar agua de la tierra con un simple golpe de su bastón para dar de beber a los soldados que lo detenían.

Es un conjunto datado en la década de 1930 de 120 x 100 cms.

El arcángel San Rafael y Tobías. Casa Baldrich. MONTBRIÓ (Baix Camp)

En la genealogía de la familia Baldrich de Montbrió del Camp el nombre de Rafael figura de generación en generación; así pues no es extraño que Rafael Baldrich encargara allá por los años 40 una representación de la imagen del santo sobre baldosas barnizadas, según un modelo del siglo XVIII reproducido con toda fidelidad, con baldosas de 13 x 13 cms. en un panel de 78 x 65 cms.

Capillita de la Inmaculada Concepción y San Antonio de Padua. Calle Talavera, nº 2. TARRAGONA

En la ciudad de Tarragona la Virgen Inmaculada era antaño la patrona del "*Col·legi de sucrers, cerers i adroguers*" –Colegio de confiteros, cereros y droguerosy san Antonio de Padua, a su vez, era el patrono del Gremio y Cofradía de los "*perayres*" o pelaires –operarios que se dedicaban a las labores de preparar la lana– y de otros oficios del ramo textil, como los "*berreters, sombrerers, baixadors, matalasés, stameners, tintorers, cardadors, ...*"; los "*berreters*" o birreteros se dedicaban a confeccionar birretes; los "*sombrerers*" o sombrereros hacían sombreros; los "*baixadors*" –sinónimo de "*abaixadors*"– o tundidores eran los operarios que se encargaban de cortar o igualar las piezas de lana con unas grandes tijeras

de muelles y sin puntas; los "*matalasés*" eran los colchoneros; los "*stamenyers*" o estameñeros eran los fabricantes de estameñas –tejidos de lana o estambre para usos diversos–; "los "*tintorers*" o teñidores; y los "*cardadors*" o cardadores, dedicados a pasar la carda –cardar– con el fin de peinar o hilar la lana.

Esta capillita fue destruida parcialmente a pedradas durante los sucesos revolucionarios de 1936, pero, al quedar intactos algunos de sus azulejos, pudo ser reconstruida posteriormente por profesores y alumnos de la Escuela–Taller de Arte de la Excma. Diputación Provincial de Tarragona.

Capillita de San Antonio de Padua. Calle de las Molas. TARRAGONA

Al igual que la anterior ésta también fue maltratada en 1936, de manera que su estado actual se debe a una reconstrucción posterior (1939) con dibujos del profesor García Anguera y el buen hacer del artista local Marcelo Riera Pamies.

Capillita de Nuestra Señora de Montserrat. Calle Portella, nº 13 y plaza del Rovellat. TARRAGONA

El propietario del inmueble mandó poner estos azulejos en 1930 y no sufrió ningún desperfecto durante la pasada guerra civil (1936–1939), porque un vecino tuvo la feliz idea de cubrir con barro los azulejos.

Capillita de san Magín. Rótulo urbano del Portal del Carro. TARRAGONA

Al renovar los viejos rótulos de las calles en la calle del Portal del Carro de Tarragona se colocó un cuadro mayor representando la aparición de un ángel a san Magín para liberarle de la prisión a que le tenía sujeto la autoridad romana. En su parte superior hay una inscripción en lengua catalana que dice textualmente:

"*Sant Magí presó sofria*
y el portal l'Angel li obria."
"San Magín prisión sufría
y el portal el Ángel le abría."

A LAS CORPORACIONES, FÍGURAS BÍBLICAS Y RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA SEMANA SANTA DE PUENTE-GENIL

José Lorenzo Aires Rey

RELIGIOSIDAD POPULAR: Sermones, Sentencias, representaciones, descendimientos, etc.

Las representaciones escénicas que se hacen sobre los episodios más sobresalientes de la Pasión de Jesús a través de una o varias figuras formando una especie de escena teatral podemos constatar que se efectuaban, entre otros muchos lugares, por pueblos de una amplísima zona de la provincia de Córdoba, pudiéndose citar algunos como Puente-Genil, Baena, Castro del río, Doña Mencía o Iznájar. El Concilio de Trento (1545-1563) supuso un gran avance y la Contrarreforma potencia las representaciones plásticas y escénicas de la Pasión como reacción a la Reforma Protestante. La Iglesia argumentaba que dichas manifestaciones externas eran apropiadas porque las Imágenes constituían una gran ayuda para la formación religiosa y exponían de forma plástica o visual los pasajes de la Vida de Jesús teniendo un carácter didáctico principalmente. Las procesiones de la Semana Santa, pues, fueron fomentadas por las autoridades eclesiásticas por entender que servían de apoyo y constituían medios válidos para difundir los mensajes evangélicos entre la gente común**.** Su intención fue introducir a los fieles en los misterios de la fe a través de los sentidos rememorando la Pasión de Cristo, al tiempo que es un preciado tesoro que ha perdurado a lo largo de los siglos enriquecido por magníficas creaciones artísticas y por tradiciones genuinamente locales. En este contexto durante el siglo XVII era habitual que durante las Estaciones de penitencia, para transmitir a la gente el credo católico, hubiera *Sermones* y representaciones de escenas de la Pasión, dentro y fuera de las iglesias, que adquirieron un gran arraigo y junto a los desfiles procesionales alcanzaron gran auge en los que además de varias Imágenes peni-

tenciales participaban *figuras bíblicas,* siendo éstas unos personajes que encarnaban profetas, apóstoles, evangelistas, ángeles, etc. los cuales se cubrían la cara con un rostrillo en sus caracterizaciones.

En Puente-Genil a partir de 1665 se dicen dos Sermones durante la procesión del Viernes santo, el de *Pasión* y el del *Paso,* y de ambos se deja constancia en las cuentas de 1773 de la Cofradía de Jesús Nazareno. En el citado en segundo lugar se hacían intervenir los ¨Pasos¨ de Jesús Nazareno, la Virgen de la Guía, la Verónica, la Magdalena y San Juan mientras un sacerdote desde un balcón dirigía una plática a la gente congregada describiendo pasajes de la Pasión del Señor. Un soldado romano recitaba la Sentencia de Pilato. Tras este acto y por la invocación del predicador las Imágenes eran movidas por los cofrades y es entonces cuando la de San Juan va en busca de la Virgen y le muestra el camino para llegar hasta su Hijo Jesús. Unos soldados romanos se oponen a ello cerrándole el paso a Dolorosa cruzando sus lanzas tratando de impedirlo. Ante los requerimientos repetidos del sacerdote retirábanse los soldados y la Virgen llega al lado de Jesús queriendo con ello representar el *Encuentro* de Jesús con su Madre, finalizando el acto con la bendición de Jesús Nazareno al pueblo y a los campos, para lo cual tenía articulado el brazo. En el Sermón de la Pasión tomaban parte las Imágenes de la Verónica y la Magdalena. La primera se hacía acercar a Jesús asemejando limpiar con un paño el rostro ensangrentado del Maestro mientras María Magdalena se acercaba llorando y arrepentida.

Dice una popular saeta cuartelera de Puente Genil: *Cuando Jesús se encontró / con su Madre Soberana / de esta manera le habló, / dónde vas Rosa Temprana / transida Tú de dolor.*

Por su parte el eximio poeta pontanés, Manuel Pérez Carrascosa, nos mostrará este Sermón del Paso en su popular poesía *Las fiestas en la Puente: "Y de to, lo que a mí más me gusta / es el prendimiento que hasen en la plaza / seis u siete romanos que prenden / a la Virgen crusando sus lansas"*

En el Cartel de Semana Santa del año 2001 el prestigioso pintor pontanés Javier Aguilar Cejas reflejó este momento pasionista.

En Puente-Genil llegó a desaparecer y tras muchos años ha llegado a recuperarse a finales del siglo XX la Sentencia de Pilato que realizan miembros de la Corporación ¨El Pretorio romano¨ vestidos con sus atuendos de *figuras bíblicas,* Poncio Pilato y sus mozuelas, teniendo lugar dicho acto sobre un estrado levantado al efecto en la Plaza Nacional. Asimismo, en la misma época barroca, durante la tarde-noche del mismo día, en la Plaza del Dulce Nombre, tenía lugar el acto del Descendimiento, por el cual Cristo crucificado se desenclavaba de la cruz y era depositado en un

Sepulcro para efectuar la procesión del Santo Entierro. También en otras muchas localidades andaluzas de toda la zona de la subbética y campiña cordobesa se desarrollaba de similar forma, si bien, cada localidad presentaba algunas variantes.

Durante los siglos XVIII y XIX la autoridad religiosa va a ser muy estricta con estas manifestaciones de religiosidad popular y se mostraría contraria a ellas. Varios Decretales llegarían a prohibirlas, como los de 1744, 1765 y 1820 por considerarlas irrespetuosas, suprimiéndose inexorablemente la presencia de *figuras bíblicas,* que en el transcurso de la centuria decimonónica llegaron a desaparecer y será a finales de dicho siglo cuando surjan, en el caso de Puente-Genil, las llamadas *Corporaciones* y vuelvan a retomarlas para volver paulatinamente a procesionarlas. En la celebración de la Semana Santa de gran parte de Andalucía siempre fue algo habitual la presencia de dichas *figuras bíblicas* en los desfiles procesionales.

Será en el último tercio del siglo XX cuando la autoridad eclesiástica, principalmente los obispos del sur de España ("Las Hermandades y Cofradías. Cartas de los Obispos del Sur de España". En *Documentos colectivos de los Obispos del Sur de España* 1970-1988 Madrid, 1989) reconozcan la importancia de la Semana Santa y se ocupen de estas manifestaciones de religiosidad popular, poniendo de manifiesto la dimensión didáctica y catequística que conllevan. Por su parte, la Administración pública, desde una perspectiva laica llega a considerarlas o declararlas como un bien de interés turístico y cultural, potenciándolas, fomentándolas e incentivándolas para que sean contempladas por gente de otros lugares.

La celebración de la Semana Santa en muchos de los pueblos de Andalucía constituye una fusión de religiosidad, tradiciones, arte, fervor, devoción, antropología, singularidad e historia que la dotan de una específica personalidad con matices y aportaciones en muchos de ellos autóctonas, entre las que podríamos entresacar que hubo a lo largo de los siglos Encuentros (de Jesús con la Virgen), Sermones (del Paso, del Descendimiento, entre otros), Descendimientos, representaciones bíblicas (con presencia de figuras como profetas, apóstoles, evangelistas, etc.), escenificaciones de la Pasión, disciplinantes, etc. y que en algunos casos han pervivido en el tiempo y se continuan en la actualidad.

LAS CORPORACIONES Y FIGURAS BÍBLICAS: la más prístina seña identidad

Puente-Genil, localidad situada en el centro de Andalucía entre la subbética y la campiña cordobesa y que por su enclave estratégico ha recibido siempre in-

fluencias sevillanas, granadinas, malagueñas y obviamente cordobesas cuenta con una Semana Santa fuertemente prendida entre la inmensa mayoría de sus habitantes que la toman como estandarte y hacen de ella su más prístina seña de identidad, aportando importantes elementos constitutivos en su celebración y hundiendo sus raíces en el siglo XVI y por ende en una sólida y arraigada tradición, disfrutando actualmente de un gran auge y esplendor, donde se funde la fe, la devoción, la cultura, el arte, el sentimiento, la tradición y la historia.

Nos encontramos en la frontera de los siglos XVI y XVII con una Puente (o Pontón) de Don Gonzalo en que las manifestaciones religiosas son el centro sobre el que gira la vida ordinaria de sus vecinos y a partir de ahora las procesiones de Semana Santa adquirirán un gran esplendor y relevancia.

En el siglo XVII será cuando aparezcan las denominadas ***figuras bíblicas,*** vinculadas a las Cofradías matrices (principalmente a la de Ntro. Padre Jesús Nazareno) e imprimiendo una personalidad propia y un elemento distintivo a la Semana Santa pontanensa como elemento complementario del barroco. Las manifestaciones semanasanteras se irán enraizando y consolidando cada vez más a pesar del desacuerdo y severidad de los decretos de la autoridad eclesiástica durante los siglos XVIII y XIX tratando de impedir la presencia de dichas figuras y de cofrades que concurran con el rostro cubierto con capillo o haciendo penitencia de disciplina (azotes) durante las procesiones así como no consintiendo que las Cofradías hagan sus respectivas Estaciones antes de salir el sol o después de haber anochecido.

El primer dato que se conoce de la presencia de *figuras o personajes bíblicos* aparece el año 1.660 en el Libro de la Cofradía de Jesús Nazareno, siendo las de los Fariseos las citadas en primer lugar. En años sucesivos se consignan los Evangelistas (1.661), los Apóstoles (1.662), Simón Cirineo y Sibilas (1.663), el Buen y Mal ladrón (1.666), etc.[1]. Hacia el último tercio del siglo XVIII aparecen las figuras de los Profetas, Adán y Eva, Abrahán, Judas, Herodes, Pilatos, etc. Hacia el último tercio del siglo XIX se citan Armados, Virtudes teologales y Cardinales, Ataos, las Tres Marías, etc.

---

1 *Antropología Cultural: La Cofradía de Jesús Nazareno,* de José S. Jiménez. Colección Anzur. Puente-Genil.

Antropología Cultural: La Corporación El Imperio Romano, de José S. Jiménez. Colección Anzur. Puente-Genil

Puente-Genil Nazareno: Antropología, Historia, arte, Tradición, de José Aires Rey. Córdoba, 1.990.

Guías de la Semana Santa de Puente-Genil, Años 1.996 y 97, de José Aires Rey.

Aunque no hay constancia de ello es presumible pensar que hacia finales del siglo XVIII las figuras bíblicas se fueran separando de la Cofradía de Jesús Nazareno, a la que en principio pertenecieron, y organizándose independientemente aunque sometidas a las presiones de decretos y prohibiciones. Varios Decretos episcopales prohibieron su incorporación, ya que no siempre fueron admitidas ni gozaron de la conformidad por parte de la autoridad eclesiástica las representaciones bíblicas en las procesiones, llegándose a informar en 1.817 por el Vicario de la Villa al Obispo que las procesiones de Semana Santa de ese año se efectuaron en este pueblo sin *figuras,* luego de haber intervenido el Consejo Real a través de la Chancillería de Granada que insta al Juez de Aguilar de la Frontera para que intervenga por motivo de diversos incidentes y vicisitudes [2].

Tras una época de languidecimiento en la presencia de *figuras bíblicas* durante la celebración de Semana Santa éstas llegan a sobrevivir volviendo a renacer a mediados del siglo XIX claramente emancipadas y desligadas de la Cofradía matriz, dando lugar a unas Asociaciones, en la actualidad llamadas ***Corporaciones bíblicas,*** nacidas para contribuir al esplendor y engrandecimiento de la Fiesta Mayor por excelencia de Puente-Genil, habiendo sabido dar a la conmemoración de la misma una indiscutible personalidad al dotarla netamente de una personalidad y un sello distintivo precisamente por la aportación de la presencia de figuras bíblicas durante los desfiles procesionales, ya que con ellas se colabora a aumentar y complementar el esplendor de las Cofradías en dichos cortejos penitenciales.

Dichas *Corporaciones bíblicas* son unas asociaciones cívico-culturales-religiosas totalmente independientes, no sujetas a la autoridad eclesiástica ni pertenecientes a las Cofradías, encargadas principalmente y sobre todo de incorporar unas figuras o personajes bíblicos a las procesiones de los días del Mayor Dolor y coadyuvar así a un mayor realce de éstos. Modernamente sus actividades a lo largo del año sobrepasan las señaladas anteriormente ocupándose además, como se verá más adelante, de variadas actividades culturales.

En Puente-Genil hay constancia de fundaciones de *Corporaciones bíblicas* del último tercio del siglo XIX, como es el caso de la fusión de los armados colorados

---

2 Al parecer a partir de la década de 1.860 en adelante adquieren las procesiones y figuras bíblicas gran suntuosidad y solemnidad, siendo ya contempladas por mucha gente de los pueblos limítrofes atraída por el renombre e importancia de las mismas.

con los armados pajizos (año 1871) dando lugar al actual El Imperio Romano. La de las Virtudes Cardinales se funda en 1875. Las Potencias del alma lo hacen el 23 de diciembre de 1878. Las Virtudes Morales en 1883. El Reglamento de la Corporación Los Profetas data de 1884 (las figuras se citan en 1780). La de los Apóstoles no se tiene constancia de su fundación pero se sabe que debió ser en el último tercio del siglo decimonónico (las figuras se citan en 1662). La Corporación de La Judea (Las Autoridades judáicas) fue fundada el 21 de abril de 1895 y el Pretorio Romano lo hizo en 1896. Todas las demás serán del silo XX.

Para la incorporación de sus figuras a los desfiles procesionales (hora de salida, lugares que les corresponden situarse, itinerarios oficiales que han de recorrer y otras normas que puedan observar dentro de su incorporación en las procesiones) se ajustan a las directrices marcadas por la Agrupación de Cofradías y Corporaciones Bíblicas, asociación ésta que marca las Normas de actuación durante los recorridos de las procesiones de Semana Santa exclusivamente, no así las del resto del año.

Algunas *Corporaciones bíblicas* suelen adoptar sobretítulos con los cuales son más popularmente conocidas, estando relacionados todos ellos con motivos de la Semana Santa o con el conjunto de las figuras que incorporan a las procesiones (La Judea, El Pentatéuco...), con algún elemento pasionista (La Espina, La Corona, La Cruz, El Sudario, El Cirio, El Pelícano...), con algún martirio o elemento constitutivo de sus figuras (El Pez, La Ballena, El Ancla...), pluralizando algún nombre (Los Lázaros), por el pasaje que van representando en las procesiones (Degüello, Jetones, Ataos, Apariciones...), por el Grupo de Hermandad que les corresponde en alguna Cofradía (El 1º de la Soledad, El 2º de la Soledad, El 1º de los Dolores...), economizando el título de la propia Corporación (El Prendimiento, Los Doctores, El Pretor, Los Milagros, Las Parábolas, El Juicio, El Arca, Las Potencias...), etc.

Hay que señalar que solamente dos Corporaciones de todas las existentes disponen de Grupo o Banda de música, la del Imperio Romano y la de Los Ataos, siendo los músicos que las componen hermanos de dichas asociaciones. La citada en primer lugar se hace acompañar siempre de él durante sus correspondientes incorporaciones a los desfiles procesionales, formando parte principal e inseparable de todo el conjunto. Igualmente es costumbre que dicho Grupo de música ilustre musicalmente las reuniones que celebra esta señera Corporación del Imperio Romano en su Casa-Cuartel durante los sábados de Cuaresma y toda la Semana Santa [3].

El Grupo de música de Los Ataos asiste a ésta los sábados de Cuaresma en las tradicionales subidas al Calvario y durante las reuniones que se celebran durante la Semana Santa en su Cuartel.

Las demás Corporaciones suelen disponer en sus Casas de varios tambores, cuyos sonidos son graves y roncos, con los cuales se acompañan cada vez que los hermanos cantan saetas en el transcurso de las reuniones que celebran.

La originalidad que ofrecen las procesiones de la Semana Santa pontanensa reside en una genuina miscelánea caracterizada por su singularidad debida a la presencia de estas *figuras bíblicas* que representan a multitud de personajes (alrededor de 425) extraídos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, como pasajes de los Milagros y Parábolas de Jesús o también Símbolos y Alegorías de la Religión, incluyendo alguna legendaria como la Sibila de Cumas o el Judío errante, constituyendo todas ellas, sin lugar a dudas, el aspecto más peculiar de los desfiles procesionales.

Puente-Genil cuenta con una larga nómina de fíguras bíblicas arraigadas desde siglos que dotan a la celebración de la Semana Santa de gran personalidad y de un acervo religioso-cultural irrefutablemente autóctono, al igual que ocurre en otras localidades cordobesas como Baena, Doña Mencia, Cabra, etc. aunque en éstas en menor número.

En la actualidad se cuenta en la localidad pontanensa con más de sesenta Corporaciones que contribuyen al esplendor de la Semana Santa incorporando a las procesiones: 102 figuras pertenecen al Antiguo Testamento, 107 al Nuevo Testamento. 39 son Alegorías y Símbolos de la Religión. 55 son coraceros, soldados y centuriones romanos y 122 son *romanos* del Imperio Romano.

Los días que mayor número de *figuras bíblicas* hay dentro de la Semana Santa de Puente-Genil son el Jueves y Viernes Santo, este último principalmente por la mañana y tarde, así como también el Domingo de Resurrección en el que se pro-

---

3 Este Grupo de música interpreta durante los desfiles vibrantes Marchas lentas y ¨Pasodobles romanos¨ muy populares en la localidad, pudiéndose citar entre ellas ¨La Matraca¨, ¨Enriquetilla¨, ¨Recuerdo¨, ¨Nobleza¨, ¨Glorial Muerto¨, ¨Nuestro Padre Jesús¨, ¨El escriba¨, entre otras muchas. Independientemente, cada vez que se incorpora a la procesión y se cruza en sus desfiles con los ¨Pasos¨ suelen interpretar el Miserere, a los de Cristo, y el Stabat Mater a los de Virgen. La noche del Viernes santo, que han cambiado sus penachos blancos por otros negros en señal de luto, suelen interpretar la marcha denominada Gloria al Muerto y durante la procesión del Sábado Santo la pieza denominada In éxitu dedicada al Santo Sepulcro de Cristo. A la salida de Jesús Nazareno, en el amanecer del Viernes Santo, interpreta la composición musical denominada ¨La Diana¨, en medio de una abigarrada multitud que se da cita en la Plaza del Calvario y un estremecedor silencio, habiendo sido compuesta en 1.869.

cesionan todas delante del ¨Paso¨ de Jesús Resucitado como broche final y cierre de la Semana Santa.

Todas las *figuras o personajes bíblicos* marchan integradas en la procesión entre los distintos ¨Pasos¨, en medio de las Cofradías, caminando con paso corto, de forma hierática, parsimoniosa y lentamente. Visten con trajes semejantes a los de la época que pertenecieron, aunque suelen verse algunos anacronismos en los ropajes, llevando la persona que los representa la cara cubierta con un ***rostrillo***[4] y portando en las manos algún símbolo o atributo, popularmente conocido por ***martirio,*** que le caracteriza y que es alusivo al pasaje bíblico por el que es conocido, como cetros, dagas, maquetas, pergaminos, lanzas, hachas, libros, cayados, cofres, cruces, etc. incluso algún animal vivo, como una paloma, un pez, un gallo o un cordero. Y así, por ejemplo, Noé lleva una pequeña arca; Moisés las Tablas de la Ley; Judas, como traidor que fue, lleva una bolsa conteniendo las treinta monedas; San Pedro, una Corporación (Los Ataos) lo incorpora llevando un gallo, representando así las tres veces que negó conocer a Jesús, dos Corporaciones (Apóstoles y Fundadores del Templo) lo incorporan llevando las llaves de la Iglesia, otra (El Prendimiento) con una espada, simbolizando así el momento del prendimiento de Jesús por la gente chusma cuando oraba en el Huerto de Getsemaní, y otra Corporación (La Transfiguración del Señor) lo hace llevando tres tiendas, las cuales, nos refiere la Bíblia, quiso levantar el apóstol para dar cobijo en el monte Tabor a Jesús, a Moisés y a Elías. Los cuatro evangelistas llevan unos libros con sus Evangelios y los símbolos correspondientes al águila, al toro, al hombre y al león; las figuras de los Milagros de Jesús lleva cada una por atributo un objeto por el cual es conocido el milagro que obró el Maestro, como unas pequeñas tinajas representando las Bodas de Canaán o una canastilla con varios

4 Para la realización de los *rostrillos* antiguamente se utilizaba la escayola, actualmente se emplean materiales muy ligeros (principalmente papel) al objeto de que no resulten demasiado incómodos ni pesados, siendo además más transpirables y flexibles. Una vez hecho el molde y secado se procede a su policromía. Cada uno de ellos está dotado de rasgos físicos propios y facciones características del personaje que representa, así unos expresan ancianidad, patriarcado o reinado, estos suelen llevar barba, comúnmente gris o negra, como el de Noé, Moisés, Lot, Rey David, Salomón, Caifás, San Pedro, San Pablo, etc; otros tienen rasgos grotescos, repulsivos o de maldad, como Los Jetones, Judas, los verdugos, etc; otros expresan femineidad, son los que representan a mujeres de la Bíblia, como los de la samaritana, Judith, Salomé, María Magdalena, la Verónica, Esther, etc; otros tienen rasgos que infunden espanto, como los de la Muerte y el Demonio; y hay otros, los que representan a Jesús, que están dotados de rasgos delicados, suaves y transmiten misericordia, humildad, bondad, inocencia, piedad, dulzura, humanidad y divinidad. Al rostrillo muchas figuras le añaden en la parte superior una peluca y otras alguna toca que se suelen ceñir con diadema o corona.

panes y peces. José (hijo de Jacob y Raquel), de la Corporación Los Fundadores de Israel, se incorpora llevando una reproducción del sueño de las vacas y las espigas. La figura de la parábola del Buen Pastor lleva un cordero vivo, etc. Aún teniendo buena visibilidad las personas que van representando algún personaje bíblico a través de las oquedades oculares de los rostrillos, todas las Corporaciones hacen acompañar a sus *figuras bíblicas* durante los desfiles que realizan en las procesiones de unos hermanos denominados ***Rebateos,*** que vestidos de capirucho y la cara cubierta con capillo, han de velar por las mismas, procurando que los ropajes no sufran desperfectos, que las diademas, coronas, pelucas y martirios de las figuras vayan bien colocados, así como advirtiendo a las mismas de alguna circunstancia relacionada con la procesión (como aglomeraciones de gente, el paso y la distancia que han de llevar, etc.)

El momento más importante dentro de las incorporaciones de estas Figuras bíblicas en las Procesiones es sin lugar a dudas el Viernes Santo por la mañana. Una vez ha llegado el ¨Paso¨ de Nuestro Padre Jesús Nazareno a la pontanesa calle Santa Catalina absolutamente todas las *figuras bíblicas* realizan las denominadas ***Reverencias*** como saludo y homenaje al Patrón de Puente-Genil, Jesús Nazareno y ofrecerle sus atributos. Estas mismas Reverencias vuelven a repetirse al atardecer cuando el ¨Paso¨ de Jesús ha llegado a su templo y termina la procesión, disponiéndose en el Pórtico que existe ante el mismo para contemplación de los fieles, penitentes, devotos y pueblo en general [5].

Como se ha expuesto con anterioridad las figuras bíblicas son incorporadas por las *Corporaciones bíblicas.* Estas asociaciones están compuestas en general por grupos de entre veinte a cuarenta hermanos, salvo la conocida como *¨El Imperio Romano¨* que la forman más de ciento cincuenta personas. Esta Corporación es

5 La *Reverencia* es un acto por el cual las figuras bíblicas, entrando una tras otra frontalmente a la procesión en una sola fila, se detienen ante el ¨Paso¨ de Jesús Nazareno y elevan sus *martirios* hacia el Maestro a modo de ofrecimiento, al tiempo que inclinan su cabeza en señal de respeto. Detenida cada figura ante la Soberana Imagen de Ntrº Padre Jesús en tres movimientos parsimoniosos y lentos elevan sus martirios, posteriormente proceden a bajarlos a la inversa, finalizando con una inclinación ante la Imagen en señal de respeto, saliendo de la reverencia hacia el lado derecho. Una vez han terminado todos los personajes bíblicos se incorporaran a la procesión en el lugar fijado por la Agrupación de Cofradías, Hermandades y Corporaciones, que cada año es en el mismo lugar procurando llevar un orden cronológico. Así primeramente desfilan las pertenecientes al Antiguo Testamento, que lo hacen todas delante del ¨Paso¨ de Jesús Nazareno y tras el Maestro lo harán las del Nuevo Testamento y Símbolos de la Religión. Estas mismas reverencias las hacen en la localidad de Baena (Córdoba) las figuras de los Profetas y los Apóstoles a la altura de la Cruz de Jaspe.

una de las más emblemáticas de todas cuantas existen. Está compuesta por seis escuadras que se identifican por el color de sus trajes (verde, oro, grana, azul y cardenal, más la escuadra tabaco compuesta por el Grupo de música). Cada escuadra, salvo la de los músicos, está integrada por doce unidades (romanos), a saber un cabo, un oficial y cinco parejas, llevando por atributos hacha o lanza y escudo, salvo el Capitán y los Jefes de escuadra que llevan espadín en lugar de lanza. Los trajes de los Jefes y Oficiales están ricamente bordados en oro y pedrería. Uno de los romanos porta la bandera de color grana donde figura el escudo de la Corporación y rematada por un águila imperial, de la cual penden cinco cintas con los colores de las escuadras. Se incorporan a las procesiones del Jueves, Viernes y Sábado santo y Domingo de Resurrección.

Las Corporaciones celebran sus Juntas (del Jueves Lardero, del Día de la Cruz, de los Santos, de Navidad, etc.) y actividades semanasanteras en Casas propiedad de cada asociación que reciben el nombre de ***Casa-Cuartel,*** lugar éste donde durante todo el año en general y especialmente la Cuaresma y Semana Santa conviven y confraternizan los hermanos y con gran frecuencia sirven de escenario para el afianzamiento de tradiciones, para estrechar abrazos entre Corporaciones y Cofradías, lugares de exaltación de la saeta, la música y la poesía netamente pontanensas, etc.

En estas Casas-Cuartel (se les llama simplemente *Cuarteles* y son equivalentes a Casas de Hermandad) pertenecientes a las Corporaciones se tienen celosamente custodiados tanto los archivos, los enseres, las figuras bíblicas y todo su patrimonio, y donde, como queda dicho anteriormente, confraternizan sus hermanos durante la Cuaresma y Semana Santa, sirviendo además para celebrar diversos actos culturales relacionados todos ellos con la Semana Santa: conciertos, conferencias, exposiciones, pregones, exaltaciones de la saeta, etc.

Todos estos locales tienen semejante estructura entre ellos, consistiendo generalmente en un salón principal de amplias dimensiones donde se desarrollan las reuniones y actividades de los hermanos, un vestíbulo, una sala que puede servir indistintamente para Archivo o Secretaría, una sala dedicada específicamente a las figuras, una cocina y patio. Estos son los elementos indispensables de todo Cuartel, puntualmente habrá alguna que contenga otras dependencias dependiendo del espacio y disponibilidad.

Algún Cuartel, por disponer de amplias dimensiones o por aprovechamiento de espacios interiores, suele contar con interesantes Salas de Exposiciones en las que dentro de unas vitrinas se exhiben permanentemente los valiosos tra-

jes de figuras o coraceros, bibliografía semanasantera y pontanensa en general, placas y medallas de homenajes, enseres de la Corporación o Cofradía a la que suelen pertenecer, etc. Tales son los casos de los Cuarteles del Grupo Hermandad ¨La Cepa¨ (éste es coincidente con la Casa-Hermandad de la Cofradía de Ntrª Srª de la Esperanza), de la Asociación de las Cien Luces, de ¨Las Profecías de Jesús¨, del ¨Imperio Romano¨, de las ¨Virtudes Teologales¨, de ¨Los Evangelistas¨, etc.

La ornamentación que presenta cada Casa-Cuartel es semejante entre si. En todas ellas se exponen cuadros referidos a Semana Santa o a acontecimientos de la Corporación, como pueden ser fotografías de ¨Pasos¨ procesionales, Imágenes y figuras bíblicas, los Carteles anuales de Semana Santa, instantáneas de momentos célebres de la Corporación, rostrillos y martirios de las figuras, etc. Pero destacando sobremanera de toda la ornamentación hay dos elementos constitutivos de primera magnitud, como son, por orden de importancia: un cuadro de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Puente-Genil, el cual preside sin duda alguna el salón principal, y una Vieja Cuaresmera.

En Puente-Genil hay una gran devoción a N. P. Jesús Nazareno, teniendo el reconocimiento, la concesión y el otorgamiento de todos los pontanenses para ser considerado el Patrón, representando todo un símbolo para el pueblo, por ello no puede faltar en ninguno de los Cuarteles de Semana Santa.

Respecto a la ***Vieja Cuaresmera*** ésta, representada con la imagen plana de una mujer anciana, enjuta y caricaturizada, sobre un panel de madera, simboliza el calendario cuaresmal pontanés y con ella el tiempo penitencial de la religiosidad (mediante un rosario), la abstinencia y vigilia (mediante un cesto con verduras), el ayuno y la penitencia (por el color de su vestidura, normalmente morado o negro).

A la *Vieja Cuaresmera* se le hace pender siete ¨patas¨ y cada una de ellas representa una de las siete semanas anteriores a la celebración de la Semana Santa, recibiendo respectivamente las denominaciones de Carnaval, Tentaciones, Transfiguración, Diablo mudo, Pan y peces, Pasión y Ramos. Cada ¨pata¨ la suele quitar unas veces el Presidente y otras algún hermano o invitado de la Corporación en el transcurso de las reuniones mantenidas durante la noche de cada sábado.

Con este ritual se quiere significar, a modo de calendario cofrade, que resta una semana menos para la llegada de la Semana Santa. Suele acompañarse de alguna intervención oral laudatoria por parte de la persona que se le honra con dicho acto, del canto coral del himno de la asociación si lo tiene, de alguna poesía sema-

nasantera, etc. Aún haciéndolo todas las Corporaciones de forma semejante cada una le imprime una impronta peculiar.

Hay que destacar que desde hace algunos años las Corporaciones suelen generar importantes actividades culturales que llevan a cabo en sus respectivos Cuarteles y siempre girando en torno a la Semana Santa. Estas actividades suelen realizarlas con motivo de alguna efemérides sobresaliente para la Corporación, como Aniversarios de fundaciones, inauguraciones, etc. Así la centenaria Corporación de ¨La Judea¨ en el denominado Sábado de Pasión (el penúltimo antes del Domingo de Ramos) suele llevar a cabo entre sus hermanos una exaltación poética en honor del eximio vate pontanés Miguel Romero, el cual compuso magníficos poemas dedicados a la Semana Santa de Puente Genil. ¨La Historia de Tobias¨ (¨El Pez¨), anualmente el Sábado de Pasión suele tener a nivel interno un destacado Pregón de Semana Santa. ¨El Imperio Romano¨ en 1.994 con motivo del 125º Aniversario de la Diana, lo celebró con un concierto de música, exposición de trajes de la Corporación, una Conferencia, edición de un libro conmemorativo y un Cartel conmemorativos. Asimismo hay que destacar las que llevaron a cabo en 1.997 las Corporaciones de ¨Los Lázaros¨, ¨El Prendimiento de Jesús¨ y ¨El Arca de Noé¨. Las actividades llevadas a cabo en 1.998 por las Corporaciones de ¨Los Milagros de Jesús¨, ¨La Destrucción de Sodoma¨ y ¨Las Negaciones de Pedro¨. Al mismo tiempo la fervorosa y entusiasta Cofradía de la Santa Cruz y Nuestro Padre Jesús de los Afligidos celebró el X aniversario de la bendición de la Imagen del Cristo con un sobresaliente ciclo cultural de varias Conferencias, un Concierto musical y un Pregón dedicado al costalero. Esta misma Hermandad en Septiembre de 2007 acaba de celebrar varios actos con motivo del XXV aniversario de su refundación, destacando el artístico Cartel realizado por el acreditado artista pontanés Javier Aguilar Cejas. En 1999 la ¨Los Testigos Falsos¨ celebró el 25º Aniversario de su reorganización y publicó una documentada Revista donde se recoge toda la evolución histórica de la asociación. El año 2000 fue la Corporación de las Virtudes Cardinales y la Sibila de Cumas la que celebró su CXXV aniversario en el que destacó la publicación de un Libro conmemorativo. La Corporación de Las Potencias del alma celebró en el 2003 también su CXXV aniversario fundacional con diversas actividades como conferencias sobre Semana Santa. La Corporación de El Ancla en el 2006 con motivo de su CXXV aniversario de las figuras bíblicas editó un documentado Libro con la historia de las mismas. En este curso cofrade 2007-08 es la Corporación de las Virtudes Morales la que está celebrando su 125º aniversario fundacional con diversos actos. Y así una larga enumeración de acti-

vidades que dotan de contenido cultural todas las Corporaciones bíblicas de Puente-Genil.

Muchas son las que a nivel interno y sin trascendencia al exterior, pero que gozan de una gran importancia y esplendor, organizan a lo largo del año diversos actos culturales o editan Revistas en las que se recogen interesantes y documentadas colaboraciones de sus hermanos, antologías poéticas, anuarios de actividades desarrolladas, etc. pudiéndose citar las publicadas por ¨Las Sectas Judáicas¨, ¨La Destrucción de Sodoma¨, ¨La Historia de Tobias¨, ¨La Cruz¨, etc. Por otra parte algunas Corporaciones a lo largo del año suelen realizar interesantes viajes de peregrinación a algún lugar mariano o con motivos culturales, como ¨La Cepa¨; ¨La Historia de Tobias¨, que ha viajado a Antequera, Ronda, Sevilla, Córdoba y Granada; ¨Los Evangelistas¨ ha realizado viajes a Úbeda, Jaén y Sevilla; ¨La Judea¨ y ¨El Imperio Romano¨ viajaron hasta Roma donde fueron recibidos por S.S. Juan Pablo II, además la citada en primer lugar ha viajado también a Tierra Santa en el año de su Centenario y posteriormente lo hizo a Toledo. En el 2003 ¨Las Potencias del alma¨ realizaron un viaje a la ciudad de Granada con motivo del CXXV aniversario fundacional de la asociación, etc.

Son numerosas las Corporaciones que participan en la convocatoria municipal de presentar Cruces de Mayo, como las de El Cirio, la Sentencia de Jesús, El Viejo Pelícano, las hijas de Salfad, el Primer Grupo de hermandad de la Virgen de los Dolores o El Ancla en el 2007. En Navidad son muchas las que instalan Belén o cuanto menos un Misterio. Para la onomástica de la Patrona de Puente-Genil, Nuestra Señora de la Purísima Concepción, todas ellas participan, lo mismo que las Cofradías, en la ofrenda floral y procesión general cada año el día 8 de diciembre. Algunas suelen colaborar con los festejos del barrio, Plaza o entorno donde están emplazadas. Todas participan especialmente y de una manera destacada en la organización de la *Semana Santa Chiquita o infantil* (primeros días de Mayo) y procurando para los niños réplicas de sus trajes de figuras o romanos, así como poniendo las Casas-Cuartel a disposición de la grey infantil para llevar a cabo durante esos días sus reuniones y confraternales encuentros.

Así pues las Corporaciones, además de prestar esplendor a los días procesionales de Semana Santa, sirven para aunar a sus hermanos entre si y con los de otras Corporaciones y Cofradías, para estrechar lazos de amistad y como interesantes focos de cultura, sobre todo la autóctona y la derivada propiamente de Semana Santa.

LAS COFRADÍAS E IMAGINERÍA PASIONISTAS DE PUENTE-GENIL (CÓRDOBA)

José Lorenzo Aires Rey

Hay que destacar que en Puente-Genil, otrora Puente (o Pontón) de Don Gonzalo, durante el siglo XVI todos los actos de la vida cotidiana, tanto pública como privada, estaban impregnados de una gran religiosidad en sus vecinos que facilitó la construcción de iglesias y la incorporación de Imágenes para su Culto, sobresaliendo las continuas fiestas en honor de la Madre de Dios, como eran las de Nuestra Señora de la Purificación y de la Purísima Concepción, entre otras, o las de santos, como San Juan y Santiago; las de Semana Santa o el Corpus, etc.

Durante el siglo XVII aumenta el predominio de la influencia religiosa que se presenta como carácter distintivo en la mayor parte de las manifestaciones de la vida de este pueblo. La práctica del culto externo e interno a las Imágenes eran frecuentes manifestaciones del sentimiento religioso y se colaboraba ampliamente para la erección y obras en los templos, en la fundación de conventos, etc.

En el siglo XVIII se continúan las fervorosas demostraciones de Culto y las Fiestas netamente religiosas, las cuales se reflejarán en costosas obras acometidas en las iglesias y ermitas, así como en el esplendor y auge adquiridos en las Cofradías y Hermandades, llevándolas a renovar y mejorar ostensiblemente ¨Pasos¨ y tallas así como al aumento del patrimonio artístico y del Culto de nuevas Imágenes.

El siglo XIX viene marcado igualmente por esa profunda religiosidad popular vivida por la población de esta cada vez más creciente Villa, sucediéndose continuas procesiones de rogativas, Funciones Religiosas, peregrinaciones, Misiones, etc. Estos dos siglos vendrían marcados por sucesivos Decretales por parte del prelado de Córdoba que harían desaparecer ciertas manifestaciones de religiosidad popular.

En el siglo XX la manifestación religiosa fue creciendo y se potenciaron las salidas procesionales que las Hermandades realizaban. Esta centuria estuvo señalada por los desgraciados sucesos de 1936 que ocasionaron una gran depresión cofrade con pérdida de algunas Imágenes, Pasos y Cofradías. Pasados los años de la

contienda civil fueron rehaciéndose lentamente las Hermandades y reponiéndose sus Imágenes. Hacia los años sesenta empieza a vislumbrarse una revitalización y será durante las décadas de los setenta y ochenta cuando hubo una gran explosión cofrade que hizo brotar nuevas Cofradías, de tal suerte que de tres días que hasta entonces había para procesionar (Miércoles, Jueves y Viernes santos) crecieron paulatinamente a nueve, empezando desde entonces el Sábado de Pasión y terminando el Domingo de Resurrección, como veremos más adelante. Todo el último tercio del siglo pasado supuso un crecimiento cualitativo y cuantitativo. Y esa religiosidad popular que manifiestan los pontanenses de la antigua Puente de Don Gonzalo hasta la actualidad les hace fundar Cofradías, Hermandades y Asociaciones religiosas tanto de Gloria, Sacramentales como Penitenciales, entre las que han destacado siempre las de Semana Santa.

En todas las procesiones de Cofradías pasionistas de Puente-Genil, no así en las denominadas Sacramentales o de Gloria, como son las de la Patrona, Corpus, Desamparados, etc. encabeza el desfile procesional un ***muñidor o campanillero,*** esto es, un cofrade que durante todo el itinerario incesantemente hace sonar una pequeña campana abriendo el cortejo penitencial, hecho éste que desde que las procesiones de Semana Santa en Puente-Genil tienen su origen viene realizándose, significando con ello la convocatoria o llamada que se hace al pueblo para que asista a presenciar el paso de las Cofradías durante sus Estaciones de Penitencia.

A este muñidor le siguen otros cofrades que van portando alguna Insignia, como la Cruz de Guía, la bandera, el Estandarte, estandartines, bocinas, faroles, acólitos, etc. y a continuación va todo el cortejo de penitentes y fieles devotos que forman parte de las Cofradías acompañando a los Pasos procesionales.

Para arrancar de los primeros orígenes de Semana Santa en Puente Genil hay que remontarse al siglo XVI, centuria ésta en la que se tiene constancia de la existencia de Cofradías penitenciales, siendo la primera que se tenga noticias de su creación la conocida con el nombre de **Hermandad de los Azotes** que existía en 1.593 y según los historiadores locales Antonio Aguilar y Cano y Agustín Pérez de Siles el origen de esta Cofradía es anterior a 1.558. Anterior a 1.565 es la fundación de la **Cofradía del Dulce Nombre de Jesús** y de 1.595 se dice es la de **Jesús Nazareno** [1].

1 El primer libro de Actas de esta Cofradía comienza en 1.640 y el día 3 de Agosto de 1.664 se fundó la Asociación de las Cien Luces, aneja a la Cofradía.

La antigua **Cofradía de la Sangre**, hoy llamada del **Señor Amarrado a la Columna**, se remonta a mediados del siglo XVI y desde entonces ha tenido su sede en la iglesia de la Vera-Cruz [2]. En 1.593 se denominó **Hermandad de los Azotes** y posteriormente de la **Vera-Cruz**, procesionándose siempre el Jueves Santo y siendo de orígenes franciscanos. Fue llamada **Cofradía de los Azotes** por las rigurosas disciplinas a que se entregaban sus hermanos durante la estación de penitencia. En 1.784 la Cofradía pasó a denominarse de la **Columna** cambiándose el antiguo Titular, un Cristo Crucificado por una Imagen del Señor amarrado a la Columna. Hacia finales de la centuria de 1.600 y principios de la siguiente la Cofradía Matriz de la Vera-Cruz fue ampliándose con los ¨Pasos¨ de Jesús Preso, la Santa Cruz y la Santa Cena.

La Cofradía del **Dulce Nombre**, conocida en sus inicios como la del **Santo Sepulcro** arranca también en el siglo XVI. Su constitución está fechada en 1.565 y asentada canónicamente en la iglesia del Dulce Nombre, procesionándose en la noche del Viernes Santo. El objeto de esta Cofradía era celebrar la ceremonia del Descendimiento de la Cruz y la posterior procesión del Santo Entierro. En sus orígenes sólo contaba con dos ¨Pasos¨, el del Sepulcro y el de la Virgen de la Soledad. En el transcurso del tiempo (durante el siglo XVIII) la Cofradía se vería incrementada con los ¨Pasos¨ de San Juan Evangelista, la Santa Cruz y Nuestra Señora de las Angustias.

Por su parte el primer libro que se dispone en la **Cofradía de Jesús Nazareno** es de 1.640 del que se deduce que esta Cofradía fue fundada hacia 1.595 y desde sus inicios se halla establecida canónicamente en la iglesia de igual nombre [3]. A la Cofradía matriz de Jesús Nazareno pertenecerían los ¨Pasos¨ de la Verónica, la Magdalena, San Juan Evangelista y la Dolorosa.

Otra de las Cofradías más antiguas de Puente Genil es la que se denominó **Cofradía de la Caridad**, pudiéndose aproximar sus inicios hacia finales del siglo XVI o principios del XVII, aunque se sabe que desde el año 1.664 pasó a denominarse **Cofradía de la Humildad y Paciencia**, estando acompañada en la década de 1.680 por los hermanos de la Escuela de Cristo, que vestían con túnica y capuz, llevando crucifijo, rosario y otros elementos, por lo que fue llamada *¨la procesión de los discípulos¨*. Desde sus inicios tuvo su asiento en la extinguida ermita de la Caridad, hasta que una vez desaparecida ésta (hacia 1.890) pasó a establecerse en la iglesia de la Asunción del Exconvento de San Francisco de Asís. A esta Cofradía matriz estu-

2 En esta iglesia estuvo asentado el convento de San Francisco de Asís (1.644 - 1.664)

3 Las actuales tallas del Cristo yacente del Santo Sepulcro y de Jesús Nazareno llegan a Puente-Genil en 1.622.

vieron vinculadas otras Hermandades como la del Señor del Lavatorio y la de Jesús en la Oración del Huerto, que hacían su estación de penitencia el Miércoles Santo.

Desde sus inicios y hasta mediados del siglo XX solamente hubo tres días dentro de la Semana Santa en los que las cofradías hacían estación de penitencia, el Miércoles, Jueves y Viernes. En la actualidad es durante nueve días cuando se llevan a cabo, en medio de un gran fervor, las salidas procesionales de las distintas Cofradías pasionistas, empezando el Sábado de Pasión y finalizando el Domingo de Resurrección, según el orden siguiente:

Día	**Cofradía**	**Pasos**
Sábado de Pasión	Cofradía de Nuestra Señora de la Guía	1
Domingo Ramos (Madrugada)	Cofradía de N.P. Jesús de las Penas, Ntra Sra de los Ángeles, San Juan Evangelista y María Magdalena	2
Domingo Ramos	Cofradía de Nuestro Padre Jesús en su Entrada triunfal en Jerusalén y Nuestra Señora de la Estrella	2
Lunes Santo	Cofradía de la Santa Cena y Nuestra Señora del Amor	2
Martes Santo	Cofradía de la Santa Cruz, Jesús de los y Virgen del Rosario Cofradía del Cristo del Calvario y Virgen del Consuelo	2 2
Miércoles Santo (Madrugada)	Cofradía del Cristo del Silencio	1
Miércoles Santo	Cofradía del Señor del Lavatorio Cofradía Oración del Huerto y Virgen de la Victoria Cofradía del Señor de la Humildad y Paciencia Cofradía de Nuestra Señora de la Amargura	1 2 1 1
Jueves Santo	Cofradía de Nuestro Padre Jesús Preso Cofradía Señor de la Columna y Ntra. Sra. de la Veracruz Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza	1 2 1
Viernes Santo (mañana-tarde)	Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno Cofradía del Cristo Misericordia y Virgen del Mayor Dolor Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores	1 1 1
Viernes Santo (noche)	Cofradía del Cristo de la Buena Muerte Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias Cofradía de San Juan Evangelista Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad	1 1 1 1
Sábado Santo	Cofradía del Santo Sepulcro y Virgen de las Lágrimas	2
Domingo Resurrección	Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado	1

Así pues, Puente Genil cuenta en la actualidad con 23 Cofradías penitenciales que procesionan 31 ¨Pasos¨, estando clasificados de la siguiente forma: De Cristo hay ocho. De Misterio, nueve. De Virgen, trece, de los cuales nueve son de palio y cuatro no lo llevan. Y Simbólicos hay uno.

De todos ellos catorce se llevan por *bastoneros* a hombros, portados a varales por fuera, que son los siguientes: Guía, Estrella, Silencio, Lavatorio, Humildad, Amargura, Preso, Vera-Cruz, Esperanza, Jesús Nazareno, Buena Muerte, Angustias, San Juan Evangelista y Soledad. Hasta años cuarenta y cincuenta del siglo XX se hacían ayudar por horquillas donde descansaban los ¨Pasos¨ en las procesiones. Diez son llevados a costaleros: Penas, Ángeles, Santa Cena, Amor, Afligidos, Rosario, Calvario, Consuelo, Huerto y Victoria. Y por último siete a tracción mecánica mediante ruedas: Entrada en Jerusalén, Columna, Cristo de la Misericordia, Dolores, Santo Sepulcro, Lágrimas y Resucitado.

De todas estas Cofradías e Imágenes destacaremos por su interés histórico y artístico las siguientes:

Cofradía del Señor de la Humildad y Paciencia: Su origen se remonta al siglo XVII denominándose primitivamente Cofradía de la Caridad, denominación ésta desaparecida. Desde 1.664 es cuando pasa a llamarse con el actual Título. La Imagen del Señor es de autor anónimo, hacia 1700, atribuible al círculo de Pedro Roldán. En 1706 llegó la escultura a Puente-Genil y sustituyó a otra más antigua. Es de tamaño menor que el natural, habiendo sido restaurada en 2000-2001 por el artista local Carlos Herrería Gómez. Desde 1.952 la Cofradía ostenta el título de Pontificia. Tiene su sede canónica en la Iglesia de la Asunción.

Iconográficamente representa a Cristo sentado sobre una peña, con la mano derecha sobre la mejilla, meditabundo, solo, despojado ya de sus vestiduras, instantes antes de ser crucificado. La Imagen presenta una gran dulzura en su rostro y buen tratamiento y policromado en la espalda que la tiene señalada con los azotes recibidos en la columna.

Diego Torres Villarroel, biógrafo de Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, monja carmelitana del convento de San José de Sevilla, dice que la Imagen del Señor llegó a Puente-Genil (entonces llamado Pontón de Don Gonzalo) en 1706 traída por dicha religiosa que vino a esta Localidad a fundar convento. Hasta el año 1921 la Imagen fue procesionada bajo palio en su ¨Paso¨. Excepcionalmente en el 2007 volvió a procesionarse también bajo palio por celebrar la Cofradía el 300 aniversario de la llegada de la Imagen a Puente-Genil.

Cofradía de Nuestra Señora de la Amargura: Su primitiva fundación debió ser de finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Se reorganizó en 1.944 y tiene su sede canónica en la Iglesia de la Asunción. La Imagen de la Virgen es de 1.945 y su autor pudiera ser Antonio Illanes Rodríguez si nos atenemos a la tradición oral que siempre ha habido extendida en la Cofradía por testimonios de personas que intervinieron directamente en la adquisición de la Imagen (Ver publicación editada por la cofradía en 1994 con motivo del 50° Aniversario de la Cofradía. Página 9, firmada por Rafael Esojo Molina), aunque el profesor de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba, Alberto Villar Movellán, en un documentado artículo publicado en la Revista *Alto Guadalquivir* del año 1.992 editada por CajaSur donde admite que la misma es una copia excelente de la Virgen de la Angustia, Titular de la Cofradía sevillana de los Estudiantes, realizada por el escultor sevillano José Rivera García. La Virgen de la Amargura de Puente-Genil hizo su primera salida procesional el 28 de Marzo de 1945. Hasta 1956 salía en procesión desde la Iglesia de la Concepción, desde ese año lo hace desde la Iglesia de la Asunción.

Advertida la cofradía del mal estado de conservación en que sé encontraban la cabeza, la cara y las manos se decide en Julio de 1990 acometer la restauración de la Imagen, trabajo que realizó en Sevilla Francisco Berlanga de Ávila entre los meses de Septiembre a Noviembre de dicho año, regresando a Puente-Genil el 18 de este último mes. La restauración consistió principalmente en reposición de los volúmenes que faltaban en la cabeza, limpieza de todos los repintes y nueva policromía en la cara, reposición de un dedo roto, articulación de brazos y realización de un candelero nuevo.

Cofradía del Señor Amarrado a la Columna y Nuestra Señora de la Vera-Cruz: Tiene su fundación a mediados del siglo XVI y su Titular era primitivamene un Cristo crucificado que se conserva en la iglesia de la Vera-Cruz. Es la más antigua de Puente Genil, data de 1.565. Primitivamente se la conocía por Cofradía de la Sangre, después como Hermandad de los Azotes (en 1.593) y más tarde de la Vera-Cruz, siendo sus orígenes franciscanos, es en 1784 cuando pasó a denominarse de la Columna. La actual Imagen del Señor es de 1.908 realizada en Valencia en el taller de los Hermanos Bellido y sustituyó a otra más antigua de 1784 que era de tamaño menor que el natural, hoy desaparecida y atribuible a Pedro de Mena. La actual se trata de una Imagen de tamaño natural de excelente modelado, así como su encarnadura y policromía; tiene una piadosa mirada dirigida hacia arriba; se halla cubierta con un paño de pureza ejecutado sobre la misma talla policromado

y estofado en oro. Fue restaurada en Córdoba por Miguel Arjona Navarro entre Septiembre de 1993 y Febrero de 1994**.**

Iconográficamente representa el momento de la flagelación de Nuestro Señor, procesionándose la Imagen con las manos atadas a una columna y alojada bajo un templete, el cual es una gran joya artística ejecutada en madera tallada y dorada en oro, posiblemente de mediados del siglo XVIII y de estilo rococó, con cuatro preciosas columnas salomónicas salpicadas de espejitos y elementos decorativos propios del dieciocho, habiendo quien la atribuye a Pedro de Mena. Los capiteles de las columnas van rematados por cuatro angelitos policromados. El año 2000 fue restaurado por el artista pontanés y licenciado en Bella Artes José M. Cosano Cejas.

Desde 1.973 la Virgen de la Vera-Cruz es la Cotitular de la Cofradía, cuya Imagen es de autor desconocido. Al principio fue restaurada por el cofrade Francisco Ortega Reina y entre 1.984 y 1985 fue restaurada por el imaginero sevillano Antonio Dubé de Luque que al mismo tiempo retransformó su postura disponiéndola de pie. Fue bendecida el 24 de Marzo de 1974, haciendo su primera salida procesional el 11 de Abril de ese mismo año. Se trata de una Dolorosa de candelero, de tamaño natural; fue encontrada en estado de abandono y rescatada para el Culto; de excelentes rasgos en su modelado y en la expresión de su rostro; con las manos entrecruzadas, tal vez sea una obra del siglo XVII. Desde 1974 a 1985 se procesionó arrodillada ante una Cruz de madera que va tendida sobre un calvario. Su "Paso" es sencillo, sin palio, a partir de 1998 es llevada a hombros por bastoneros. La Cofradía tiene su sede canónica en la iglesia de la Vera-Cruz**.**

Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno: El primer Libro del que se dispone data de 1.640 del que se entresaca que al parecer la Cofradía fue fundada en 1.595 y además se infiere en el mismo que la talla de Jesús ya existía en el siglo XVII dado los asientos que constan en el inventario del citado año. La Imagen del Títular, llamado *El Terrible,* se trata de una talla manierista completa para vestir. De tamaño natural y con el cuerpo anatomizado. Es una magnífica obra de autor anónimo. Los historiadores locales Antonio Aguilar y Cano y Agustín Pérez de Siles en su obra *Apuntes históricos de la Villa de Puente-Genil* (1874) nos informan que la actual Imagen sustituyó a otra más antigua en 1622. El Doctor en Historia del arte en la Universidad de Murcia, Jesús Rivas Carmona, en su obra *Puente Genil monumental* (1982) acerca la Imagen al círculo de seguidores de Pablo de Rojas. El doctor en Historia del arte en la Universidad de Córdoba, Alberto Villar Movellán, en 1989, durante una conferencia pronunciada en la Casa de Hermandad de esta Cofradía relacionada con la imaginería pontanesa y posteriormente publicada en

la obra *Las escuelas del barroco y la imaginería de Puente Genil* apuntó la autoría hacia algún seguidor de Jerónimo Hernández. El profesor en Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, Ángel Aroca Lara, sostiene por su parte, en la obra *Los pueblos de Córdoba 4,* editado por la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba en 1993, que la autoría de la imagen de Jesús Nazareno de Puente-Genil es probable que fuera de algún artista cordobés. De cualquier forma no hay documento alguno que corrobore fehacientemente ninguna de estas tesis.

A lo largo de los años la escultura de Jesús Nazareno ha sido sometida a distintas restauraciones, unas veces debidas a alguna caída que haya tenido, como la del 17 de septiembre de 1766, otras como consecuencia de la lluvia, como la de 1953 que dañó el ojo derecho de la talla del Señor, siendo restaurado por el imaginero sevillano Sebastián Santos Rojas. En 1.979 fue restaurada en profundidad por el profesor Peláez del Espino en Sevilla y en 1.993 en Madrid por el equipo del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Hasta 1.942 tenía larga peluca y hasta 1.957 llevaba una artística cruz de plata labrada en 1.677 por el platero de Montilla Tomás-Gonzalo de Alcántara y Angulo. Se trata de una cruz plana y cabecero corto, con bordes dorados y decoración repujada de dibujo labrado, la cual ha tenido varias restauraciones como las llevadas a cabo en 1763, en 1820, en 1897 y la que se le realizó en 1994 por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura. Esta cruz es la que se le suele poner a la Imagen cada Martes santo para el devoto besamanos al que se expone a los fieles. Jesús en su camarín y para la procesión dispone desde 1958 de otra cruz de madera. Al igual que hemos visto al tratar las Cofradías del Señor de la Humildad y Paciencia, el Nazareno antiguamente se procesionaba también bajo un palio de seda y terciopelo morado de seis varales que le fue eliminado muy a finales del siglo pasado. Está documentado que en 1858 se le hizo uno de damasco con flecos de oro.

La Cofradía tiene su asiento canónico en la iglesia de Jesús Nazareno, centro de la atención espiritual de Puente Genil. La Cofradía ostenta los títulos de Pontifícia y Real [4].

Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores: Debió tener su origen en el siglo XVII, perteneciendo a la cofradía matriz de Jesús Nazareno. Fue elevada al rango

---

4 *Antropología Cultural: La Cofradía de Jesús Nazareno,* de José S. Jiménez Rodríguez.
Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595 – Puente Genil – 2003. De varios autores.

de Cofradía en 1.955. Tiene su sede canónica en la Iglesia de Jesús Nazareno. La Imagen de candelero de la Virgen es de autor desconocido y puede fecharse de principios del siglo XIX. En 1986 fue restaurada sustituyéndole las manos entrecruzadas que disponía por otras abiertas.[5]. En 1966 se eliminaron los bastoneros que llevaban a hombros a la Virgen disponiéndose en el ¨Paso¨ de un chasis mecanizado para ser llevado a ruedas.

Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias: Posiblemente sus orígenes arranquen del siglo XVIII debiendo pertenecer a la Cofradía matriz del Dulce Nombre y segregándose después. Tiene su sede canónica en la Iglesia de la Purificación. Iconográficamente el Misterio de este grupo escultórico representa a la Virgen sosteniendo a Cristo muerto al pie de la Cruz en el momento posterior a su descendimiento en presencia de María Magadalena y San Juan Evangelista. El Misterio es obra de los Hermanos Bellido de Valencia que lo realizó en 1926. Al lado derecho del ¨Paso¨ aparece de pie la escultura de San Juan Evangelista, siendo de talla completa, con las manos cruzadas sobre el pecho, con túnica y manto tallados y policromados. Al lado izquierdo se halla María Magdalena, arrodillada y cogiendo la mano izquierda de Cristo, siendo una escultura de talla completa, con túnica y manto tallados y policromados.

En 1984 la Virgen fue restaurada en Sevilla por el profesor Arquillo Torres. Entre Octubre de 1987 y Febrero de 1988 el Señor fue restaurado en su encarnadura y policromía por el profesor de restauración de la Escuela de Artes y Oficios Mateo Inurria de Córdoba, Antonio Criado de Dios, ya que la imagen de Cristo presentaba muchos repintes por todo el cuerpo, un tratamiento de policromía inadecuado y algunos desperfectos en las manos, todo ello debido a inexpertas intervenciones aplicadas con más devoción que acierto, procediéndose en la restauración a limpiar todos los añadidos posteriores a la pintura original, encolar y reforzar los brazos, tallar los dedos que le faltaban y reponer la policromía perdida.

Primitivamente existió una Virgen de las Angustias con su Hijo muerto en los brazos que al parecer era obra del siglo XVII. Fue sustituido por otro en 1911 en el que la Virgen era de vaciado de escayola y la imagen de Cristo era de arpillera, acompañando dos ángeles, uno de rodillas besando la mano del Señor y el otro de pie.

---

5 Entre el 9 de Abril de 1.986 al 27 de Junio del mismo año la Imagen de la Virgen de los Dolores fue restaurada en Sevilla por Antonio Dubé de Luque. En la Guía de Semana Santa de Puente-Genil que publicamos en 1.998 se especifican los detalles de la restauración practicada.

Desapareció en un desafortunado incendio el día 2 de Abril de 1925 al finalizar los Cultos que se celebraban ese día de la Cuaresma.

Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad: La primitiva Hermandad nace ligada a la Cofradía matriz del Dulce Nombre de Jesús en el siglo XVI. La Imagen de la Virgen es de 1.760, estando realizada por el artista local José Ruiz Rey. Tiene su asiento canónico en la Iglesia del Dulce Nombre. Anterior a esta Imagen existió otra de la que no se posee documentación, pero a tenor de la fundación de la Cofradía ésta ya existía mucho antes a la hechura de la Dolorosa que nos ocupa, pues, se sabe que en la noche del Viernes Santo de los años anteriores a 1583 ya hacía salida procesional; también se sabe que en 1589 se organiza una solemne procesión para trasladar las imágenes de la Virgen de la Soledad y del Niño Jesús desde la Parroquia de la Purificación hasta la Iglesia del Dulce Nombre, ya que esta Iglesia se empezó a edificar en 1583 y se concluyó en 1589. Además, según un acta que figura en el Libro de la cofradía, de fecha 7 de Abril de 1760, dice que se pagan 340 reales *"por una Imagen nueva de la Soledad para dicha Hermandad",* de lo que se infiere hubo una Imagen anterior a la actual. Fue restaurada en Sevilla por el profesor Francisco Arquillo Torres en 1984 y 1986. Es conocida con el sobrenombre de la Madre de la Isla. En la parte delantera de su ¨Paso¨ va colocado un Niño Jesús, Titular de la Iglesia donde se venera. Para el año 2010 la Hermandad ya ha empezado a gestar el 250º aniversario de la Dolorosa.

Cofradía del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de las Lágrimas: Junto a la anterior, nació ligada a la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús en el siglo XVI. La Imagen yacente del Señor es de autor anónimo [6] llegando a Puente-Genil en 1622, procesionándose en una artística urna funeraria de madera tallada y cristal de estilo rococó realizada en 1.894 por Antonio Linares. La urna ha sido varias veces restaurada, siendo la última en 1987 por Cristóbal Cubero Molina, en Priego de Córdoba. El año 1.962 se amplia la Cofradía con la Imagen de Nuestra Señora de las Lágrimas, obra del imaginero sevillano Manuel Pineda Calderón.

Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado: Se funda en 1.950. La Imagen del Señor Resucitado es de talla completa y autor desconocido, aunque el profesor de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba, Alberto Villar Movellán, la ha atribuido

---

6 La Imagen yacente del Señor fue restaurada en 1.888 en los talleres barceloneses de Domingo Espelta, costando el trabajo 600 reales. En 1.936 y 1.978 la Imagen fue de nuevo sometida a sendas restauraciones llevadas a cabo por Antonio Muñoz Montaño y Domingo Bordas Esojo respectivamente. Entre 1.994 y 1995 el artista local José M. Cosano Cejas le practicó una nueva restauración en Sevilla.

al escultor granadino Alonso de Mena y Escalante [7]. En 1950 fue restaurada por Antonio Muñoz Montaño y entre 1985 y 1986 por Miguel Arjona Navarro en Córdoba. La Cofradía tiene su asiento canónico en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

Además de las Imágenes descritas anteriormente cabe destacar la cabeza del Señor en la Oración del Huerto siendo de autor anónimo (principios del XVIII), incorporándosele en 1.992 un cuerpo anatomizado realizado por el artista sevillano Juan Ventura. La Imagen del Cristo del Calvario y la Virgen del Consuelo, ambas de autor desconocido y restauradas en Sevilla por Berlanga de Ávila en 1991 y 1988 respectivamente. La Dolorosa de la Esperanza, de 1941 y cuyo autor es Amadeo Ruíz Olmos. Y por último la imagen de Jesús Preso, de 1946 y autor el portugués José-Luis Pires Azcárraga.

Así pues la Imaginería está compuesta por 17 imágenes cristíferas, 14 Dolorosas y de las llamadas Secundarias hay 41, a saber: Apóstoles hay 17 (Santa Cena, Lavatorio y Oración en el Huerto); Ángel de la Oración en el Huerto y angelitos del Paso de Jesús Nazareno hay 5; San Juan hay 4 (Ángeles, Cristo Misericordia, Angustias y su propio Paso); Mujeres y niños hay 4 (Entrada en Jerusalén); María Magdalena hay 3 (Ángeles, Angustias y Cristo Misericordia); Centuriones romanos son 3 (Afligidos, Jesús Preso y Cristo Misericordia); los 2 ladrones Dimas y Gestas (del Cristo Calvario); Poncio Pilato (Afligidos) 1; Barrabás (Afligidos) 1; Sayones (Jesús Preso) 1. Número total de Imágenes 72.

---

7 El profesor Villar Movellán, en el transcurso de una conferencia pronunciada el 24 de Febrero de 1.988 en la casa-Cuartel de las Cien Luces de Puente-Genil, adelantó información de los estudios que sobre la Imagen había hecho, atribuyendo la autoría de la talla del Resucitado al escultor granadino Alonso de Mena y Escalante. Dicha conferencia fue publicada el año 1989 por la Universidad de Córdoba en una de las colecciones del Departamento de Historia del Arte bajo el título de *Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente-Genil*. Pág. 38 - 70

Bibliografía

Apuntes históricos de la Villa de Puente-Genil, de Antonio Aguilar y Cano y Agustín Pérez de Siles. Sevilla. Año 1.874.

El libro de Miguel Romero (Semana Santa en Puente-Genil, 1.911 - 1.972). Reedición de Francisco Moyano Reina. Puente-Genil.

Puente-Genil Monumental, de Jesús Rivas Carmona. Puente-Genil. 1.982

La Cofradía de Jesús Nazareno, de J.S.Jiménez Rodriguez. Puente-Genil. 1.986.

Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente-Genil, de Alberto Villar Movellán.Córdoba, 1.989.

Puente-Genil Nazareno. Antropología. Historia. Arte. Tradición, de José-Lorenzo Aires Rey. Córdoba. 1.990.

Anuario de Puente-Genil 1.992, de José-Lorenzo Aires Rey y Francisco Baena Reina. Puente Genil, 1.993

Guías de Semana Santa de los años 1.996, 97 y 98, de José-Lorenzo Aires Rey. Puente-Genil.

Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595 – Puente Genil – 2003. De varios autores. Córdoba. 2003.

MARIANO BENLLIURE, EL IMAGINERO VALENCIANO

Francisco Polo Candela

Con el presente documento, se pretende dar a conocer aun mas si cabe, la figura de **MARIANO BENLLIURE GIL (Valencia 1862 – Madrid 1947)**; valenciano, de fama universal, dedicado por completo durante su larga vida artística al trabajo de la escultura; en el que consiguió innumerables reconocimientos y merecido prestigio, por el realismo que supo plasmar en sus trabajos escultóricos.

Apuntes biográficos

MARIANO BENLLIURE GIL, nace en Valencia, el 8 de Septiembre de 1.862, en el número 42 de la Calle Baja, del barrio del Carmen; siendo el mas pequeño de los Cinco hijos habidos del matrimonio formado por Juan Antonio Benlliure y Angela Gil. El padre, perteneciente a una modesta familia de marineros y pescadores que vivió en El Cabañal que por entonces era un pequeño barrio de pescadores próximo al Puerto de Valencia.

Todos los hijos del matrimonio destacaron por sus aficiones artísticas: Blas, José y Juan Antonio, lo hicieron en el mundo pictórico; mientras que **MARIANO**, lo ha hecho en la escultura, sintiendo desde muy pequeño una gran afición por modelar.

MARIANO BENLLIURE siempre tuvo dificultad de expresión; siendo esto quizás el motivo por el que no empezase a hablar hasta los ocho años, pero con un gran esfuerzo de voluntad, logró dominarse, y ya adulto, llegó a ser un ameno conversador.

Artísticamente fue autodidacta pues solo asistió a las Escuelas Pías donde ya modelaba figuritas de cera a cambio de golosinas y algunas pesetas. No se formó en ninguna academia ni escuela artística, pero trabajó en varios talleres dibujando, tallando y cincelando.

En 1871 se traslada toda la familia a Madrid y es allí donde realiza en 1877 su primera obra religiosa: El Descendido. Tenía Benlliure tan solo 15 años de edad y talla este grupo escultórico para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora, reci-

biendo la cantidad de 3000 Ptas. Para hacer este grupo, el propio escultor utilizó a su propia familia como modelos: así, su hermana María, sirvió para la imagen de la Virgen; su hermano Blas, para el rostro de Jesús; y sus otros hermanos, le ayudaron en el colorido. Para que este trabajo fuera posible, resultó fundamental la intervención de *D. Federico Cantero* quien intercedió en favor del joven artista ante la Cofradía del Santo Entierro.

En 1.879, José Benlliure marcha a Italia y lleva consigo a su hermano **MARIANO** que seguía con su afición a la escultura; pero como este arte es mas complicado y costoso de ejecutar, se dedicó a pintar, particularmente acuarelas, que ejecutaba con extraordinaria maestría; y de esa forma obtenían ingresos para ayudarse a vivir.

Ya en plena fama, se traslada a Madrid donde pronto se relacionó con toda clase de gentes: desde la familia real, hasta los medios mas modestos. Su primer estudio en la capital de España lo tuvo en la Glorieta de Quevedo, y posteriormente en la llamada Calle de Abascal.

Fue Director de la Academia de España en Roma, Director del Museo de Arte Moderno, Director General de Bellas Artes, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y perteneció a una serie de corporaciones artísticas de España y del extranjero.

Durante su etapa de Director General de Bellas Artes, organizó importantes exposiciones como la de Arte Francés en Madrid y las de Arte Español en París y Londres, donde se llevaron obras de los mas destacados artistas de todas las épocas.

También consiguió trasladar los restos de Goya, que estaba enterrado en Burdeos, hasta Madrid. Fue así mismo, el inspirador de la creación de la casa de Velázquez (residencia para artistas franceses en la ciudad universitaria).

Conocía a la perfección todas las técnicas de la escultura, trabajaba directamente sus obras en mármol, incluso introduciendo modificaciones en la piedra, retocaba las ceras para el bronce; cincelaba él mismo.

En el terreno sentimental, estuvo casado con Dª Leopoldina Tuero O'Donnell de cuyo matrimonio nacieron dos hijos: Nini y Mariano, divorciándose en 1931 para unirse sentimentalmente a Dª Lucrecia Arana y, tras la muerte de ésta, contrajo matrimonio civil con Dª Carmen de Quevedo Pesanha, quien realizó en 1947 un libro sobre la vida y obra del escultor.

Tras una extensa y dilatada vida artística, Benlliure fallece en Madrid a los 85 años, el 9 de Noviembre de 1.947. Al día siguiente, sacaron su cadáver amortajado con hábito de franciscano, estrechando entre sus trabajadoras manos una cruz, para ser transportado hasta Valencia donde sus paisanos le rindieron un último

homenaje y recibió cristiana sepultura en el pequeño cementerio del Cabanyal, donde habían sido enterrados sus padres, y tenía él preparada su propia tumba.

Vida artística

De muy temprana edad, **MARIANO BENLLIURE** ya participaba en los certámenes y exposiciones que se iban celebrando; así, en 1.870, se presentó en una exposición que se celebraba en Valencia con una figura de cera representando a un toro. A los 11 años, ejecutó una estatuilla ecuestre del Rey Alfonso XII; y en la Exposición de 1.876, contando con 14 años, presentó la cogida de un picador modelada en cera.

Sin duda, la obra que verdaderamente le abrió el camino de la fama fue realizada durante su estancia en Roma, se trata de una figura en bronce, de tamaño natural, titulada ***"Accidenti"***, que representa un monaguillo llevándose a la boca un dedo que se acaba de quemar con un incensario que arroja al suelo. Esta obra fue enviada a la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1.884 obteniendo la Primera Medalla. La obra en sí supuso un tipo de escultura completamente revolucionario ya que rompió con la escultura hierática y academicista, pasando a una escultura realista, anecdótica y quizás un poco pictórica.

Benlliure siempre nos diría algo en cada obra. Y esta estatuilla "Accidenti" no será sino el antecedente de otra obra genial: ***"El Primer Paso"***, en la que una encantadora criatura, vacilante, temerosa, da el primer paso de su vida, su primer caminar sin la ayuda de las cariñosas manos de su madre.

En Benlliure, desde sus primeros trabajos a sus últimas creaciones, se observa su larga y sentida vinculación a la verdad escueta y concisa.

El arte de Benlliure, sin falsedades y mixtificaciones, nos lo revela afiliado a la corriente de un realismo frondoso y anecdótico, situado en el extremo límite de las posibilidades de la plástica. Benlliure fue un innovador en su tiempo dentro del mas puro realismo, –un realismo evolutivo– por eso, sin darse cuenta, su obra, se adueñó de lo anecdótico y de lo descriptivo para recaer en un costumbrismo que Benlliure ni pudo ni quiso sustraerse.

La diferencia de Mariano Benlliure con los artistas de la época anterior a la Guerra Civil estriba en que, no deja de trabajar con las mismas coordenadas de siempre; es decir, no abandona ni su estilo ni sus temas ni su forma de entender el arte de la escultura llevada a todas las manifestaciones posibles.

El hecho de modelar las obras, su longevidad y su continuo afán por trabajar, han permitido que Benlliure realizara un elevado número de esculturas que se encuentran esparcidas por todos los continentes. Muchas de ellas se han convertido en iconos del arte realista como ***"El entierro de Joselito"*** que se encuentra en el cementerio de Sevilla. El monumento al poeta ***"Antonio Trueba"***; con el que obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1900, y para el que posó el propio padre del escultor, ***"El mausoleo al tenor Gayarre"***, situado en el cementerio de El Roncal. Dentro del reiterado tema taurino, ***"Las dos víctimas de la fiesta"***; por citar algunas. Todas ellas resultan familiares incluso sin ser un aficionado al arte. Y lo mas asombroso es que sus obras, además, son capaces de transmitir una emoción neta y un carácter individual de modo que el público queda prendido en su contemplación aún sin quererlo.

Estas son unas cualidades que no envejecen y que hace que las obras de Benlliure, Mariano Benlliure, sean tan actuales y accesibles hoy como lo fueron hace un siglo.

En sus primeros años, **MARIANO BENLLIURE** fue un consumado especialista realizando monumentos, esparciendo sus obras incluso por el continente americano. En la Sociedad Hispánica de Nueva York existen varias figuras y bustos; en La Habana está su famoso grupo ***"El Coleo"***, que realizó en bronce para una exposición en Roma. En toda Iberoamérica se encuentran monumentos a Bolívar, San Martín, Urquiza, Bulnes, etc.

Por citar algunos de los monumentos realizados por el artista, que se encuentran esparcidos por España, citar el que realizó a ***"López de Haro"*** que está ubicado en Bilbao.

En Valencia, su ciudad natal, se encuentran los monumentos al ***"Marqués de Campos"***, al pintor ***"Ribera"***, al beato ***"Juan de Ribera"***, el busto de ***"Sorolla"*** en el monumento del mismo, y algunas de las principales figuras de la fachada del Ayuntamiento.

La cornisa cantábrica también se ve enriquecida con obras de **MARIANO BENLLIURE**: así, en Santiago de Compostela se encuentra el monumento a ***"Montero Ríos"***; Santander posee el realizado a ***"Menéndez y Pelayo"***.En Aragón, destacan los ubicados en Zaragoza: por un lado el de su popular heroína ***"Agustina de Aragón"***, y el del Premio Nobel ***"Ramón y Cajal"***.Palma de Mallorca conserva el realizado a ***"Maura"***, Jerez de la Frontera el monumento a ***"Primo de Rivera"***; Córdoba el esculpido al ***"Duque de Rivas"***, y así se podría continuar durante mucho tiempo.

Mariano Benlliure pasó la mayor parte de su vida en la capital de España donde se instaló definitivamente en 1884 tras su estancia en Roma.

Durante sus primeros días en la ciudad vivía como huésped en casa del entonces ministro de Gracia y Justicia D. Manuel Silvela quien le presenta a Cánovas del Castillo con el fin de encaminarle hacia los encargos oficiales.

La personalidad valenciana de Mariano hizo que se relacionase con todo tipo de gentes; desde la familia Real, para la que realizó numerosos encargos, hasta los políticos y otras personalidades de la época.

Producto de sus muchas relaciones fue la vinculación del artista con Prensa Española; empresa editora del prestigioso periódico **ABC** para quienes realizó numerosas ilustraciones que aparecían en el semanario **Blanco y Negro**; además de la estatua de ***"Torcuato Luca de Tena"***, encargada tras el fallecimiento del periodista en 1929 por el hijo de éste, para situarla en el despacho de dirección junto a una ***"Alegoría de la prensa"***.

No se puede terminar de hablar de la estancia de Benlliure en Madrid sin comentar la gran cantidad de monumentos que se encuentran esparcidos por sus calles como el realizado al político ***"Emilio Castelar"*** que se puede admirar en el Paseo de la Castellana.

El monumento al ***"General Martínez Campos"***, inaugurado por el Rey Alfonso XIII el 28 de Enero de 1907, cuyas dimensiones son de vez y media el natural; o sea, unos cuatro metros desde la cabeza del jinete a los cascos del caballo, y de ocho a nueve metros la altura total del monumento.

El monumento a ***"Goya"***, inaugurado también por el Rey el 5 de Junio de 1902, ubicado definitivamente frente a la puerta norte del Museo del Prado. El boceto del busto ha sido ampliamente reproducido y existen muchas réplicas, el mas conocido es el que se entrega con motivo de los premios Goya en la cinematografía española.

A la llamada Guerra de África corresponde una de las obras de Mariano Benlliure que mas llaman la atención por su acertado simbolismo: ***"El monumento al Cabo Noval"***, situado en los jardines de la Plaza de Oriente, que fue encargado por una comisión de damas presidida por la reina Victoria Eugenia con el fin de honrar la memoria de Luis Noval Terrós.

Situado en la plaza de la Villa, y para conmemorar el tercer centenario de su muerte, Benlliure realiza el ***"Monumento a Alvaro de Bazán"***, en el que el personaje se presenta realizando un pronunciamiento del aspecto mas aguerrido.

Además de los citados, se pueden contemplar los monumentos realizados a la familia Real como el del ***"Rey Alfonso XII"*** en el parque del Retiro; los bustos de ***"Al-***

fonso XIII y Victoria Eugenia", realizados en bronce y mármol; el monumento a ***"María Cristina de Borbón"***...

También en el Panteón de Hombres Ilustres del cementerio de Atocha se albergan tres monumentos funerarios de gran belleza; los realizados a ***"Práxedes Mateo Sagasta"*** , ***"Eduardo Dato"*** y ***"Canalejas"***.

Numerosos fondos en colecciones particulares y otros monumentos no comentados forman un auténtico museo de Mariano Benlliure en la ciudad de Madrid; ciudad que acogió a este universal valenciano.

Imaginería religiosa

Cuando Mariano Benlliure marchó a Italia con su hermano José, su madre, le puso en la cartera una estampa de la Virgen de los Desamparados –Patrona de Valencia– que llevó con él hasta su muerte.

El arte de la imaginería requiere una formación espiritual y religiosa, precisa la emoción de la fe en quien la realiza, porque solo así, es posible imprimir a la obra escultórica toda la grandeza emocional que como soplo divino, facilita el monólogo del creyente convertido en oración.

Al margen de las pequeñas figuras en cera representando imágenes de santos que modelaba de niño, se puede afirmar que la primera obra religiosa tallada por Mariano Benlliure es el grupo ***"El Descendido"***, que realizara en 1877 para la Cofradía del Santo Entierro de Zamora.

En 1926, siendo un escultor que había alcanzado el éxito, la Junta Pro Semana Santa de Zamora le solicitó realizara otra obra: ***"Redención"*** , pensado en un principio para sustituir el Paso Jesús camino del Calvario, conocido vulgarmente como Cinco de Copas.

Benlliure aceptó el trabajo denominándolo ***"Jesús Redentor del Gólgota"***, y lo llevó a cabo en su taller madrileño, terminándolo en 1931. El grupo estuvo expuesto al público durante mas de un mes, desfilando ante él gran cantidad de personas, incluso la familia Real, recibiendo por el encargo la cantidad de 35.000 Ptas.

La obra consta tan solo de tres figuras: Jesús, el Cirineo y la Magdalena; y según una apreciación del historiador zamorano *D. Miguel Ángel Mateos*:

"...Mas que de un paso, en sentido académico, se trata de una obra escultórica con un concepto arquitectónico donde las figuras forman un clásico fron-

tón griego integrado por el Nazareno –que mas que sufrimiento se presenta como Redentor– el Cirineo que se inclina para cerrar la línea del frontón, y la Magdalena que aparece desmayada en el suelo formando la base de la figura geométrica..."

El trono o mesa de Redención también es obra del escultor valenciano quien en madera de caoba de Cuba y otros materiales tropicales, incrusta unos altos relieves representando las **Virtudes Teologales** y las **Obras de Misericordia**: *Enseñar al que no sabe , Dar de comer al hambriento , Dar de beber al sediento , Consolar al triste , Vestir al desnudo , Visitar a los enfermos , Dar posada al peregrino , Enterrar a los muertos.*

Cuando entregó la obra en Abril de 1931, Zamora, agradecida, le invitó a la inauguración recibiéndolo en la plaza mayor en olor de multitudes y nombrándolo Hijo Predilecto de la ciudad.

Las tristes circunstancias de la Guerra Civil del 36, que asolaron tantas iglesias, haciendo desaparecer numerosas imágenes, le abrieron cauce a encargos religiosos sin fin.

Y ahí cambió el mundo del artista; siempre con la estampita materna de la "**Mare de Deu des Desamparats**" emprendió con la gubia y toda su alma su prodigiosa labor de imaginero.

Vírgenes, Crucificados, Cristos Yacentes, Magdalenas... fueron surgiendo de sus manos. Ha sido el gran imaginero que esculpió cabezas de ángeles como guirnaldas de Cielo.

Por citar lo mas representativo, se puede decir que en Málaga se encuentra el ***"Cristo de la Expiración"*** y ***"Ntro. Padre Jesús Nazareno del Paso"***; ambos de 1940. Salamanca; en 1941 recibió la ***"Virgen de la Soledad"*** que actualmente se venera al culto público en la Catedral y para la que posó Dña. Virginia de Novales Quevedo.

Madrid, además del elevado número de obras civiles, posee, en el colegio de los Calasancios, ***"El Divino Cautivo"*** (1943).

La imagen de ***"Cristo Yacente"*** es una de las mas repetidas por el artista, que llegó a tallar tres, distintas entre si, para las ciudades de Hellin (1942), Onteniente (1943) y Crevillent (1946).

La población de Úbeda (Jaén) procesiona la imagen de ***"Jesús de la Caída"*** (1942) que se puede contemplar en la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares.

1943 fue un año que Benlliure realizó numerosas obras religiosas, no solo procesionales sino también para altares y culto público; citando de entre las realiza-

das aquel año la ***"Virgen de la Seo"*** para la Colegiata de Játiva (Valencia), y en Sta. Cruz de Tenerife, la imagen de ***"Jesús atado a la columna"***.

Otros grupos procesionales son el ***"Ecce Homo"*** que se encuentra en Pamplona, compuesto por las figuras de Jesús, Pilato y un Soldado, realizado en 1944.

En su ciudad natal Valencia, en concreto para el poblado marítimo de El Cañameral, durante las procesiones de la Semana Santa Marinera participa el grupo de ***"La Verónica o Santa Faz"***, realizado en 1944.

Pero es la ciudad de Cartagena, en concreto la **Cofradía de Ntro. Padre Jesús en el Paso del Prendimiento (Californios)** la que por medio de su entonces *Hermano Mayor D. José de la Figuera y Calín, Marqués de Fuente el Sol*, encarga a Mariano Benlliure la difícil tarea de reemplazar las imágenes de Salzillo destruidas durante la contienda del 36 y así reconstruir el Miércoles Santo Californio.

Para esta ciudad, ya había entregado Benlliure en 1941 la imagen del ***"Cristo de la Fe de los marinos"*** que le fue encargado por D. Leopoldo López; comandante farmacéutico, para honrar la memoria de los marinos muertos. Este crucificado, de gran fuerza expresiva se instala en la Iglesia del Carmen donde el 26 de Marzo de ese año es expuesto a la pública veneración.

En 1942 recibe el escultor el encargo de la imagen titular de la Cofradía: ***"El Nazareno del Prendimiento"***, cuya realización se aproxima bastante a la tallada por Salzillo en 1766.

Animados por el éxito de acogida hacia la imagen titular, en 1943 le piden precio por la realización del grupo del ***"Ósculo"***; mientras, en la Semana Santa de 1944 como un ensayo, se lanza a la calle la procesión de ***"Ntro. Padre Jesús en su entrada en Jerusalén"*** cuyo Cristo lo tallara Benlliure.

Durante 1945 se formaliza por 70.000 Ptas el contrato para realizar el ***"Beso de Judas u Ósculo"***, sobre una fotografía del anterior que realizara Salzillo. Así mismo, se traslada al estudio del artista en Madrid el sayón caído (Malco) del grupo original que no fue destruido, para que las dimensiones de las demás figuras fueran proporcionadas.

Este grupo fue entregado en 1946; así mismo el ***"San Juan"***, costando ambos la cantidad de 100.000 Ptas de las cuales la cofradía solo abonó 63.500 Ptas, completando el resto el Hermano Mayor.

Ese mismo año también entrega a la cofradía California la imagen de la ***"Virgen del Primer Dolor"***, Para esta imagen, Benlliure se sirvió del modelo utilizado para el grupo de Las Tres Marías y San Juan que se encuentra en Crevillent.

Por último, los Californios reciben la imagen de ***"La Flagelación"*** (1946) en la que se representa a un Cristo ya flagelado.

Benlliure y Crevillent

Pero al margen de los encargos que Benlliure realizaba para Cartagena, otra ciudad levantina, Crevillent, veía como el ya anciano escultor dedicaba sus últimos años a trabajar para reponer las imágenes que fueron destruidas durante la guerra civil, y también para enriquecer la Semana Santa de la localidad.

La vinculación de Mariano Benlliure con la ciudad de Crevillent se debe a la Semana Santa, y en concreto al mecenazgo ejercido por los miembros de la familia Magro Espinosa, quienes en 1946, con motivo del nacimiento de una hija del matrimonio formado por D. José Manuel Magro Espinosa y Dª Pilar Mas Parellada, encargaron a Benlliure la talla en madera policromada de la imagen de l ***"Virgen del Rosario"***, patrona de Crevillent, que se venera en el templo parroquial. Para esta obra, Benlliure utilizó como modelos a su propia nuera y nieto.

En 1943 D. José Manuel Magro anima a la Cofradía de ***"Ntro. Padre Jesús Nazareno"*** para que le encarguen a Benlliure la realización de la imagen titular. El contrato se cifra en 30.000 Ptas las cuales fueron sufragadas por los vecinos del barrio antiguo de Crevillent quienes sentían gran devoción por la imagen destruida del Nazareno. El propio maestro Benlliure, colaboró con 5.000 Ptas.

El año 1945 Benlliure entrega una nueva imagen para la Semana Santa crevillentina, donada también por la familia Magro Espinosa: ***"María Magdalena"***; talla en madera policromada que iba destinada a formar grupo en el mismo Paso con la imagen del Stmo. Cristo de la Victoria (1940) obra de Carlos Flotats.

Durante 1946 llegan a Crevillent cuatro nuevas obras del escultor valenciano:

El ***"Stmo. Cristo de Difuntos y Ánimas"***; crucificado de cuatro clavos, adquirido por la familia de *D. José Magro Espinosa.*

También adquirido por la familia de *D. José Magro Espinosa*, llega la imagen del ***"Stmo. Cristo Yacente"***; el tercero que realizara el Maestro de la imagen de Cristo ya muerto y descendido tras los tallados para Hellín y Onteniente; si bien, como se ha dicho anteriormente, cada uno de ellos es distinto de los otros.

La ***"Virgen de los Dolores"***. Esta magnífica obra fue realizada –como lo hiciera con la Virgen California– sirviéndose del mismo modelo utilizado para la Virgen del Grupo Las Tres Marías y San Juan, y que fue Dª Juana de Oteyza.

La última imagen que llega a Crevillent en 1946 es quizás una de las mejores, por no decir la mejor obra de Mariano Benlliure: ***"Las Tres Marías y San Juan""*** cuyo título original fue ***"Camino del Calvario"***, estando concebido para la Semana San-

ta de Zamora pero, por diversos motivos, la familia Magro Espinosa lo adquirió para su villa natal.

Aunque realizada en 1947, la imagen de ***"San Juan de la Tercera palabra en la Cruz"***, se incorporó a las procesiones de Semana Santa cuando en 1962 la familia de *D. Vicente Martínez Mas* la adquirió a los herederos de Mariano Benlliure; y desde entonces viene participando en la procesión de la Muerte de Cristo Viernes Santo por la noche.

Si ya se ha comentado que el grupo de ***El Descendido*** se puede considerar la primera obra religiosa de Benlliure, no cabe duda que el último trabajo del maestro fue el grupo de la ***"Entrada de Jesús en Jerusalén"*** o ***"Jesús Triunfante"***, que también se encuentra en Crevillent gracias a que en su día, un grupo de jóvenes entusiastas de la Semana Santa, quisieron enriquecerla aportando a la misma este pasaje de la Pasión de Cristo.

Tras formar la Cofradía que tuvo en *D. Alvaro Magro Magro* a su primer presidente y *D. José Adsuar García* como secretario, solicitaron a varios autores la realización del grupo; aceptando la propuesta recibida de Mariano Benlliure según consta en la carta fechada el 12 de Agosto de 1947 que entre otras cosas dice:

> ***"...Por la presente carta me comprometo a realizar el Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén o sea Jesús Triunfante, el que constará de la figura de Jesús a horcajadas sobre la borriquilla y detrás la de una mujer con un niño de la mano que llevarán las palmas... Se hace también constar que la disposición de las figuras deben quedar supeditadas a que en su tiempo se coloquen las dos que faltan y que se habían pensado colocar y que son un Apóstol y otro niñito también semidesnudo..."***

El precio marcado por Benlliure fue de 110.000 Ptas distribuidas en tres plazos.

La muerte del artista el 9 de Noviembre de 1947 supuso una honda preocupación entre los cofrades crevillentinos puesto que la obra se encontraba en Madrid, y el entonces Director General de Bellas Artes y Consejero del Ministerio de Educación y Ciencia, Marqués de Lozoya, pretendía que el grupo permaneciera en Madrid al tratarse de la obra póstuma del gran escultor Benlliure.

Finalmente el paso se trasladó hasta Crevillent y supuso todo un acontecimiento su llegada y exposición antes de trasladarlo a la parroquia para su bendición por el Obispo de la diócesis Dr. García Goldaraz.

"MIRARÁN AL QUE TRASPASARON" (JN. XIX, 37) REFLEXIONES SOBRE EL CRUCIFICADO COMO TEOLOGÚMENO PLÁSTICO Y CATEQUESIS VISUAL

Ramón de la Campa Carmona

La cruz, símbolo de la humanidad redimida

Que Jesús de Nazaret murió en la cruz, condenado a la pena capital por la autoridad romana a instigación de la elite judía, constituye un indubitable hecho histórico y la consumación de su obra salvadora y de su entrega generosa, por lo que ésta acaba por convertirse en símbolo del amor de Cristo por la humanidad y en el motivo central de la iconografía cristiana, hasta el punto de que el crucificado es la única imagen imprescindible para el culto cristiano.

Para empezar, la cruz tiene un hondo significado geométrico: tiene cuatro brazos, con los que abraza los cuatro puntos cardinales, las cuatro dimensiones del Universo, por lo que exclama San Pablo: *"sed capaces de comprender con todos los santos cuál sea la anchura, la longitud, la altura y la profundidad, y conocer el amor de Cristo que supera todo conocimiento, para que seáis colmados de toda la plenitud de Dios"* (*Ef.* III, 18-19).

A partir de su nexo central se expande hacia la altura, es decir, el cielo; hacia la profundidad, es decir, el abismo; hacia la longitud, es decir, la tierra; hacia la amplitud, es decir, el mar. Así, la cruz manifiesta que Cristo, el Verbo de Dios encarnado, exaltado sobre ella, penetra con su poder y con su providencia la totalidad de la creación.

En la cruz, enraizada en la tierra, el cuerpo de Cristo, prototipo de la Nueva Creación, el Nuevo Adán, se eleva, en su verticalidad, de la tierra al cielo, por lo que la cruz se manifiesta como el puente hacia la verdadera vida.

Los brazos abiertos en su radical horizontalidad, es el abrazo definitivo de Dios al hombre en el tiempo y en el espacio de la Encarnación consumada. Esta donación absoluta tiene como prueba final la llaga del costado, de la que brota agua y

sangre, bautismo y eucaristía, fuentes de la Iglesia, cuerpo místico de Cristo, sacramento de salvación.

Este libre sacrificio que el Hijo de Dios hace al Padre no es de sí mismo, ni de la naturaleza divina, sino de la naturaleza humana creada, que en su bondad infinita tuvo a bien asumir, para llevarla a la plenitud. Esa naturaleza que, en autodivinización blasfema, había sido violentamente desviada por Adán de su fin primero y sobrenatural, único capaz de proporcionarle la auténtica felicidad.

Esto provocó un desequilibrio en la sensibilidad, en la inteligencia y en la voluntad, fuente de concupiscencia y, por tanto, de alejamiento de Dios como pecado original, terreno ponzoñoso que sólo produce culpas y pecados. Para sanarla, hubo de tomar esta naturaleza humana el Hijo de Dios hasta sacrificarse en el Gólgota.

No fue un hombre en sustitución del Verbo Divino, ni siquiera unido a él en comunicación de amor. Fue un hombre que era Dios, el Hombre, por tanto, por antonomasia; Dios que se apropia de la naturaleza humana de una manera tan íntima, tan esencial, asumiéndola en su unidad personal junto a su naturaleza divina, hasta el punto de renunciar a su *forma divina,* despojándose de su omnipotencia y majestad para hacerse uno de nosotros.

Así, el drama del Gólgota no es un casual suceso histórico sino la plenitud en el tiempo del decreto eterno de redención y consumación que brota del abismo del amor divino, por lo que se constituye en la más excelente manifestación de su poder y de su gloria.

El triángulo equilátero en el que se inscribe la figura de Jesús, delimitado por los tres clavos, simboliza a Dios, que se manifiesta definitivamente en el Crucificado. Dios, cuya omnipotencia se manifiesta en el anonadamiento, cuya sabiduría se rebaja hasta la locura y hasta un amor que se sacrifica.

Es por tanto el desvelamiento de la más íntima esencia del misterio trinitario: el sentido último de la muerte en cruz no puede ser otro que Dios mismo en la revelación de la magnificencia de su amor, pues Dios no puede querer nada fuera de sí ni por debajo de sí. Por tanto, el velo del Templo se descorre definitivamente, y así muchas imágenes se alzan delante de él incluso en la estación de penitencia, conmemorando la Pasión y Muerte del Redentor, erigido como el auténtico templo: lugar de encuentro definitivo con Dios.

Es un amor esencial y misterioso del Padre al Hijo y del Hijo al Padre, que eternamente constituye el Espíritu Santo, en el que resplandece la voluntad del ser divino, que rebasa el ser personal. Como la cruz constituye la más alta glori-

ficación del amor divino, procura, al mismo tiempo, la más inefable felicidad a la humanidad.

La cruz, emblema del cristiano

El signo de la cruz, que en la actualidad identifica a cualquier comunidad cristiana, tuvo, sin embargo, un lento proceso de asimilación y calado en la sensibilidad de los creyentes hasta ser reconocida como la llave del Paraíso, parejo al desarrollo de la cristología en la Iglesia.

La cruz entra como emblema religioso con el Emperador Constantino (306-337), aunque, según la leyenda, el signo, llamado lábaro, que presagió la promesa del triunfo de éste contra Majencio en el Puente Milvio a las puertas de Roma el 312, no era propiamente la cruz sino el monograma de Cristo (la *ji* y la *ro,* entrelazadas, primeras letras de Cristo en griego) coronado por diadema solar, y que se difundió bajo la forma del crismón en el arte paleocristiano y medieval.

Pero ya en el mismo siglo IV encontramos en el arte religioso la cruz desnuda, aunque desprovista de todo carácter realista y narrativo, como símbolo de la redención humana por la Pasión de Cristo. El propio emperador, para satisfacer la devoción de su madre Santa Elena, que había hallado la cruz de Cristo en las excavaciones del Calvario, levantó en el Palacio Sesoriano de Roma, morada de ésta, un templo dedicado a la Santa Cruz en Jerusalén, donde se veneraba, entre otras reliquias pasionistas, un *lignum Crucis.*

En el segundo tercio del siglo IV aparecen ya, no obstante, temas pasionistas en los sarcófagos paleocristianos de friso narrativo, pero éstos no pretenden manifestar los sufrimientos de Cristo, sino injertar la muerte del cristiano en la muerte del Maestro, para participar en su triunfo. En éstos la cruz invicta aparece *gemmata,* en un lugar central, rodeada de una guirnalda de victoria como signo de salvación, y para que no olvidemos que es el único camino hacia la plenitud, la auténtica escala de Jacob: *per crucem ad lucem.* También aparece Cristo llevando la cruz pero no como instrumento de su martirio, sino como signo nicéforo suprahistórico, como el cetro de su poder.

Esclarecedora es, en este sentido, la cita del Papa San León Magno (440-461): *"Entregado Cristo a la voluntad de sus crueles enemigos, para irrisión de su regia dignidad, se le obligó a portar Él mismo el instrumento del suplicio, para que se cumpliese lo que había anunciado el profeta Isaías: 'He aquí que ha nacido el Ni-*

ño, se nos ha dado el Hijo, cuyo imperio lo lleva sobre los hombros'. Puesto que cuando el Señor cargó con el madero de la cruz, que se convertía así en cetro de su poder, a los ojos de los impíos era aquello una gran ignominia, pero para los fieles quedaba manifiesto un gran misterio, pues el gloriosísimo vencedor del demonio y el triunfador de las potestades enemigas portaba hermosamente el trofeo de su triunfo, y sobre los hombros de su invicta paciencia llevaba el signo de la salvación que había de ofrecerse a la adoración de todos los reinos, como si con la misma imagen de su propia obra quisiera confirmar a sus seguidores diciéndoles: 'Quien no carga con su cruz y me sigue, no es digno de mí'" (Comentario a Isaías X, 6: P.L. 54, 339-340).

Otra representación que tuvo fortuna en esta época es la de la *hetimasía* o Majestad invisible. Se representa el triunfo del Verbo Encarnado de una manera simbólica, según la visión de *Apocalipsis* IV, 2-8, que sigue a la de Ezequiel (1, 5ss., y 10, 12 s.), mediante la cruz sobre el trono vacío, tal como lo encontramos en el Árco de Éfeso de Santa María la Mayor de Roma (432-440). Simboliza la presencia real del Cristo de la fe, pero misteriosa, en tanto que invisible e imperceptible para los sentidos. A la par que teofanía, es preparación escatológica del Juicio Final.

El crucificado, imagen del Verbo de Dios

Además, no podemos olvidar que el culto a las imágenes en Occidente empieza con la veneración del signo de la cruz, que evoca la pasión del Redentor. A partir de aquí surge, de modo espontáneo, la veneración de la imagen de Aquél que murió en la cruz. La iconodulia es ya un hecho consumado en el siglo X. No se venera, evidentemente, la sustancia de las imágenes sino la persona del prototipo, que se hace presente en ellas de una manera simbólica. La imagen es un lugar de la manifestación de Cristo, de su presencia en medio de este mundo.

Así lo había definido el II Concilio de Nicea (787) para zanjar la polémica iconoclasta: *"Definimos, con toda certeza y precisión, que, lo mismo que la figura de la preciosa y vivificante cruz, las santas y venerables imágenes, ya sea fabricadas en pintura o en mosaico, ya sea en cualquier otra materia adecuada, deben ser propuestas en las santas iglesias de Dios, en los vasos y vestidos sagrados, en los muros y en los cuadros, en las casas y en los caminos; tanto la imagen de Dios Salvador y Señor Nuestro Jesucristo, como la de la purísima Señora Nuestra y Santa Madre de Dios, como la de to-*

dos los nobles y santos varones. Porque cuanto más frecuentemente se les contempla en forma de imágenes, tanto más vivamente los que las contemplan se mueven al recuerdo y anhelo de los prototipos representados en ellas, y a otorgarles ósculos y muestras de veneración. No ciertamente una verdadera latría, que, conforme a nuestra fe, corresponde solamente a la esencia divina, sino que debe otorgárseles las mismas muestras de honor, de incienso y luminarias que al precioso y vivificante signo de la cruz, a los santos Evangelios, y a las demás cosas sagradas, como fue nuestra antigua costumbre. Porque la honra dada a la imagen pasa al prototipo en ella representado".

Sancionada la divinidad de Cristo en el Concilio de Nicea (325) al declarar al Verbo *homoúsios,* 'de la misma esencia' del Padre, se siente la necesidad de plasmar la divinidad de Jesús aun en su momento más trágico y paradójico de su extrema humanidad: su crucifixión y muerte.

Una de las primeras representaciones occidentales de la crucifixión es un bajorrelieve en madera de una puerta de la Basílica romana de Santa Sabina, datado hacia el 430. Jesús, barbado, aparece sólo cubierto por un sencillo paño de pureza. Pero Cristo, con los ojos abiertos, no expresa sufrimiento.

De muchas maneras, a lo largo de la historia del arte cristiano, se ha expresado la divinidad de Jesús. Atendiendo a nuestra tradición, destacamos tres: una, la de las encarnaduras a pulimento, tan características de nuestra escuela escultórica, otra, el nimbo crucífero, que se transforma en nuestras potencias o haces trinitarios, que surgen del despiece del anterior, y, por último, los bordados de oro. Las tres representan la luz que emana del Hijo de Dios.

Nos encontramos, por tanto, con el importante y significativo símbolo de la luz. A partir de la paralización que producen las tinieblas y la ceguera, la luz se asemeja al espíritu creador que ilumina y ordena la materia, por lo que todas las grandes religiones hablan en sus *cosmogonías* del paso de la tiniebla del caos a la iluminación creadora (Cf. *Génesis* I). Así la luz aparece asociada a la vida, y por tanto al bien y al conocimiento de la verdad.

Así, es lógico que sea a Dios, Espíritu Creador del Universo, a quien se aplique por excelencia el simbolismo de la luz. Es atributo suyo, pues es principio de toda vida: es indicio de su presencia en las grandes teofanías, como en la zarza del Horeb (*Éxodo* III), en la cumbre del Sinaí (*Éxodo* XIX) o en la columna de fuego del desierto (*Éxodo* XIV, 14); es su vestidura (*Salmo CIV*, 2), y la luz de su rostro es la muestra de su actitud favorable (*Salmo IV, 7; XLIV, 3; LXXXIX,* 16), rasgo de la manifestación divina (*Isaías* LX, 19). En definitiva, *"Dios es Luz, en Él no hay tiniebla alguna" (I Juan* I, 5).

Desde la profecía del *Antiguo Testamento,* este símbolo de la luz (*Isaías* IX, 2; XLII, 6; XLIX, 6; LX, 1), con sus variantes: sol (*Malaquías* IV, 2) o estrella (*Números* XXIV, 17 *Apocalipsis* XXII, 16b), se aplica de una manera particular al Mesías prometido, llamado a restablecer el orden perdido en el mundo iluminándolo con una nueva y definitiva luz.

Jesucristo se manifiesta en el *Nuevo Testamento,* por tanto, como la *Luz de Luz,* feliz expresión del *Símbolo Niceno-constantinopolitano,* en tanto manifestación del Creador y camino de salvación y de vida (Cf. *Juan* I, 9). Incluso Él mismo se autoproclama: *"Yo soy la Luz del mundo: el que me sigue no camina en las tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida" (Juan* VIII, 12. Cf. *Juan* XII, 46). Como apostilla San Pablo en un lenguaje escatológico, *"el Señor iluminará los escondrijos de las tinieblas y hará manifiestos los propósitos de los corazones"* (*I Corintios* IV, 5).

Este simbolismo de la luz está relacionado con el del fuego, que une a su facultad de iluminar su capacidad de transformación. Como expone San Cirilo de Alejandría: *"Es costumbre de la Sagrada Escritura comparar a la naturaleza divina con el fuego, por su enorme fuerza y capacidad para consumir, y al hombre terreno lo equipara con los árboles y las hierbas del campo. [...] Ahora bien, así como las espinas no soportan el fuego, así la humanidad no puede aguantar la divinidad. Pero en Cristo eso se ha hecho tolerable; porque en 'Él habitó toda la plenitud de la divinidad corporalmente', como dijo sabiamente Pablo" (Sobre el Éxodo: P.G.* 69, 409).

Cristo, Dios humanado

En el Concilio de Calcedonia (450), en contra del eutiquianismo, se había acentuado la unión de las dos naturalezas de Cristo, la divina y la humana *"sin mezcla y sin transformación y sin división y sin separación",* en una única persona divina. Es un nuevo reto para la iconografía cristiana, el de expresar la verdadera humanidad de Cristo, no separada ni confundida, unida hipostáticamente a su divinidad.

La representación de Cristo crucificado se empieza a desarrollar así en una época en que el hecho de la crucifixión se valoraba como una prueba de la humanidad de Cristo en la refutación de la herejía monofisita. La visión de Cristo paciente y muerto en la cruz, que inicia su progresiva aparición en las artes menores, se convertirá a lo largo de la Edad Media en el tema preferido del arte cristiano.

Entre las obras de los orfebres romanos y bizantinos de Palestina y Siria de los siglos V y VI, que muestran el nacimiento del tema de la crucifixión, debemos des-

tacar las ampollas de plata de Tierra Santa, que recogían el aceite que ardía delante de los altares de los santuarios, sobre todo del Santo Sepulcro. El grabado de este paso de la vida del Salvador sobre su superficie hay que relacionarlo con su finalidad de despertar la devoción a la Santa Cruz y al Gólgota.

También, por la misma época, empieza a aparecer la crucifixión en las miniaturas historiadas de los evangeliarios, como el famoso códice siriaco del monje Rábula, Obispo de Edesa (586). La tipología de barba y melena corta, frente al Cristo alejandrino imberbe y al bizantino de abundante melena y barba, es de origen sirio.

Desde este momento, empieza a preferirse la cruz latina, abandonándose poco a poco la cruz griega, que era propiamente un símbolo de victoria. Así mismo, tiende a representar un árbol vivo, por influencia de la cruz no estilizada que se alzó por Santa Elena en el Calvario y para mejor recoger la figura del *Árbol de la Vida,* verde, en conexión con la profecía de Cristo: *"Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos, porque días vendrán en que se dirá: Dichosas las estériles y los vientres que no engendraron y los pechos que no amamantaron. Entonces dirán a los montes: Caed sobre nosotros, y a los collados: Ocultadnos, porque si esto se hace en el leño verde, en el seco ¿qué será?"* (*Lc*. XXIII, 28-31).

Todo ello es índice de una tendencia a ir superando el lenguaje simbólico y abstracto para acercarse al realismo, acentuando el carácter histórico de la Revelación, que tiene su culmen en Cristo, irrupción de Dios en el devenir de la humanidad.

Así se lee las prescripciones del *Canon 82* del Concilio Quinisexto de Constantinopla (año 692): *"para que lo que es perfecto sea presentado a los ojos de todos incluso en la expresión pictórica, ordenamos que en adelante la forma humana de Cristo nuestro Dios se proponga y se pinte, en vez del Cordero, para que, comprendiendo de esa manera la sublimidad de la humillación del Verbo de Dios, seamos conducidos también al recuerdo de su Vida en la carne, de su Pasión y su Muerte salvadora y de la Redención del mundo que fue operada por Él".* Estas disposiciones se difunden por Occidente con la reforma carolingia, a principios del siglo IX.

A partir de este tiempo la iconografía de la cruz se diversifica en tres direcciones: la cruz abstracta, que ya hemos comentado, la cruz con la imagen de Cristo clipeata, es decir, con el busto de Cristo como Pantocrátor por encima de la cruz, orlado de nimbo crucífero o en medallón, y la imagen del Crucificado con el *colobium* o túnica regia, conocidos por cristos de majestad, transformada la corona de espinas en corona regia, en uso en diferentes zonas hasta el siglo XIV. A partir del siglo XI se sustituye por el simple perisoma o faja, que se hace más corta desde el

siglo XIV. El crucificado románico es, en cualquier caso, un Cristo generalmente vivo, impasible, de pie y erguido, sujeto a la cruz por cuatro clavos, no pendiente de ella; es, en suma, el Pantocrátor triunfante en la cruz.

La sustitución de la corona de espinas por una regia o de flores de lis o su ejecución en metales nobles nos ayuda a comprender que la cruz es el trono elegido del Dios kenótico que no vino a ser servido sino a servir, que la púrpura de que es revestido es su propia sangre, y que su corona es de espinas, pero que se transforma en corona de gloria en la mañana de Resurrección.

El lirio era emblema de la Corona del Alto Egipto, del que deriva en una iconografía esquemática, tras un largo proceso de estilización, la flor de lis, signo por antonomasia de nobleza y realeza. Por otro, también era símbolo de vida y resurrección, por ser atributo del dios Horus.

Estos simbolismos pasan a la tradición hebrea a través de la influencia siria; en el gran epitalamio bíblico, el Esposo-rey se define: *"Yo soy narciso de Sarón y lirio de los valles"* (*Cantar de los Cantares* II, 1), y se comparan sus labios con los lirios de color púrpura, como signo de realeza (V, 13b). Así la tradición de la Iglesia aplica los atributos del Esposo del *Cantar* a Cristo como Rey mesiánico, interpretando la referencia a los lirios en relación a sus labios porque de ellos salen palabras de vida (*Juan* VI, 69) que no pueden compararse a las de ningún hombre (*Juan* VII, 46), así como destilan mirra porque exhortaban a la penitencia y arrepentimiento.

Volviendo a nuestro tema, el arte monumental no aborda la crucifixión en Occidente hasta el citado siglo XI. Junto al Cristo en majestad, el Pantocrátor, tema central de la sociedad teocéntrica medieval, cuando se empieza a reflexionar, en movimientos ortodoxos y herejes, reformadores y místicos, sobre las exigencias del seguimiento radical de Cristo a la luz de las riquezas que ha ido adquiriendo la Iglesia, deslizándose en Occidente la reflexión del plano teológico, que había tenido su centro en Oriente, al plano moral, aparece el Cristo en humillación, crucificado, muerto, con lo ojos cerrados y tocado de corona de espinas.

Así es cómo, de la infinita grandeza del Pantocrátor, procedente de Oriente, surgido en contestación el nestorianismo, se pasa en Occidente, por las exigencias de la religiosidad popular, a una imagen de Cristo Redentor de la humanidad en los dolores de su Pasión, proponiendo al Cristo del Gólgota como el modelo radical de la total entrega y de la expresión y redención de los sufrimientos del pueblo.

Se parte de la representación del crucificado muerto, pero con una paz divina, vestido regiamente, con el *colobium* citado, y a menudo con corona real, del ro-

mánico. Un lento y gradual proceso nos separa aún de los crucificados naturalistas y patéticos del gótico.

Se da un paso decisivo de un arte intelectualista y didáctico a un arte naturalista y emotivista, con una atención consecuente por la naturaleza, que ya no se considera sólo como reflejo o símbolo del orden trascendente sino como digna de aprecio en sí misma como obra de Dios, y por el hombre, con sus afectos y sentimientos, que se empieza a concebir como microcosmos y no sólo como receptáculo de la gracia divina.

Empieza a valorarse de esta manera la historia de la salvación junto a lo eterno y dogmático, desplazando la atención de lo abstracto y simbólico hacia lo concreto e histórico. Junto al Cristo Juez escatológico, empieza a valorarse el Jesús de la historia, sobre todo en su momento culminante como *Varón de Dolores.*

Este giro en la sensibilidad espiritual occidental, coincidente con el resurgir de las ciudades y de la burguesía, que aflora en el siglo XII, cristalizó definitivamente con las órdenes mendicantes en la cultura del gótico. Los dominicos, con San Alberto y Santo Tomás a la cabeza, con la recuperación de Aristóteles, que reivindicaba el mundo sensible y el valor de la experiencia, como principio del conocimiento. Los franciscanos, promotores de una teología voluntarista, con la promoción de los aspectos de la humanidad de Cristo, sobre todo los más sentimentales en torno a la realidad del Divino Infante, Dios en la grandeza de su indigencia, y del Cristo de la Pasión, debatiéndose ante la angustia del dolor y de la muerte.

Paralelo a esta valoración del individuo, se incide, frente al carácter objetivista y comunitario de la representación de los misterios sagrados propio de épocas anteriores, en una individualización subjetivista e interiorizada de la vida cristiana, buscándose el desarrollo de la piedad en pequeños grupos como cauce de la devoción personal con un carisma y una finalidad acordes con su propia configuración psíquica y social. Surgen así las órdenes terceras y cofradías, que centrarán, a partir de entonces en Occidente la expresión del sentimiento religioso.

Es el mundo espiritual denominado como *devotio moderna,* que se expande desde el siglo XIV por Europa a partir de los Países Bajos, fácil de ser comprendido y sentido por el pueblo, que ve en la imagen una "composición de lugar" para su meditación personal y un instrumento sacramental de relación con el mundo intangible e inefable de lo divino. Los misterios de la vida de Cristo, así como los de la Virgen y la vida heroica de lo santos, se convierten así en prototipo del propio itinerario espiritual del creyente.

Este proceso habrá de culminar, pasando por el nominalismo filosófico occamista y por la vuelta a la herencia clásica, en el naturalismo idealista del Renacimiento como fruto plástico del Humanismo, con su valoración de la grandeza y dignidad del hombre, que tenía en Jesús su más alto grado heroico y perfecto, pues en Él se consumaba, pasando de la utopía a la realidad, todo lo noble y hermoso de la historia de la humanidad, conciliando la exaltación de lo terreno con el horizonte de la trascendencia. Se llega así al ideal del antropocentrismo teológico.

Si enn el Renacimiento, con el optimista antropocentrismo del humanismo, se idealiza la figura del Crucificado, mostrando en Él al hombre en toda su belleza, que trasluce su excelencia, su valor de prototipo, en el barroco, periodo de crisis y de desengaño, en el que, además, queda definitvamente roto el sueño de la cristiandad con la Reforma protestante y las guerras de religión, el sentimiento se desborda y se acentúan todos los elementos que inducen a la expresión del *pathos* y del verismo. Pero esto rebasa los límites de nuestro trabajo.

A modo de conclusión, acabemos diciendo, que todo este proceso y este lenguaje plástico, aquilatado por los siglos, será sancionado, tras la crisis protestante, para la praxis católica, por el *Decreto sobre las imágenes* de la Sesión XXV del Concilio de Trento de 1563: *"Instruyan además que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen María y de los demás santos, y que se les ha de tributar la honra y veneración debidas, no porque se crea que hay en ellas una divinidad o una virtud por la cual merezcan culto, o porque se les deba pedir alguna cosa, o porque haya que poner la confianza en las imágenes […], sino porque la honra que se les rinde a las imágenes revierte en los prototipos que ellas representan, de al manera que, por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales nos descubrimos o nos postramos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan. […]*

Enseñen también diligentemente los obispos que, por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresadas en pinturas y en otras representaciones, el pueblo se instruye y se confirma en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente, y añádase que de todas las sagradas imágenes se saca mucho provecho, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Cristo les ha hecho, sino también porque se exponen a la vista de los fieles los milagros que Dios ha obrado por los santos y sus admirables ejemplos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres con las de los santos y se muevan a adorar y a amar a Dios y a practicar la piedad".

EL ICONO DE LA MADRE DE DIOS, ARQUETIPO Y PRENDA DE LA GLORIA FUTURA

Ramón de la Campa Carmona

Del aniconismo judío al simbolismo paleocristiano

El cristianismo, como heredero del judaísmo, es primitivamente anicónico, según se refleja en la *Torah,* en orden a evitar riesgos de idolatría, patente ya en el episodio del becerro de oro, erigido como tótem en la ausencia de Moisés en el Sinaí; ley que forma parte del decálogo[1]. Para Israel lo sacro se identifica fundamentalmente en lugares. Con la Alianza del Sinaí, el Tabernáculo y el Arca de la Alianza se convierten en el signo de la presencia de Dios en medio de su pueblo, con Salomón, pasa a ser el Templo de Jerusalén.

Desde el principio de la nueva fe, se vio necesaria la armonía del cristianismo con la cultura humana, su soporte. Dentro de ésta, el arte es la expresión más importante. Se da un paralelismo, además, entre la experiencia estética, en el plano de lo material, y la experiencia religiosa cristiana, en el plano de lo espiritual: ambas consisten en la contemplación y en sentirse arrebatado por lo contemplado.

Dentro de este contexto, el arte cristiano surge como una plasmación material de la fe eclesial, por la acción del Espíritu Santo, fruto de la implantación geográfica de la Palabra de Dios en un momento histórico determinado.

Así, las artes plásticas florecen ya en el arte paleocristiano catacumbal, primero por medio de símbolos: ancla, barca, paloma con rama de olivo..., que suponen expresión de hondos sentimientos, que se transmiten por la pedagogía del ver, convirtiéndose, de esta manera, en una auténtica catequesis pastoral, en

1 *Éx.* XXXII. *"No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, y no las servirás, porque Yo soy Yavé, tu Dios"* (*Éx.* XX, 4 s., reiterada en varios pasajes veterotestamentarios: *Lev.* XIX, 4; *Lev.* XXVI, 1; *Det.* IV, 15 ss.).

una ilustración gráfica de la fe vivida en un mundo, además, mayoritariamente analfabeto.

El peso de los judíos en la primera hornada de cristianos impedía aún tan tempranamente la introducción del iconismo en el arte cristiano. Influía, además, todavía, el peligro de la idolatría de los fieles provenientes del paganismo. A esto se unía la escasez de recursos de los cristianos primitivos y el peligro de las persecuciones, que frenaban el mecenazgo artístico y que aparejaba el riesgo de profanaciones.

Pero como consecuencia inevitable se llega a la plasmación de escenas bíblicas, sobre todo veterotestamentarias y mitológicas, que, con valor didáctico, expresan las verdades fundamentales de la fe: Jonás en el vientre de la ballena, Noé en el arca del Diluvio, Daniel en el foso de los leones, los mancebos en el horno, Orfeo que con su música atrae a todos...

El pueblo sencillo de Roma, cultivado en una cultura icónica, introdujo así las primeras manifestaciones plásticas religiosas, usando las formas contemporáneas pero dotándolas de un nuevo contenido. Desde la clandestinidad, colaboraron estrechamente el artista como ejecutor material, el sacerdote como inspirador de ideas y el fiel adinerado como patrocinador.

Origen del iconismo cristiano: la imagen del Verbo Encarnado

El iconismo surge en el arte cristiano en una "segunda lectura" de las imágenes al uso a la luz de la reflexión en el misterio de la Encarnación. Jesús es la *"imagen de Dios invisible"*[2]. Como asevera San Ignacio de Antioquía, *"El Intemporal e Invisible se hizo visible por nosotros y el Impalpable e Impasible se hizo pasible, y por nosotros soportó toda clase de sufrimientos"*[3]. Es la plenitud, para San Ireneo de Lyon, de la *Historia Salutis: "Desde el comienzo la Palabra había anunciado que Dios sería contemplado por los hombres, que viviría y conversaría con ellos, que se haría presente a la criatura por Él modelada, para salvarla y dejarse aprehender por ella"*[4].

Por lo tanto, en Jesucristo, el Verbo de Dios encarnado, la Palabra de Dios se hace Imagen, el orden inteligible se plasma en el orden visual[5]. La audición se hace

---

2 *Col.* I, 15; cf. *Jn.* XIV, 9.

3 *Carta a San Policarpo* III, 2.

4 *Adversus haereses* IV, 20.

5 *"Os anunciamos lo que hemos contemplado y lo que nuestras manos han tocado concerniente a la Palabra de Vida, porque la Vida se ha manifestado y nosotros La hemos visto"* (*I Jn.* I, 3).

visión, pues la salvación se manifiesta a través de hechos históricos, que exigen una transcripción litúrgica e iconográfica, para hacerlos presentes en su valor intemporal a lo largo de los siglos: *"Desde el momento en que Cristo ha nacido de una Madre descriptible, Él tiene naturalmente una imagen que corresponde a la de su Madre. Y si Cristo no pudiera ser representado por el arte, ello equivaldría a decir que ha nacido solamente del Padre y que no se ha encarnado"*[6].

De ello se desprende que Cristo, por su Encarnación, ha puesto fin a la prohibición icónica mosaica; el conocimiento verdadero del Dios del *Nuevo Testamento* es liberador de la idolatría, pues a la mera Palabra de la Antigua Alianza sucede la visión de la Nueva. La imagen, inseparable de la Palabra de Dios, traduce las palabras a un lenguaje plástico de belleza, que tiene la ventaja que impresiona el corazón antes que a la inteligencia, y tiene un gran poder para mover la voluntad. La imagen es teología visual: anuncia a través de formas y colores lo que el Evangelio proclama por la palabra, según las corrientes de pensamiento que atraviesan la Cristiandad.

De ahí que la imagen religiosa adquiera una funcionalidad teofánica, ya que va más allá del triángulo cerrado de toda obra de arte profano: artista, creación, espectador[7]; es una ventana al Absoluto, es un sacramental: a partir de que el Verbo en la Encarnación asume la carne y la materia, que son transfiguradas a la luz de la Resurrección y elevadas a la participación de la vida divina en la Ascensión, éstas se convierten en vehículo válido, bautizadas por la Iglesia y forjadas en el fuego del Espíritu, para traducir por medio de la experiencia artística a nuestros sentidos e inteligencia la presencia de Dios en el mundo y en Sus santos.

Además, la propia psicología moderna insiste con C. Jung en la necesidad profunda de imágenes para una vida armoniosa y fecunda[8]. La imagen tiene, por tanto, una energía vivificadora, una función diaconal, mediadora, entre el creyente y el misterio representado[9].

Incluso el amor a la belleza –*philocalia*– en sí mismo nos expansiona, nos llena de gozo y nos eleva, pues al fin y al cabo es reflejo de Dios. La imagen sagrada es irrupción de la gloria y de la belleza del Reino eterno que nos está prometi-

---

6 Teodoro Estudita. *3ª Refutación,* c. II: *P. G.* 99, 417 c.

7 Quenot, Michel. *El Icono*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1990. P. 110.

8 Quenot, p. 57.

9 *"Yo no venero la materia, sino al Creador de la materia que se hizo materia para mí y que se dignó habitar en la materia y obrar su salvación a través de la materia"* (San Juan Damasceno. *Imag. I,* 16: *P. G.* 94, 1245 a).

do y que pregustamos en la Iglesia, y, así, es testimonio de éste e invitación a participar de él, al reflejar la belleza de Dios y de sus santos por participación. El hombre, espíritu y carne, se eleva a lo espiritual a través de lo corporal. Por eso la imagen se impone sobre concilios y posturas iconoclastas, con la defensa de eminentes Santos Padres como San Basilio (ca. 330-379), San Juan Damasceno (650-730), San Teodoro Estudita (759-826), Nicéforo (ca. 750-828), etc.

Igualmente, en el origen del iconismo cristiano influye también, sin duda, la cultura romana, en la que el retrato del Emperador, en todos los confines del Imperio, adquirió valor jurídico, equivaliendo a la presencia del mismo. Así, las imágenes sustituyen a las reliquias, al permitir mantener el recuerdo de aquéllos a los que representaban y la posibilidad de venerarlos, como una especie de presencia del ser representado. Se venera el significado y no el significante[10], pues como define el II Concilio de Nicea, *"el honor rendido a la imagen va a su prototipo".*

Introducción de María en el arte cristiano occidental

Tras la imagen de Cristo, testimonio de la Encarnación, la de su Madre se impone con toda naturalidad, al ser Ésta, Inmaculada y Asunta, el último grado de deificación del hombre. Llamada por el Padre para ser Madre del Verbo, al tener Éste una sola persona divina, la convierte en *Theotokos,* Madre de Dios, tal como la declara el Concilio de Éfeso (431), y ratifica el de Calcedonia (451), al señalarse que en Cristo están unidas hipostáticamente dos naturalezas: la humana y la divina. Así, podemos afirmar que la imagen de María ha sido centro de atención junto con la de Cristo del arte religioso a lo largo de los siglos, el punto de mira y de partida de toda la Cristiandad.

Para el origen de la iconografía mariana en Occidente, tenemos que remontarnos al arte catacumbal romano y a los temas, preferentemente, del ciclo de la infancia, pues toda la iconografía gira en el paleocristianismo en torno a Cristo, centro del *kerigma* apostólico, y la Virgen aparece, en cuanto unida a Él, en el desempeño de su misión como *Madre y Socia*[11].

---

10 *"Cristo en ninguna parte ordena que se escriba ni la más breve palabra. Y sin embargo, su Imagen ha sido trazada por los apóstoles y conservada hasta el presente; por tanto, lo que ha sido representado por un lado con tinta y papel, ha sido representado también en el icono por diversos colores y distinto material"*(San Teodoro Estudita: *1ª Refutación,* c. X*: P. G.* 340 d).

11 Dejonghe, Maurice. *Roma Santuario Mariano,* Bologna: Cappelli Editore, 1969. P. 72.

La primera representación la encontramos en las Catacumbas de Santa Pricilla, en la Via Salaria nº 430 de Roma, que es de principios del siglo III[12]. Representa a la Virgen con Jesús en su regazo, mientras un hombre a la izquierda señala con su derecha una estrella sobre la cabeza de la Madre, que se identifica como Balaam[13], Isaías o un Rey Mago.

Pertenece al tipo iconográfico de la *Galactotrophousa* o *Maria lactans,* de tradición egipcia, a partir de las imágenes de Isis, y pone de manifiesto los artículos de fe de la Encarnación del Verbo y de la naturaleza humana de Cristo, de lo que María misma es prueba irrefutable. Es una reivindicación visual del elogio evangélico: *"Bienaventurado el vientre que te portó y los pechos que te amamantaron* (*Lc.* XI, 27).

Como los Magos, los cristianos encuentran al Salvador en su Epifanía *"con María, Su Madre"* (*Mt.* II, 2), la primera creyente: *"Bienaventurada, Tú, que has creído"* (*Lc.* 1,45). Sentada en la cátedra es representada en este episodio en la Capella Greca de las citadas Catacumbas de Santa Priscilla, obra datada entre la segunda mitad del siglo II y el segundo cuarto del siglo III[14].

También la ven los primitivos cristianos como modelo de oración y de comunión con el Señor en la Anunciación[15]. En el *Cubicolo IV del Bosio* de las mismas Catacumbas de Santa Priscilla aparece sentada en la cátedra con la cabeza velada y las manos recogidas en Su seno, recibiendo el mensaje angélico, en una imagen del segundo cuarto del siglo III también[16]. Pronto en el arte occidental, más intelectualizado, se la efigia en este misterio leyendo, meditando sobre las profecías mesiánicas.

De la segunda mitad del siglo III es la *Madonna* con el Niño de la *Velatio* de las mismas catacumbas: el obispo señala a a Madre, sentada en la cátedra, a la candidata, como modelo de virginidad y de consagración a Dios[17].

Después del Concilio de Éfeso (431), se atribuye al Papa Sixto III (432-40) la reconstrucción de la Basílica del Esquilino dedicada a Santa María, que pasará a ser, con el apelativo de *Maggiore,* una de las cuatro patriarcales de Roma. En su arco

---

12 Dejonghe, p. 75; Jung Inglessis, E.-M. *Madonne Romane,* Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 2001. Pp. 9 ss.; Mancinelli, Fabrizio. *Catacumbas de Roma*. Firenze: Scala, 1981. Pp. 28 ss.

13 *"La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca; álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro"* (*Núm*. XXIV, 17).

14 Dejonghe, p. 73-75; Jung Inglessis, pp. 56 ss.

15 Dejonghe, p. 73.

16 Dejonghe, p. 76; Jung Inglessis, pp. 35 s.

17 Dejonghe, p. 76.

triunfal, decorado en esta época[18], se representa la vida de la Virgen, y aparece Ésta, elegida por Dios para Madre de su Hijo, personificación de la Iglesia Triunfante, adornada como Princesa, con el manto dorado y adornado de piedras preciosas, con el *maniakion* o collar con gemas, cinturón con bucle decorado y diadema de perlas sobre la cabeza. De 1295 es el gran mosaico de la Coronación de María del ábside, obra de Jacopo Torriti.

Del siglo VI es la *Theotokos* del muro de la derecha del ábside de Santa Maria Antiqua[19], en que se representa a la Virgen como una auténtica emperatriz de Bizancio: sobre un trono y con el Niño Jesús ofreciéndole una corona. Esta exaltación de la realeza mariana es un tema típicamente occidental y de origen romano. Además, no olvidemos que María, representada como Reina, se acerca al pueblo alto y bajo: al bajo, de espíritu sumiso, pues le inspira sentimientos de protección, y al alto porque, al ver a la Virgen con sus mismos atributos, le conmina a ejercer un poder acorde al suyo.

Está iconografía se verá muy difundida en época carolingia, pues con el renacimiento de la idea del imperio cristiano en Occidente, María Reina se ve como símbolo de su protección sobre la Iglesia, hasta cristalizar en garante de la autoridad espiritual del Papa[20]. Tenemos también la *Theotokos Basilissa* de la Basílica inferior de San Clemente[21]. Además, a partir de este momento se desarrollan textos eucológicos exaltadores de la realeza de la Virgen: *Ave maris stella y Salve Regina* (siglo IX), *Regina coeli* (siglo X), *Ave regina caelorum* (siglos X-XII).

Del siglo VIII es la *Blachernitissa* u *Orante* de la Basilica di San Marco de Florencia, procedente del oratorio mariano que en el pórtico de la Basilica Vaticana dedicó el Papa Juan VII (705-7). Lleva *stemma* o corona, *cataseista* o pendientes, collares y rostrillo de oro y perlas.

Del mismo siglo es también la primera representación de María Dolorosa al pie de la cruz (*Jn.* XIX, 25): un fresco de Santa Maria Antiqua en el Foro Romano[22]. Se la representa en pie, cubierta por manto –*maphorion o palla*– purpúreo, con la mirada fija en el Varón de Dolores y las manos cubiertas sobre la boca, como para reprimir un grito de angustia. En el Testamento de la Cruz, María es nombrada

---

18 Dejonghe, pp. 199 s.; Jung Inglessis, p. 132.

19 Carpaneto, Giorgio et alii. *La grande guida dei Rioni di Roma*. Roma: Newton & Compton editori, 2001. P. 704; Dejonghe, p. 195; Jung Inglessis, pp. 132 s.

20 Dejonghe, p. 91.

21 Dejonghe, p. 93.

22 Jung Inglessis, pp. 102 s.

Madre de los fieles, a los que alumbra con los dolores del parto llegada la hora suprema.

La íntima unión de María a la Obra de la Salvación de su Hijo y su magisterio en la primitiva comunidad apostólica, hace que los artistas, de una manera obvia y natural, aunque sin respaldo de los evangelistas ni de los apócrifos, la incluyan presidiendo a ésta en la Ascensión de su Hijo. La más antigua representación la encontramos en el fresco de la Basílica inferior de San Clemente[23], datado en el pontificado de León IV (847-855), que aparece a la izquierda de la escena con el nimbo cuadrado de los vivos, adaptación de un modelo siriopalestino o siriocopto.

El Papa Gregorio VII (1073-1085) fue gran promotor del culto y de la devoción marianos. Del siglo XI es Santa Maria Liberatrice, coronada canónicamente en 1655, de la Capella di San Zenone de Santa Prassede, mandada edificar por el Papa Pascual I (817-24) en honor de su madre Teodora[24]. Inmóvil, sentada en el trono, con la mirada al infinito, abrazando a Su Hijo, que abre los brazos y sostiene en la izquierda un pergamino con la inscripción evangélica *"Ego sum Lux".*

Origen del culto a las imágenes marianas en Occidente

Pero el culto positivo a imágenes marianas hay que encontrarlo en la presencia en Roma de iconos portátiles, que parecen tener su origen en la región sirio-palestina y que se difundieron por Bizancio a través de Asia Menor[25], importados o creados allí, que fijan los más antiguos tipos iconográficos. Aparecen como un instrumento para fortalecer la fe y las creencias y como medio de acceder a Dios –valores didáctico y mediador.

Los más antiguos sostienen la tradición de ser *acheiropoieta,* es decir, no realizados por mano humana. Las grandes basílicas e iglesias marianas se vanagloriaban de tener imágenes *acheropitas* según el modelo-prototipo de San Lu-

---

23 Boyle, Leonard. *Pequeña guía de San Clemente*. Roma, 1991. P. 51; Carpaneto, p. 57; Jung Inglessis, p. 115.

24 Carpaneto, pp. 76 ss.; Dejonghe, pp. 91 s.

25 Donadeo, María. Iconos de la Madre de Dios. Madrid: Ediciones Paulinas, 1991. P. 14.

26 La primera noticia de tal retrato de San Lucas se encuentra en la *Historia Tripartita* de Teodoro el Lector, redactada en Constantinopla el 530. Se refería a la imagen que la emperatriz Eudoxia había descubierto en su peregrinación a Tierra Santa en los años 438-9, y que envió a Constantinopla a la Emperatriz Pulqueria, su cuñada, que desapareció, según se creía, en 1453 con la conquista turca.

cas[26], el evangelista que pintó con palabras los episodios marianos de la infancia, en el que se refleja la belleza de la Nueva Eva, Madre de Jesucristo y de la Iglesia, por lo que puede leerse en todas los anagramas griegos de *Méter Theoû,* "Madre de Dios"[27]. Este carácter fue muy utilizado por los defensores de las imágenes para legitimar su culto y veneración ante la crisis iconoclasta oriental del siglo VIII.

Entre los iconos de Roma pintados a la encaústica, el más antiguo es el de la sacristía de Santa Maria Nova o Santa Francisca Romana, la primitiva imagen de la Madonna del Conforto o della Consolazione, tenida por obra de San Lucas, descubierta en 1950 por el Prof. Pio Cellini. Hay quien lo remonta a principios del siglo V y le atribuye un origen oriental[28], traída por Angelo Frangipani de Troa (Palestina), mientras que otros la creen obra romana de los siglos VI-VII. Es la primera obra no narrativa, una verdadera imagen de culto.

Primitivamente sobre lienzo, fue colocada en varias ocasiones en un estandarte procesional, la más importante, las rogativas de San Gregorio I Magno en 590 por la plaga de la peste. Cuando se fue deteriorando, fue encolada a una tabla, probablemente en tiempos de San Sergio (678-701), que le colocó una placa protectora en plata que sólo dejaba visibles las dos cabezas.

Responde al tema de la *Hodeguetría,* en que la Virgen, mirando al fiel con gesto majestuoso, muestra el camino hacia Su Hijo, que porta en la mano derecha *(dexiocratusa)*. La Virgen tiene la piel fresca y sonrosada y Jesús, más oscura, como era costumbre entre los etruscos para distinguir los retratos femeninos de los varoniles. Estilísticamente pertenece al tardohelenismo, en el que se anuncia ya la estilización expresionista bizantina.

El Pantheon fue dedicado como iglesia el año 609 por el Papa Bonifacio IV por donación del Emperador de Bizancio Focas, con el título de *Sancta Maria ad martyres;* de esta fecha debe ser el icono mariano que allí se venera y de procedencia bizantina, por más que la tradición lo atribuyera a San Lucas[29]. También responde a la iconografía de la *Hodeguetría,* en este caso con el Niño en la mano iz-

---

27 Jung Inglessis, pp. 148 ss.

28 Sería una imagen llevada a Roma desde Constantinopla por el Emperador Valentiniano III en el 439, depositada primero en su palacio del Palatino, trasladada después a Santa Maria Antiqua y finalmente, en el siglo X, a Santa Maria Nova, de donde se salvó milagrosamente del incendio del tiempo de Honorio III (1216-27). Dejonghe, p. 88; Donadeo, p. 14; Ronci, Pietro. *Basilica di Santa Maria Nova. Santa Francesca Romana al Foro Romano*. Roma: D. Torre, s/a.

29 Carpaneto, pp. 91 ss.; Dejonghe, pp. 88, 211 s. y 241 s.

quierda *(aristocratusa)*. Hay que destacar la posición frontal de Madre e Hijo, con las miradas dirigidas a los fieles.

La crisis iconoclasta oriental del siglo VIII hizo que muchos monjes bizantinos huyeran a Roma, llevando sus iconos y la tradición de su tipología y composición, lo que hizo aumentar a partir de esta época el número de ellos.

La Madonna de San Sisto, hoy en las dominicas de Santa Maria del Rosario a Monte Mario, también atribuida a San Lucas, que se data en los siglos VII-VIII, es más naturalista[30]. Responde al modelo iconográfico de la *Haguiosoritissa o Virgo Orans,* sin Niño Jesús. La Virgen eleva los brazos, como se encuentra en imágenes y monedas paganas, en un gesto de oración y plegaria. Se trata de una derivación de la *deésis*, en la que aparece Cristo Juez flanqueado por la Virgen, que representa a la Iglesia, y por el Bautista, el Precursor, que representa al Antiguo Testamento, como intercesores. En estas representaciones aparece María por primera vez sola, desvinculada del Hijo y del contexto bíblico.

Se dice que palidece en Semana Santa. Las dos manos fueron recubiertas de oro como signo de socorro.

Una leyenda la presenta como donación de un cierto Tempulus, desterrado constantinopolitano residente nei pressi dell'oratorio; va aggiunto che il papa Sergio III provò a portarsi l'icona in Laterano, ma questa miracolosamente sarebbe tornata da sola nel monastero, con conseguente pentimento del papa. Otra, más maravillosista, narrada en un fresco de la Iglesia de S. Gregorio Nazianceno (ca. 1100), cuenta que, por orden de Cristo, tres hermanos llevaron en icono de Roma a Constantinopla.

Cuenta la tradición, atestiguada en el siglo XIII por el dominico Tolomeo de Lucca, que San Gregorio I Magno en 590 la portó personalmente en una procesión septiforme de rogativas hasta San Pedro por una peste provocada por una inundación, y que, al pasar por el mausoleo de Adriano (Castel Sant'Angelo), vio en su cumbre un ángel enfundando la espada y y unos ángeles cantando: *"Regina Coeli, alleluja",* como índice del cese de la epidemia.

Al mismo modelo pertenece la imagen de Santa Maria in Aracoeli al Campidoglio, copatrona de Roma[31], que se cree traída desde Oriente durante el periodo iconoclasta por monjes griegos, y era ya conocida en el siglo X. Una imitación de es-

30 Dejonghe, pp. 88 y 202.

31 Carpaneto, pp. 655 ss.; Dejonghe, pp. 243 s.

cuela romana del siglo XIII de ésta es la de Santa Maria in Via Lata al Corso[32], firmada por *Petrus pictor,* llamada *Fons lucis y Stella maris,* ambos nombres inscritos en la tabla.

La *Avvocata* de Santa María in Campo Marzio[33], realizada a la encaústica sobre tabla, según la tradición fue traída, junto con las reliquias de San Gregorio Nazianceno, por monjas griegas en su huida de Constantinopla en el pontificado de Zacarías (741-742). Una copia, encargada por las monjas benedictinas para la clausura en el siglo XII, se conserva actualmente en el Palazzo Barberini. Introduce la novedad, de inspiración romana sobre el estilo bizantino, de que Cristo Hombre aparece en el ángulo superior izquierdo, en actitud de acoger la plegaria de su Madre.

Completan el ciclo: la de la Capella della Santissima Concezione de San Lorenzo in Damaso, obra del siglo XII procedente de la desaparecida San Salvatore ad Arco en la cercana Piazza de' Fiori[34], y la de la capilla, edificada a expensas del Rey Carlos IV de España, de la Iglesia de los SS. Bonifacio ed Alessio al Aventino[35], que parece obra del siglo XIII, llamada *Santa Maria de Edessa* porque la leyenda la creía traída por San Alejo de tal ciudad de Asia Menor, cuyo culto establecieron los agustinos de San Norberto.

En Santa Maria in Trastevere, en la Capella Altemps, a la izquierda del altar mayor, se venera la *Madonna della Clemenza,* uno de los iconos de mayores dimensiones del mundo entero (2 m. de alto por 1,33 m. de largo), formado por tres tablas de pino recubiertas de lienzo sobre el que se aplicó el estuco. Se la remonta a los siglo VII o primer decenio del VIII, al tiempo de Juan VII (705-707), ferviente devoto de María que se complacía en hacerse figurar a las plantas de las imágenes que veneraba, como ésta. En el siglo IX se la consideraba ya *acheropita*[36]. Se la representa coronada como *Basilissa* Entronizada, con el Niño en sus rodillas, y con la *crux hastata y gemmata,* atributo propio del emperador en cuanto estauróforo o portador de la cruz.

En la Capella Paolina de Santa Maria Maggiore, la basílica patriarcal mariana, edificada bajo el mecenazgo del Papa Paulo V Borghese, fue entronizada solemne-

---

32 Carpaneto, p. 605.; Dejonghe, pp. 109 s. y 217 s.

33 Carpaneto, pp. 333 ss.; Dejonghe, pp. 88 y 107.

34 Valtieri, Simonetta. *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso. Note storiche e artistiche*. Roma: Parrochia di S. Lorenzo in Damaso, 1986. Pp. 20-22; Dejonghe, p. 109.

35 Carpaneto, pp. 812 ss.; Dejonghe, pp. 106 s.

36 Carpaneto, pp. 843 ss.; Dejonghe, pp. 88 y 188 ss.; Luciani, Roberto. *Santa Maria in Trastevere*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991. Pp. 16 y 43.

mente en 1613 la *Salus populi Romani,* el más carismático icono de la *Theotokos* de Roma, su patrona, que se puede remontar al siglo VIII; según la leyenda, fue comenzado por San Lucas y terminado por un ángel[37].

El Papa Sergio I (681-701) prescribió para las cuatro fiestas marianas anuales (Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción) una procesión en esta Basílica Liberiana. El Papa Esteban II, en el 752, prescribió para la vigilia de la Asunción una procesión de este icono hacia Letrán, de donde salía en dirección inversa la *acheropita* del Salvador del *Patriarchio,* y en su encuentro se inclinaban reverentemente la una a la otra hasta simular un ósculo y volvían, tras reverenciarse de nuevo, cada una a su morada.

Lleva una cruz en el *maphorion* o manto oscuro a la altura de la frente. *Aristocratusa*, no señala al Niño, pues tiene las manos dulcemente cruzadas una sobre otra, la derecha bendiciente, como la de su Hijo, al modo griego, según la *lectio digitorum:* dos dedos extendidos simbolizando la doble naturaleza de Cristo y tres replegados, la Trinidad.

De este tipo, en la pequeña iglesia del Santissimo Nome di Maria del Foro de Trajano se encuentra una *Madonna* de escuela romana, fechada entre los siglo XI y XII, procedente del Oratorio de San Lorenzo in Laterano[38]. La misma iconografía tiene Santa María del Pópulo[39], creía por unos obra bizantina del siglo XII y por otros obra del XIII de la escuela de Torriti, llevada del Palacio Lateranense a la iglesia homónima, que recibe esa advocación por haber sido construida en 1099 a expensas del pueblo romano para santificar el lugar bajo el pontificado de Pascual II, por deseo del Papa Gregorio IX dei conti di Segni en 1235, y la de Sant'Agostino, que se creía traída a Roma desde Santa Sofía de Constantinopla en 1482 y donada a los agustinos por Clemente de Toscanella, pero que es, en verdad, al menos en su estado actual, una imitación romana del XIV, tesis que refuerza la inscripción latina de la diadema[40].

En la Edad Media se desarrolla la devoción a la Asunción y a la Inmaculada Concepción. En la representación icónica de estos dos misterios marianos, que en la Edad Contemporánea habrían de ser declarados dogmas de fe, se utilizan en

---

37 Carpaneto, p. 98; Dejonghe, pp. 88 s. y 201 s.; Grisar, Hartmann. *Roma alla fine del Mondo antico. Parte Prima*. Roma: Desclée Lefebvre, 1899. Vol. I, pp. 525 ss.

38 Carpaneto, p. 153.

39 Carpaneto, pp. 296 ss.; Dejonghe, pp. 107 y 247.

40 Corradini, Sandro. *Sant'Agostino in Campo Marzio*. s/l., s/a. Montevecchi, Benedetta. *Sant'Agostino*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1985. Pp. 128 s.

Occidente tres figuras bíblicas: la de la Nueva Eva, la de la *Tota Pulchra* y la de la Mujer del Apocalipsis, pero esto sería meternos ya en otra época. Igualmente, surgieron y se fueron imponiendo las imágenes de escultura tridimensionales, a partir de los relieves, completadas con aditamentos y atributos en la dirección del realismo y del verismo propio del arte occidental, que pasamos a considerar.

El realismo del arte religioso occidental

Un último elemento a considerar, al final de esta época, es el viraje del arte sacro occidental hacia el realismo. Parejo al proceso operado en el paleocristianismo de lo simbólico a lo histórico, en la Edad Media se da un proceso de lo abstracto a lo concreto; de asunto de sabios y doctores, de una elite cultivada, el arte sacro se dirige a las masas para instruirlas y emocionarlas[41].

Ya en el Concilio Quinisexto (691-2), en la *Regla 82,* se pide a los artistas que no representen a Cristo simbólicamente, sino que muestren su aspecto humano, su Encarnación, por la que salvó al mundo. Junto a esta orientación del arte sacro hacia lo concreto e histórico corre paralela la introducción de valores afectivos y sentimentales en el mundo de lo sagrado, tales como la ternura y la compasión, que significa un fomento de la piedad sensible como paso previo a la elevación mistagógica[42].

En los iconos de producción local empieza a notarse ya la tendencia del arte occidental a humanizar las figuras representadas, al unir a la tradición bizantina la técnica retratística de origen egipcio, patente en El Fayum. Se introduce el realismo en formas, gestos, actitudes... frente a una estética conceptual que perdura en el arte cristiano oriental, que prefiere el arte bidimensional y en la plasmación de las escenas, el frontalismo, la inmovilidad, la impasibilidad, la eliminación de volúmenes y espacios...[43]

En el XVI se celebraron el Concilio de Trento (1515-63), en Occidente, y el de los Cien Capítulos de Moscú (1551), en Oriente con conclusiones divergentes sobre arte sacro: los orientales permanecieron fieles a la representación en dos dimensiones, más abierta al misterio, y los occidentales, más liberales, dejaron la

41 Plazaola, Juan. *Historia y sentido del Arte Cristiano,* Madrid: B.A.C., 1996. P. 520.
42 Plazaola, pp. 521. 526.
43 Plazaola, p. 526.

puerta abierta a la estatua de tres dimensiones, más individual y autónoma, y valoraron el humanismo y el patetismo de las imágenes sagradas como medio de acercar al fiel, acorde al antropocentrismo humanista que impregna la cultura occidental[44].

Además, se promueve una actualización de lo espiritual, una conexión con los signos de los tiempos, al adaptarse a las circunstancias históricas y estéticas: escenifica, plasma el mensaje evangélico con elementos que faciliten al hombre de la calle su identificación con los protagonistas del tema: visten, actúan, tienen los mismos problemas que el creyente.

44 Quenot, p. 95.

RETÓRICA BARROCA Y TEATRO DE LA FE EL MISTERIO ALEGÓRICO EN LA SEMANA SANTA ESPAÑOLA

José Cesáreo López Plasencia

La aplicación del decreto conciliar promulgado el 4 de diciembre de 1563, al concluir la XXV y última sesión del Concilio de Trento (1545-1563), supuso que la plástica hispana del siglo XVII, que coincide con el estilo barroco, fuese en buena medida de carácter religioso. Uno de los aspectos al que los padres conciliares prestaron mayor atención durante las sesiones conciliares fue el de la iconografía y celebración de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, cuyos temas fueron enriquecidos por el arte barroco, especialmente por la escultura. El Barroco fijó tipos iconográficos e incrementó de manera sorprendente el realismo de los sagrados simulacros, siempre respetando el principal requisito tridentino: *mover a devoción* con la finalidad de llevar al fiel al sincero arrepentimiento, y así lograr su plena conversión[1]. Para alcanzar este objetivo, las hermandades y cofradías de Semana Santa se sirvieron de algunos recursos o mecanismos de persuasión como fueron las imágenes articuladas, los cambios de posturas de las mismas y de sus atributos iconográficos, así como el añadido de elementos postizos. Estos recursos eran contemplados con gran expectación y emoción durante el ceremonial en que las efigies tomaban parte, como puede ser el caso de las ceremonias del Descendimiento de la Cruz y la del Paso o Encuentro de Jesús con su Madre, San Juan y las Santas Mujeres, tan del agrado del pueblo llano[2].

---

1 SARAVIA, Crescenciano. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1960, T. XXVI, pp. 129-132; ARGÜELLES, Cristina. *Arte y Teoría: la Contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, pp. 20-24.

2 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del Barroco". *Correspondencia e integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte (Málaga, 18/21-IX-2002)*. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003, T. I, pp. 477-508.

Como complemento a las escenas o misterios que narraban los postreros momentos de la vida terrenal de El Redentor, surgió en la plástica barroca el denominado *paso alegórico,* grupo escultórico que se tornó en un componente discursivo de gran importancia, insertándose a la perfección en la cultura simbólica del período barroco. Estos pasos mostraban un mensaje o idea, generalmente los dogmas de la Iglesia Católica, mediante metáforas, símbolos, emblemas o jeroglíficos, representados por las esculturas que conformaban el misterio, y que, contrariamente a lo que cabría pensar, no eran desconocidos de unos fieles familiarizados con esta emblemática religiosa, ya que formaban parte de una sociedad altamente sacralizada.

En esta comunicación nos ocupamos de los más representativos pasos alegóricos que, aún hoy, recorren las calles de algunas ciudades durante la Semana Mayor, haciendo referencia también a algunos conjuntos que, lamentablemente, no han llegado hasta nosotros. Asimismo, citamos algunas de las fuentes iconográficas de las que pudieron beber los artistas a la hora de llevar a cabo estos interesantes misterios.

La primera de las alegorías de las que nos vamos a ocupar se localiza en un templo de Murcia. Nos referimos al *Cristo de la Sangre* venerado en la iglesia del Carmen de la capital murciana, imagen que fue encargada por la cofradía de disciplinantes ensogados y encenizados de la Preciosísima Sangre, fundada por el dominico San Vicente Ferrer en 1411. Dicha corporación encomendó en 1688 la hechura del paso al artista de Estrasburgo Nicolás de Bussy, que había sido Escultor de Cámara de Felipe IV (1659-1661)[3], habiéndolo entregado en 1693[4], y siendo tal vez él mismo quien sugiriese su interesante iconografía: Cristo ha sido figurado clavado en la cruz, pero sólo de sus manos, pues ofrece una actitud itinerante. De su costado derecho mana un chorro de sangre que es recogido en el cáliz que porta un ángel situado junto a Él[5]. Este planteamiento iconográfico recibe el nombre

3 LÓPEZ AZORÍN, M.ª José. "Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia". En VV. AA. *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia: Archicofradía de la Preciosísima Sangre, 2005, p. 18.

4 LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. "Nicolás de Bussy, su origen y obra". *Archivo Español de Arte*. 1954, T. XXVII, n.º 105, pp. 72-74.

5 Antes de los destrozos de 1936, el Cristo estaba acompañado por cinco ángeles que recogían la sangre de cada una de las cinco llagas. Desde que se llevó a cabo la restauración de la imagen por los escultores Juan González Moreno y José Sánchez Lozano, sólo figura un ángel. El paso fue de nuevo restaurado en los años 2003-2004 por Violante Rodríguez Muñoz y Arturo Serra Gómez (Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. "Cristo de la Sangre. Nicolás de Bussy. La imagen restaurada". *Restauración & Rehabilitación*. 2004, n.º 91, pp. 60-67).

de *Fuente de Vida, Gracia o Misericordia*, y se relaciona con el de la *Prensa o Lagar Místico*, iconografía conocida en el grabado, la pintura y la vidriera del Quinientos, pero raramente plasmada en la escultura, por lo que el paso murciano puede ser considerado un auténtico *unicum*[6].

El tema del *Lagar Místico* tiene su origen en la interpretación alegórica que hicieron los Padres de la Iglesia de algunos textos veterotestamentarios, en concreto, de las profecías de Isaías[7], Libro de los Números[8] y del Génesis[9]. Posteriormente, el tema pasa a la literatura espiritual con las obras de los santos Buenaventura[10]o Hildegarda de Bingen[11], entre otros autores, y a la iconografía medieval de Centro Europa, arribando a España desde los Países Bajos en el siglo XVI, debido al influjo de la *devotio moderna*. Se trata de una iconografía con interesantes obras, fundamentalmente en el arte franciscano, que da a conocer el mensaje de la Redención del Género Humano, al tiempo que fomenta la devoción a los misterios de la Pasión y a la Sagrada Eucaristía[12].

Con respecto a sus fuentes iconográficas, indicamos que uno de los precedentes más antiguos de la *Fons Vitae* se encuentra en una miniatura que ilustra un manuscrito del siglo XII conservado en la Biblioteca de Verdun (Francia). La misma presenta una fuente de la que emerge una cruz, que está flanqueada por las alegorí-

---

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra (2ª Ed.), 1991, pp. 345-346, fig. 160.

7 *He pisado en el lagar yo solo, y no había conmigo nadie de las gentes. Los he pisado en mi furor y los he hollado en mi ira, y su jugo ha salpicado mis vestiduras y he manchado mis ropas* (*Is.*, LXIII, 3).

8 *Llegaron hasta el valle de Escol, cortaron un sarmiento con racimos de uvas, que trajeron dos en un palo, y granadas e higos* (*Núm.*, XIII, 23).

9 *Atará a la vid su pollino, a la vid generosa el hijo de la asna; lavará en vino sus vestidos, y en la sangre de las uvas su ropa* (*Gen.*, XLIX, 11).

10 San Buenaventura escribe en su obra *De praeparatione missae*: *el vino significa la sangre que fue exprimida en el lagar de la cruz de la uva, esto es, del cuerpo de Cristo, por los judíos que lo pisaron* (SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989, pp. 167-169; MORENO MARTÍNEZ, José Luis. "Cristo en el Lagar. Pervivencia de una alegoría patrística". En FERNÁNDEZ SANGRADOR, Jorge Juan y GUIJARRO OPORTO, Santiago (Coords.). *Plenitudo Temporis. Miscelánea Homenaje al Prof. Dr. Ramón Trevijano Etcheverría*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2002, p. 548, nota 23).

11 En su visión XIII manifiesta: *como la uva se oprime con los pies y se exprime en el lagar de modo que produce vino dulce y fuerte para robustecer la sangre del hombre, así siendo mi unigénito oprimido por el sudor de la angustia, por los golpes y los latigazos y aprisionado por el leño de la cruz, manó de sus heridas sangre buenísima, que se extendía a los pueblos creyentes en liberación saludable* (SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.,* p. 170; MORENO MARTÍNEZ, José Luis. *Op. cit.,* pp. 547-548).

12 Sobre las fuentes grabadas del tema *Vid*. la comunicación de LAMBERT, Gisèle. "Étude iconographique du thème du Pressoir Mystique à travers la gravure du XVe au XXe siècle". *Le Pressoir Mystique. Actes du Colloque de Recloses (27-V-1989)*. París: Le Cerf, 1990, pp. 107-128.

as de la Iglesia y la Sinagoga[13]. Luego, a lo largo de los siglos XV-XVI, el tema fue llevado al dibujo, grabado y pintura por varios artistas europeos, como el Maestro de 1462, Maarten van Heemskerck, Giulio Bonasone, Sadeler, Martín Schongauer o Alberto Durero, entre otros artífices[14]. Pero, sin duda alguna, una de las creaciones que más contribuyó a la difusión de la iconografía fue el grabado calcográfico que, con el número IX, fue realizado por Alardo de Popma para ilustrar la 1ª antífona del 2º nocturno del oficio del Santísimo Sacramento incluido en la *Psalmodia Eucharistica,* escrita por el mercedario Melchor Prieto (Madrid: imprenta de Ruiz Sánchez, 1622)[15]. Dicha lámina nos muestra *grosso modo* a Cristo en un lagar, con la cruz a sus espaldas y manando sangre por sus cinco llagas, sangre que es recogida en los cálices que sostienen dos personajes arrodillados ante la cuba. La estampa incluye también las imágenes de Dios Padre, el Espíritu Santo sobre la cruz y los apóstoles Pedro y Pablo, entre otras efigies.

Por último, indicamos que España conserva interesantes ejemplos de las iconografías de la *Fuente de Vida* y *Prensa Mística* –de las que el Cristo murciano es una simbiosis– en varias pinturas repartidas por Andalucía y Castilla, entre otros lugares, conservándose asimismo valiosas muestras en la América hispana[16].

Otro ejemplo de la *Fuente de Vida* en la imaginería procesional española lo constituye la imagen del *Cristo de las Aguas*, venerado en la Capilla del Rosario de Sevilla. El simulacro, titular de una de las Hermandades de Penitencia del Lunes San-

---

13 Representan el final del reinado de la segunda, al que seguirá la Iglesia de Cristo. Algunas veces son sustituidas por las alegorías de la Naturaleza y la Gracia (PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1992, p. 212, n. 85, figs. 79 y 110; RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2000, T. I, Vol. 2, p. 507).

14 STRAUSS, Walter L. (Ed.). *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*. Col. The Illustrated Bartsch. New York: Abaris Books, 1980, T. 10, pp. 106 y 153, Cat. 11 (117) y Cat. 58 (125); *Ibidem (Commentary),* 1981, T. 10, pp. 324-325, Cat. [B.58 (125)] S 2 y Cat. 1[B.58 a (126)]; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M.ª; ORTIZ DE ZÁRATE, Dorleta y BERMEJO VEGA, Virgilio. "La huella de la iconografía alemana y los modelos figurativos en la *Crucifixión* del Greco". *Boletín de Arte*. 1990, n.º 11, pp. 61-66, figs. 1-3, 7 y 8.

15 TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, fig. 140; SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.,* pp. 162 y 167-169, fig. 63; MORENO MARTÍNEZ, José Luis. *Op. cit.,* p. 549.

16 TRENS, Manuel. *Op. cit.,* pp. 162 y 166, figs. 126 y 141; BERTOS HERRERA, M.ª Pilar. *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. Granada: Universidad, 1985, T. I, pp. 249 y 261-262; T. II, pp. 491-492 y 499; Cat. 383, 389-390 y 415-416; figs. 43 y 150; SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.,* pp. 169 y 405-406, figs. 64 y 1 (Apéndice); IDEM. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro, 1996, p. 421; ANGUITA HERRADOR, M.ª Rosario. "La Eucaristía en el arte de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 1992, n.º 146, p. 130, fig. 12; IDEM. *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 1996, pp. 111 y 174-175, figs. 30-31; IDEM. "La Sangre de Cristo y la Fuente de Vida a través de dos motivos pictóricos". En VV. AA. *Homenaje a Luis Coronas Tejadas*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 79-85, figs. 1-2; MORENO MARTÍNEZ, José Luis. *Op. cit.,* pp. 551-553.

to, fundada en 1750[17], forma parte de un bello misterio alegórico formado por el citado *Crucificado*[18], obra del académico Antonio Illanes Rodríguez (1901-1976); la *Virgen del Mayor Dolor* (José Romero Murillo, 1944)*, San Juan Evangelista* y *Santa María Magdalena* (Luis Álvarez Duarte, 1973 y 1998) y un *ángel* (Juan Abascal Fuentes, 1962). Esta efigie se sitúa arrodillada ante Cristo, y ha sido representada *recogiendo en un cáliz la Sangre y el agua que salió del costado del Salvador de resultas de la lanzada de Longinos; de cuyo hecho como sobrenatural y milagroso dá testimonio S. Juan, tres veces*[19]. De la descripción de Bermejo y Carballo se colige que el paso, amén de plasmar la escena de la muerte de El Salvador en la cima de El Gólgota, escena cumbre de La Redención, es una alegoría de los sacramentos de la Eucaristía y el Bautismo. Éstos aparecen materializados en la Sangre que alimenta y el Agua que elimina los pecados[20], que el Hijo de Dios entregó con su muerte a la Iglesia, quien está personificada en el ser angélico postrado ante El Redentor, que recuerda a los ángeles *psicopompos* que recogían las almas de los muertos[21].

Otro Crucificado andaluz es asimismo centro de un misterio alegórico, aunque con un programa iconográfico más complejo que el del citado paso hispalense. Nos referimos al *Cristo de la Expiración,* tallado por Mariano Benlliure (1940) para la cofradía homónima de la capital malagueña, con sede canónica en la parroquia de San Pedro Apóstol, cuya imagen titular se integra en el misterio denominado *Triunfo de la Muerte y Resurrección sobre el Pecado.* Este paso neorrenacentista, realizado en bronce, plata y madera en los Talleres de Arte Granda (1939-1942), muestra las imágenes de las

---

17 BERMEJO Y CARBALLO, José. *Glorias Religiosas de Sevilla ó Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en esta ciudad.* Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882, p. 553 [Ed. fac., Sevilla: Castillejo, 1994]; AMORES MARTÍNEZ, Francisco. "Los primeros años en la historia de la Hermandad de las Aguas. Cofradías, artistas y costaleros en Triana a mediados del siglo XVIII". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Noviembre, 2001, n.º 513, pp. 32-35.

18 El primitivo *Crucificado* con el que la Hermandad realizó su primera estación de penitencia era una devota imagen de papelón del siglo XVII, venerada en la iglesia hospitalaria de Los Remedios (Triana), que pasó a Almagro (Ciudad Real). Posteriormente, Illanes realizó un *Cristo* (1929) y un *ángel* (1936) que desparecieron en el incendio de la iglesia de San Jacinto (29-X-1942). Por este motivo, Francisco Pascual talló otro ángel, luego sustituido, e Illanes entregó en 1943 el actual *Crucificado,* que había tallado dos años antes, y con el que había ganado la Primera Medalla de Plata en la Exposición Nacional de Arte Religioso (Madrid, 1942). En 1980, el *Crucificado* fue restaurado por Francisco Peláez del Espino. (RODA PEÑA, José. "La imaginería procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX". En VV. AA. *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, pp. 259-260, Cat. E.5; www.hermanosdelasaguas.org [consulta on-line: 30-VII-2007]).

19 BERMEJO Y CARBALLO, José. *Op. cit.,* p. 554. El Discípulo Amado escribió que *uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado, y al instante salió sangre y agua* (*Jn.*, XIX, 34).

20 SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval ... Op. cit.,* p. 384.

21 RODA PEÑA, José. *Op. cit.,* p. 260; RÉAU, Louis. *Op. cit.,* T. I, Vol. 2, p. 511.

sibilas y profetas que anunciaron la venida de El Mesías, así como la efigie del pelícano, símbolo de Jesucristo en el Antiguo Testamento (Sal. CII, 6) por haber derramado su sangre para alimentar a los polluelos[22]. El conjunto se completa con tres personajes encapuchados –sobre los que se alza victorioso Cristo en la cruz– que figuran sentados sobre un perro, un macho cabrío y un elefante, animales que aluden al Mundo, al Diablo y a la Carne[23]. Éstos constituyen los principales pecados o vicios del hombre, que fueron combatidos y vencidos por El Redentor durante su cruenta Pasión y Muerte, mediante el concurso de las *Arma Christi* o Instrumentos de la Pasión[24].

Otra alegoría del Triunfo de Cristo sobre el Pecado y la Muerte es la representada por el conocido como *Cristo de los Dolores*[25]. Un ejemplo es la devota imagen titular de la Hermandad del Cristo de los Dolores, de Tacoronte (Tenerife), que procesiona el Domingo de Ramos y en sus Fiestas de Septiembre, y que se venera en su santuario de dicho municipio tinerfeño[26]. La talla, atribuida al madrileño Domingo de la Rioja (1661), efigia a Jesucristo en pie, coronado de espinas y cubierto por la sangre que mana de sus heridas, llevando la mano derecha hasta el pecho como señal de aceptación de su muerte en la Cruz, la cual sostiene con su mano izquierda. Su pie izquierdo aplasta un cráneo, referencia a la muerte y a Adán, sepultado en El Gólgota, completando la alegoría un dragón, símbolo del Diablo y del Pecado Original (*Gen.*, III, 1-6), borrado con la muerte redentora del Hijo de Dios. Con respecto a las fuentes del tema, una de las mismas se halla en un grabado del artista alemán Alberto Durero, pues el *Cristo de los Dolores* constituye una variante de la estampa (*ca.* 1500) *Varón de Dolores con los brazos abiertos* (115 x 70 mm.)[27], que simplifica la iconografía de otra lámina alemana realizada por el Maestro de los Naipes (*ca.* 1435-1455)[28].

---

22 *Vid*. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía". *Boletín de Arte*. 1991, n.º 12, pp. 127-146. El P. Chesneau escribió en sus *Emblemes* (1667) que *así como el pelícano quedaba debilitado y maltrecho después de su generoso sacrificio, el Redentor quedaría debilitado por la efusión sacramental de su sangre*. (REVILLA, Federico. "Los emblemas eucarísticos de Chesneau". *Goya*. 1987, n.º 199-200, p. 28).

23 ALBERT DE PACO, José M.ª. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Óptima, 2003, pp. 215, 246-247 y 336-337; www.expiracion.org [Consulta on-line: 30-VII-2007].

24 SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art. The Passion of Jesus Christ*. Greenwich: New York Graphic Society, 1972 (2ª Ed.), T. II, pp. 184-197, figs. 654-680. [Trad. de Janet Seligman].

25 HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. "Iconografía española. El Cristo de los Dolores". *Archivo Español de Arte*. 1954, T. XXVII, n.º 105, pp. 47-61.

26 Existen otras imágenes procesionales con esta iconografía, como las tallas del *Cristo de la Salud* en Arona y La Orotava (Tenerife) y el *Santo Cristo Varón de Dolores,* de la Hermandad del Sol (Sevilla).

27 STRAUSS, Walter L. (Ed.). *Op. cit.,* pp. 61-62, Cat. [B. 20 (42)].

28 SCHILLER, Gertrud. *Op. cit.,* p. 194, fig. 667.

Una derivación de esta iconografía es la que presenta el *Cristo del Perdón,* alegoría que figura la salvación del mundo mediante la sangre derramada por Jesús. En esta ocasión, El Redentor es representado en actitud oferente y coronado de espinas, mostrando las cinco llagas y descansando una de sus rodillas sobre el orbe, mientras dirige su mirada hacia El Padre Eterno. Su lacerada anatomía sólo se cubre con el paño de pureza, y en el globo terráqueo se ha plasmado la escena del Pecado Original, redimido por El Mesías con su sacrificio en la Cruz[29]. La escultura considerada cabeza de serie de esta novedosa iconografía fue la realizada por el portugués Manuel Pereira (*ca*. 1648) para el convento dominico de la Virgen del Rosario, de Madrid, desaparecida en 1936[30], a la que siguieron las versiones debidas a Bernardo del Rincón, Francisco Díez de Tudanca o Luis y José Salvador Carmona, entre otras[31]. En el grabado dureriano hallamos también la fuente de este tema, pues el *Cristo del Perdón* sigue muy de cerca la estampa (1511) *Misa de San Gregorio* (295 x 205 mm.)[32] –alegoría del dogma de la Transubstanciación, proclamado por Inocencio III en el IV Concilio de Letrán (1215)–, sustituyendo el sepulcro del que surge Cristo por la *Sphera Mundi.*

Variante de la anterior iconografía fue, hasta la reforma del siglo XIX, el *Cristo del Perdón* que tallara en 1679 Pedro Roldán, para su cofradía de la parroquia de Santa María de Medina Sidonia (Cádiz). Cristo figuraba mostrando las llagas, con la rodilla izquierda sobre la cruz y dirigiéndose al Padre Eterno, a quien le pedía el

---

29 Este pasaje también puede ser un relieve policromado, como el que muestra el *Cristo del Perdón* (Valladolid, S. XVIII) de la Capilla Franciscana Seglar de Palencia. En otras versiones, el mundo también incluye las escenas del *Diluvio Universal* y del *Incendio de Sodoma y Gomorra* (*Gen*., VI, 17-24; XIX, 1-29), como podemos ver en la talla de Luis Salvador Carmona (1756) del convento de Las Capuchinas, de Nava del Rey (Valladolid). Por otra parte, el *Cristo del Perdón* de La Orotava (anónimo canario, siglo XVII) presenta en el orbe un mapamundi policromado, en lugar de una escena bíblica.

30 HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. "El Cristo del Perdón de Manuel Pereira". En VV. AA. *Estudios de Arte. Homenaje a Juan José Martín González*. Valladolid: Universidad, 1995, pp. 365-372, figs. 1 y 2.

31 LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo. "Sanguis Viri Dolorum, Redemptio Mundi. Una alegoría de la Pasión de Cristo en la escultura española del Barroco". *Anuario de Estudios Atlánticos (Homenaje al Prof. Dr. Antonio Rumeu de Armas)*. 2004, T. II, n.º 50, pp. 971-1032, figs. 2, 3, 6, 7, 8, 10 y 11. También se veneran otras imágenes en Quito (Ecuador) y Popayán (Colombia) (SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990, p. 138).

32 STRAUSS, Walter L. (Ed.). *Op. cit.,* p. 402, Cat. [B. 123 (142)]. La misa se ofició un Viernes Santo, y en algunas obras flamencas figura sobre el altar un misal abierto por el "Oficio de la Santa Cruz", como en el tapiz que Isabel la Católica recibió de su hija Juana de Castilla (Palacio Real, Madrid). La pintura española más antigua es la tabla del *Retablo de Sancho de Rojas* (*ca*. 1419-1420, Museo del Prado) (SCHILLER, Gertrud. *Op. cit.,* pp. 226-228, figs. 805-807 y 809; POZO COLL, Patricia Sela del. "La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio". *Anales de Historia del Arte*. 2006, n.º 16, pp. 55-58, nota 105, fig. 10).

perdón para los pecadores[33]. Esta alegoría de la Pasión se conoce como *Cristo de la Redención, Intercesor o Mediador,* y de la misma existen muestras en la pintura y escultura andaluza y castellana del Barroco[34], pero no pasos procesionales como el medinense.

En estrecha relación con el *Cristo del Perdón* se hallaba otra interesante alegoría de La Redención del Mundo, desaparecida de la Semana Santa española: el *Cristo de Llagas y Columna* o *Cristo del Rayo,* imagen atribuida a Jerónimo Gómez Hermosilla (*ca*. 1630-1719) que, tras venerarse en los templos malagueños de La Merced y Santiago, fue destruido en mayo de 1931[35]. Conocemos su iconografía merced a la litografía que de la misma se conserva: Jesucristo se mostraba debilitado y suplicante, con las llagas de la flagelación y arrodillado sobre el globo terráqueo, al que servía de escabel un grupo de ángeles. Tras el simulacro cristífero se situaba la columna de la flagelación, elemento que permitía vincular este paso alegórico al pasaje de *Cristo flagelado recogiendo sus vestiduras,* escena que procede de la literatura mística y ascética, y que fue representada en nuestro país por destacados artistas a lo largo de los siglos XVII y XVIII[36]. El componente que más llamaba la atención en este conjunto, parcialmente recuperado en la Semana Santa de 2007[37], era el orbe tachonado de estrellas sobre el que El Salvador se arrodillaba. Se trataba de un símbolo del mundo que fue empleado también en el teatro español del

---

33 Entre 1868-1870, el Cristo sufrió una reforma, sustituyéndose la cruz por el orbe sobre el que ahora se arrodilla. En el momento de redactar esta comunicación (agosto de 2007), la imagen, restaurada en 2006 por Mauricio López Madroñero e Isabel Baceiredo Rodríguez, se exhibe en la exposición *Andalucía Barroca. La Roldana,* que tiene lugar en el Real Alcázar de Sevilla (25-VII/14-X-2007).

34 MONTANER LÓPEZ, Emilia. "'Piadosas significaciones' en la devoción postridentina". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1989, T. II, n.º 4, pp. 36-42; MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada: Universidad, 1989, p. 131, láms. CXLIII-CXLIV; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. "Cristo de la Redención". En VV. AA. *Ave Verum Corpus. Cristo Eucaristía en el arte onubense*. Córdoba: CajaSur, 2004, Cat. 16.

35 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "Los misterios alegóricos de la Semana Santa". *Diario SUR Digit@l*. Málaga, 1-IV-2007 [www.diariosur.es, consulta on-line, 19-VII-2007]. Sobre este imaginero granadino afincado en Málaga, *Vid*. IDEM. *El alma de la madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de La Amargura, 1996, pp. 408-409.

36 LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo. "El *Santo Cristo de la Púrpura* de la Hermandad de Las Cigarreras. Iconografía de una escultura procesional desaparecida". *Columna y Azotes*. Febrero, 2007, año XX, n.º 44, pp. 23-27; IDEM. "Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español". *Cuadernos de Arte e Iconografía* [en prensa].

37 La talla, bendecida el Viernes de Dolores, es obra de Juan Manuel García Palomo (Málaga, 1969), quien efigió a Cristo arrodillado y atado a la columna, suprimiendo el orbe con las estrellas. (S/F. "Semana Santa 2007: Presentación del Cristo de Llagas y bendición de la Virgen de la Encarnación". *Diario SUR Digit@l*. Málaga, 30-III-2007 [www.diariosur.es, consulta on-line, 19-VII-2007].

Siglo de Oro, como es el caso del que figuró en el tercer carro del Auto Sacramental *El divino Orfeo* (1663), de Pedro Calderón de la Barca, que el dramaturgo había extraído de la literatura emblemática del Quinientos. Sirva de ejemplo el emblema "A de ser uno de dos" incluido en los *Emblemas morales* (1589) de Juan de Horozco, quien lo emplea para destacar la *enemistad que ay entre la luz y las tinieblas [...] entre Dios autor de todo bien verdadero y cierto, y el mundo malo y perverso*[38]. En esta idea abundaba la presencia de las múltiples estrellas en el mundo redimido por la sangre de El Flagelado, pues los cuerpos celestes eran símbolo del ejército espiritual que lucha contra las tinieblas[39].

De gran impacto visual es otra alegoría escultórica, popularmente conocida como *La Canina,* que desfila cada Sábado Santo por las calles sevillanas con la Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro. El conjunto representa el *Triunfo de la Santa Cruz sobre el Mundo, la Muerte y el Pecado,* siendo un paso en el que confluyen una serie de conceptos totalmente arraigados en la mentalidad del Barroco, cuya sociedad, debido a la piedad contrarreformista y a las muchas enfermedades, guerras y catástrofes naturales, tuvo en la inseguridad y fugacidad de la vida una de sus más importantes obsesiones. Consecuencia de lo comentado en la plástica es el citado misterio: sobre un monte cubierto de hiedra se erige el santo madero con dos escaleras, pendiendo del brazo derecho un sudario blanco, mientras que del izquierdo lo hace otro negro con la leyenda *MORS MORTEM SVPERAVIT* (*la Muerte* [de Cristo] *venció a la Muerte*). Ante la Cruz figura un esqueleto, imagen de la Muerte, con gesto de abatimiento y sentado sobre el orbe, mientras empuña una guadaña que Aquélla utiliza para sesgar la vida. A su izquierda se localiza un dragón con una manzana en sus fauces, imaginería que comunica de manera clara el dogma de la Redención de la Humanidad: Jesucristo, el nuevo Adán, entregando su vida en la Cruz, venció la Muerte y el Pecado, simbolizado por el dragón, liberando a la descendencia del primer Adán de las tinieblas de la muerte para conducirla a la vida eterna. En esta idea abunda el exorno de la hiedra, planta que por ser de hoja perenne simboliza la Resurrección y la inmortalidad[40].

---

38 HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Emblemas morales (1589).* Segovia: Juan de la Cuesta, 1591, Lib. III, emblema XXVII, f. 264 r. Cit. en PRADOS GARCÍA, José M.ª. "Arquitecturas literarias. Imágenes metafóricas y conceptos arquitectónicos en los Autos Sacramentales de Calderón". *Correspondencia ..., op. cit.,* T. I, pp. 377-378, fig. 2.

39 ALBERT DE PACO, José M.ª. *Op. cit.*, p. 255.

40 ALCIATO, Andrea. *Los Emblemas de Alciato (1549).* Madrid: Ed. Nacional, 1975, p. 226, n.º CCIV.

Con respecto a la autoría de tan interesante misterio, tan sólo sabemos que, tras muchas modificaciones y la colocación del dragón en 1645, Antonio Cardoso de Quirós le dio al paso su aspecto definitivo en 1693. Éste se conoce gracias a la memoria redactada con ocasión de su estreno, el Viernes Santo 20 de marzo de aquel año: *paso del Triunfo en que va la Santísima Cruz sobre un monte, y al pie de ella el Mundo, Demonio y Carne, y sobre el Mundo sentada la Muerte, como rendida con la mano en la mexilla, abatida con la guadaña, y un rótulo desde la cruz a ella que dezía: Mors mortem superauit*[41]. En 1829 el conjunto fue reformado por Juan de Astorga, a raíz de los destrozos ocasionados en el colegio de San Laureano por los franceses, en 1811[42].

En cuanto a los precedentes iconográficos del paso, uno de los más antiguos se halla en las imágenes del dios romano Saturno, deidad de la agricultura y la cosecha asociada a la vejez y a la muerte, que lo representan sedente y meditabundo. Saturno fue cristianizado como resultado de relacionar el dolor del Hijo de Dios en su Pasión con el metal torturado en el crisol durante el proceso alquímico[43], siendo identificado en la antigüedad con Cronos, dios griego asociado a la proyección del tiempo humano, que fue efigiado en el Renacimiento y Barroco con una serpiente o dragón y una guadaña u hoz. Estos elementos forman parte también de los simulacros de la Muerte desde los siglos XI (*Evangelios de Uta*) y XII (*Biblia de Gumpert,* antes de 1195)[44].

No obstante, el modelo figurativo más cercano a *La Canina* se encuentra en uno de los 46 grabados emblemáticos que Boëtius à Bolswert realizó para el *Pia Desideria…* (Amberes: Aertssens, 1624) del jesuita bruselense Hugo Hermann (1588-1626)[45]. En concreto, hacemos referencia al emblema II "Alma desfallecida de amor, pero deseosa de gozar más", incluido en el libro III de dicha obra, que trata de la unión del alma con Dios, y que tiene un origen veterotestamentario[46]. La lámina efi-

---

41 Facilitada por D. Antonio Rodríguez Curquejo, ex-secretario de la Hdad. del Sto. Entierro. Dio noticia MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El arte procesional del barroco*. Madrid: historia 16, 1993, p. 18.

42 BERMEJO Y CARBALLO, José. *Op. cit.,* p. 492; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. "Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563-1763)". En VV. AA. *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pp. 257-259.

43 Para este tema, *Vid*. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. "Iconografía cristiana y alquimia: el Señor de la Humildad y Paciencia". En VV. AA. *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, 1982, T. I, pp. 579-623.

44 Fuentes en *Ap.* XIV, 14-17 e *Is.* XL, 6-8 (PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.,* pp. 95, 100-101, n. 25, fig. 43).

45 CAMPA, Pedro F. "La génesis del libro de emblemas jesuita". *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14/17-IX-1994)*. La Coruña: Universidad, 1996, p. 56.

46 *Confortadme con pasas, reanimadme con manzanas, que desfallezco de amor* (*Cantar,* II, 5).

gia al alma prisionera en un esqueleto (el cuerpo) sedente y pensativo que la muerte libera[47], y la misma fue empleada como fuente inspiradora en algunos programas iconográficos del Barroco hispano, como el del Panteón de los Condes de Buenavista del santuario de la Virgen de la Victoria (Málaga). Los lunetos de este recinto funerario, obra del arquitecto y escultor Felipe de Unzunrrúnzaga (1693-1700), contienen relieves en estuco con esqueletos provistos de guadañas y sentados sobre tambores y el mundo, símbolo del tiempo que transcurre y del triunfo y universalidad de la Muerte que siempre llega[48].

A modo de conclusión, citamos otros dos pasos desaparecidos cuya iconografía entronca con la del misterio de Sevilla. El primero perteneció a la Hermandad hispalense de La Estrella, y mostraba una Cruz verde sobre el mundo al que se enroscaba la serpiente con la manzana en la boca. Delante se situaban una corona de laurel, una estrella y un cráneo. El otro paso, propiedad de la Cofradía malagueña de Las Angustias, se documenta en 1644 bajo la denominación de *Triunfo de la Muerte y Amor Divino,* y representó la Cruz sobre un esqueleto, al que se le añadió un *Niño Jesús* en 1652[49]. En cuanto a las fuentes, una de ellas estaría en el grabado de Jerónimo Wierix *Niño Jesús Salvator Mundi* (*ca*. 1600), que presenta al Divino Infante sobre el mundo, sosteniendo una cruz, mientras pisa un esqueleto y una serpiente[50]. Del mismo deriva otra lámina del S. XVII (Col. Lasala, Valencia) que efigia al Niño Jesús con la Cruz, en pie sobre el orbe, elemento que aplasta un esqueleto y al Diablo, Éste con apariencia femenina de acuerdo a las Sagradas Escrituras[51]. Dicha estampa, así como un tablero con la *Alegoría de La Redención* de la sacristía de la Catedral de Murcia, pueden ser el origen de *La Cruz de los Labradores* (*La Diablesa*), paso alegórico encargado por la Hermandad de Labradores de Orihuela (Alicante) a Nicolás de Bussy (1695)[52].

---

47 SEBASTIÁN, Santiago. *Op. cit.,* pp. 65 y 70, fig. 22.

48 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "El *Pia desideria* de Hugo Hermann y el santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura". *Boletín de Arte*. 1981, n.º 2, pp. 10, 21 y 26; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *La emblemática y la mística en el santuario de La Victoria en Málaga*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 13 y 16-17, figs. 5, 16 y 25.

49 BERMEJO Y CARBALLO, José. *Op. cit.,* p. 538; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. Los misterios...

50 Contiene la inscripción *Per mortem destruxit eum qui habebat mortis imperium, id est, diabolum*.

51 *El que agrada a Dios escapará de ella* [la mujer]*, mas el pecador en ella quedará preso* (*Ecl.,* VII, 26).

52 SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma ...,* pp. 425-427, fig. 6; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El arte...,* p. 18, ficha n.º 8; BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Ed. Regional, 2006, p. 274.

TRONO PARA LA MADRE DE DIOS: LAS CARRETAS DE LOS SIMPECADOS ROCIEROS

Francisco Javier Segura Márquez

Introducción

Dentro de las corporaciones letíficas o de gloria, las hermandades del Rocío, filiales de la Matriz almonteña, constituyen cada una dentro de su localidad una forma diferente de vivir la religiosidad popular. Su propio espíritu romero la hace cambiar muchas de las características habituales: cultos, cargos directivos, actividades culturales, etc. La carreta del Simpecado de cada hermandad, quizá por ser portadora del símbolo de veneración de cada hermandad, posee una importancia capital a la hora de considerar la idiosincrasia, carácter o incluso conocer con exactitud el origen de la corporación que la posee. Nos proponemos realizar un análisis histórico más o menos exhaustivo de las carretas de los simpecados atendiendo a sus características formales y contemplando sus curiosidades más notables e interesantes.

Las primeras carretas: del ocultismo a la presencia cada vez más descubierta de la imagen de la Virgen en el Simpecado. El ejemplo de Villamanrique

La carreta del Simpecado nace para transportar todas las insignias de la Hermandad en la peregrinación anual. Poco a poco, se va convirtiendo en altar o expositor del Simpecado, signo de devoción en la localidad originaria de la misma. Su visión en algunos momentos del camino puede estimular la devoción y las fuerzas de los peregrinos. En momentos más dificultosos del camino, el Simpecado se cubre con unas cortinillas a modo de estores que al recogerse forman una pequeña bambalina o caída de doselete ante la imagen, ejerciendo de palio de respeto para la Madre de Dios[1].

1 AA.VV: *El Rocio (Fe y alegría de un pueblo)* .- Granada: Editorial Andalucía de Ediciones Anel, 1981 .- Vol. 1, p. 148.

El testimonio más similar se conservó hasta 1972 en la antigua carreta de Villamanrique, la primera hermandad que construyó un templete móvil para su simpecado. Ostentaba unas cortinillas de pana roja con flecos que colgaban de todos los intercolumnios de la misma. En las carretas actuales, las guirnaldas de orfebrería son evoluciones enriquecidas o barroquizantes de las mismas.

Primeros testimonios de las carretas de simpecado como "cajones"

El seis de junio de 1813 se constituyó formalmente la Hermandad de Triana y realizó su primer camino al año siguiente. Es en esta corporación donde por primera vez se encuentra el testimonio de las carretas de cajón, cuyo prototipo describiremos al llegar a la de la Hermandad de Umbrete, aún en uso como es sabido.

En 1841, don Francisco de Paula Soto Sánchez y don Joaquín Palacios, hermanos de la Hermandad de Triana, entregan a sus Oficiales entre otros enseres: "*un simpecado con borlas…con su vara y cajón, todo corriente*[2]". Años más tarde, en 1850 la Hermandad de Coria del Río, en Cabildo General de 9 de mayo del mismo año da cuenta de que "*se hallava construido y concluso el nuevo Cajón– Altar en que se conduce a Ntra. Sra. a la Hermita de Rosina…*[3]", carreta que había costado 2.300 reales y que llevaba pintada en el cajón la histórica escena de las buñoleras rocieras [4].

Un testimonio gráfico coetáneo es la pintura de Manuel Rodríguez de Guzmán en 1853: *La Procesión del Rocío*[5]. La obra refleja un paisaje totalmente imaginario en el cual aparece, lo más interesante para nosotros, una carreta de simpecado. Sigue las características que ya hemos descrito: de madera y con cortinillas recogidas. Aunque como ya hemos dicho es una obra pintada por referencias, es muy útil para conocer el aspecto aproximado de las carretas del simpecado a mediados del siglo XIX.

En el archivo de la Hermandad de Sanlúcar de Barrameda, dentro de un inventario realizado en 1866, se encuentra una mención a una "*carreta con todo lo necesario para llevar a Nuestra Señora en procesión".* Ya a finales de siglo, en 1891

2 AA.VV., Op. Cit., vol. 3, p. 69.
3 AA.VV., Op. Cit., vol. 2, p. 150.
4 AA.VV., Op. Cit., vol. 3, p. 84.
5 VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana.*- Sevilla: Editorial Guadalquivir, 1992 .- p. 377.

la Hermandad de La Palma del Condado le hace un arreglo al cajón de la carreta del Simpecado, quizá para convertirla en templete abierto y que en 1954 pasa a la Hermandad de Huévar hasta 1958[6], cuando ésta estrena la carreta de plata. Entre los años 1972–1974 la usa la Hermandad de Palos de la Frontera.

La misma palabra que define la carreta de "cajón" es la misma que sigue definiendo todas las carretas de la misma tipología. Construidas en madera generalmente pintada de blanco con adornos polícromos, reservan un pequeño espacio en la parte delantera para la veneración del Simpecado, reservando las dos terceras partes del espacio restante para guardar desde las insignias a cualquier elemento necesario en el camino (así queda reflejada en el lienzo de Rodríguez de Guzmán).

El único ejemplo que conservamos actualmente del tipo cajón es la carreta del Simpecado de la Hermandad de Umbrete, que tiene el privilegio de ser la más antigua que se presenta ante la Reina de las Marismas. Data de 1910, y fue realizada por un carpintero de Espartinas en el taller umbreteño de Agustín Borrego, que se inspiró para su construcción en las líneas fundamentales del retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia umbreteña.

Consta de doce pilastras estriadas con capiteles romanos o mixtos, que sostienen un techo a dos aguas que descansa sobre cornisas que forman en el frente un frontón triangular. Los espacios entre pilastras van todos cegados, menos el frontal y los dos primeros laterales, uno a cada lado, que son los que forman el espacio donde se expone el Simpecado, ámbito cubierto por bóveda de crucería. Al pie de estos espacios hay una pequeña balaustrada. Hasta hace pocos años, estas aperturas, en los momentos más difíciles del camino iban cubiertas con persianas correderas, que ya han sido suprimidas. El dintel de la cornisa tiene dos enjutas de madera tallada y dorada que le dan forma de arco. En el interior del frontón se observa una María coronada con dos motivos triangulares a los lados, sobre ella otra cartela plateada con el mismo motivo sin corona y en el arquitrabe sobre el arco anteriormente mencionado, otra rectangular con el nombre de la localidad. En el remate superior de la carreta, se contemplan diez jarritas para flores obra de Eduardo Seco.

En los espacios cegados, además de la puerta por donde se meten los enseres que van en el cajón, colocada en la trasera, se contemplan en los laterales

6 AA.VV.: *El Rocio (Fe y alegría de un pueblo)*.- Granada: Editorial Andalucía de Ediciones Anel ,1981.-Vol. 3, p. 204.

cuatro pinturas y una más en la puerta trasera, realizada en 1999 por José María Menacho, representando la Venida del Espíritu Santo, representando la Virgen con el rostro de la Blanca Paloma. Las cuatro más antiguas representan los paneles al óleo al Arcángel San Rafael, la aparición de la Virgen del Rocío a Gregorio Medina, el Arcángel de la Guarda y otra con motivos rocieros. La carreta se restauró en 1999–2000 por Rogelio González Pérez, siendo después bendecida en el convento de Loreto[7].

Este modelo de cajón, sobre todo el espacio dedicado al Simpecado, sirvió de modelo a las carretas posteriores de Espartinas (1959)[8] y Las Palmas de Gran Canaria, ya de la segunda mitad del siglo, que, a modo de dosel, una sin varales y la otra con una pareja de ellos, dan cobijo a la insignia, decorando la espalda del baldaquino con alguna escena rociera.

Simultáneo a la realización de estas carretas austeras, la Hermandad de Triana cambia su carreta por otra que innovará la ejecución de las mismas. Se pasa de la carreta cajón a la carreta templete. Por todas partes podrá contemplarse ahora el Simpecado de la Virgen.

Triana cambia la estética de las carretas de Simpecado. Teorías estéticas de esa transformación. Se asienta el modelo nuevo

En la centuria decimonónica las carretas de Simpecado dan un giro estilístico que las acerca a las actuales. En 1868 la hermandad trianera estrena una carreta donada por los Duques de Montpensier, que ya eran hermanos benefactores. En esta carreta ya se afianzan elementos para figurar en la actual, como son los cuatro guardabrisas delanteros, las guirnaldas frutales colgadas del techo –recuerdo de las antiguas cortinas que resguardaban al Simpecado y los escudos en los frontispicios. Un elemento de esta carreta, los candelabros de las esquinas, siguen utilizándose por la Hermandad del Rocío de la Macarena y en la romería de Nuestra Señora de Escardiel de Castilblanco de los Arroyos la carreta de su simpecado. También los ha usado la Hermandad rociera de Tocina.

---

7 www. rociodeumbrete.com (30-08-2007).

8 AA.VV.: *El Rocio (Fe y alegría de un pueblo)*.- Granada, Editorial Andalucía de Ediciones Anel, 1981.- Vol. 3, p.182; MARTÍNEZ VELASCO, J.: *Rocío, un siglo de devoción mariana*.- Sevilla, Editorial Prensa Española, 1996.- p. 94.

El cambio fundamental está en el uso de la bóveda de medio punto para la cubrición de la carreta y columnas de planta circular para sujetarla. Algunos autores[9] defienden la teoría de que las carretas cambian de fisonomía inspiradas en los palios de la Semana Santa sevillana. En mi criterio personal sí es muy posible que tomen de la Semana Santa de Sevilla elementos como los candelabros de guardabrisa o las jarras, pero está claro que el uso de los seis varales –convertidos en columnas para aguantar más peso– y la bóveda de crucería muy rebajada que se emplea en las carretas posteriores son influencia directa de las andas de la Virgen del Rocío, datadas entre 1813–1822[10].

Siguiendo el modelo de estas andas, hemos visto que treinta años más tarde se estrena la carreta de Triana. Ésta es la que realmente, con las adaptaciones necesarias para el camino y sobre todo, con la anteriormente referida del uso de la bóveda semicircular, marca la moda que las Hermandades siguen cuando renuevan posteriormente sus desvencijadas y antiguas carretas de madera y que sólo es ignorada por la Hermandad de Umbrete, lo que la ha distinguido de todas por su clasicismo y mantenimiento de los cánones más clásicos.

Una vez establecida la tendencia que hemos explicado, llegamos a los principios del siglo XX, a partir de los cuales las diferentes hermandades van estrenando sus carretas de Simpecado ya completamente abiertas, las cuales se siguieron cubriendo completamente hasta finales del primer tercio de siglo para protegerlas de las inclemencias del camino. También se tapaban cuando las circunstancias políticas no eran favorables al fervor religioso, conservándose testimonios gráficos de tiempos de la Segunda República.

Debido a la reducción de espacio comentaremos las carretas con más historia o trayectoria de servicio a las Hermandades. En 1915, la hermandad de Coria estrena una carreta de templete, la primera de cuatro columnas que se conoce, que está pintada de blanco y lleva de remate un león triunfante. Hablamos en presente porque esta carreta, tras pasar al desuso con la carreta de metal cincelado de Marmolejo en 1953, pasó en 1972 a la Hermandad de Los Palacios y Villafranca y en 1988 a la Hermandad de Toledo[11]. Puede que ésta sea la carreta con más años de uso tras la de Um-

---

9 ANTEQUERA LUENGO, J. J.: *Diccionario rociero ilustrado.*- Sevilla, El Correo de Andalucía, 1996.- p. 40.

10 ANTEQUERA LUENGO, J. J.: Op. Cit., p 8. He podido conocer una hermosa versión de la leyenda de la aparición de la Virgen en la que se asegura que la tradición de cubrir a la Blanca Paloma y a todas sus representaciones con seis varales viene de que, en aquel momento de su hallazgo, los árboles producían sombras paralelas similares a la verticalidad de los varales. Quede aquí constancia de tan hermosa historia contada por una rociera de Coria.

11 AA.VV.: *El Rocio (Fe y alegría de un pueblo).*- Granada, Editorial Andalucía de Ediciones Anel, 1981.- Vol. 4, p 146. Los fustes salomónicos originales fueron cambiados por otros lisos recientemente.

brete. El modelo de cuatro columnas volvió a repetirse en 1975 en la primera carreta de la Hermandad de Jerez de la Frontera[12], fijándolo en el baldaquino actual de 1978 realizado por Ángel Gabella, en la cual los soportes están formados por columnas pareadas. Sigue la misma descripción la carreta de la Hermandad de Málaga La Caleta.

Otras carretas, como la de Villamanrique en 1932 se reforman en madera descubriendo el cajón para asimilarse al modelo trianero de bóveda sostenida con columnas. Al eliminar los paneles se originaban ocho soportes, lo que hizo nacer el modelo de carreta con ocho columnas, al cual pertenece la última carreta estrenada, la de la Hermandad de Palomares del Río, en 2007. Tiene como particularidad usar como soportes columnas de fuste entorchado similares a las de los retablos de principios del siglo XVII. Sobre ellas descansa una bóveda de medio punto con decoración del mismo estilo que imita la embocadura de un camarín. Ha sido diseñada cuidadosamente por David López Álvarez, prioste de la corporación. Otro modelo de carreta de ocho columnas que conocemos es la que conserva, en desuso, la Hermandad de la Asunción de Cantillana[13].

La Hermandad de Huelva, fundada como se sabe en 1880, encarga su carreta en 1935. Tras la guerra civil la historia se bifurca: una línea constata la destrucción de la carreta en los sucesos de la Guerra Civil y el estreno de otra carreta en 1946 (la actual), con el Simpecado colocado en el segundo espacio para dar más espacio a las flores y el uso de las bóvedas de crucería en los dos tramos que forman los varales o columnas. Otra línea, que la Hermandad de San Juan del Puerto en 1945[14] la adquiere para su uso. Parece más certera la segunda por varios motivos: la Hermandad compradora depositó la carreta susodicha en el taller de Viuda de Villarreal (entendemos que como pago de la carreta nueva que dicho taller haría), a quien se la compró la Hermandad de Écija en 1977. La Hermandad le coloca detalles propios como las torres de cuatro iglesias astigitanas en las esquinas exteriores de la bóveda y añade ángeles y otros detalles en varias restauraciones sucesivas, poniéndole candelabros en 1979[15]. Se platea en 1989[16].

---

12 Ibídem, p. 133.

13 SEGURA MÁRQUEZ, F. J.: "La Carreta Asuncionista del Quintillo". En *Asuncionista. Boletín Religioso, Cultural e Informativo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción. Decano de Cantillana,* 2003, n.9, Cantillana (Sevilla), pp. 22-24; "Notas histórico-patrimoniales en torno a la Hermandad de Nuestra Señora de los Reyes de Valdequintillo". En *Boletín Informativo del Consejo de Hermandades y Cofradías de Dos Hermanas,* 2003, n.68, Dos Hermanas (Sevilla), pp. 33-35.

14 MARTÍNEZ VELASCO, J: *Rocío, un siglo de devoción mariana.*- Sevilla, Prensa Española, 1996.- p. 40.

15 AA.VV., Op. Cit., Vol. 3, pp. 264-266.

16 AA.VV., Op. Cit., Vol. 4, p. 76.

En 1941, la hermandad de Espartinas utiliza un templete de estilo neogótico. En 1959 y 1960 también usó el mismo la Hermandad de Aznalcázar, pero a causa de un terrible accidente quedó desechada al año siguiente por una nueva hecha en metal por Ángel Gabella[17].

La carreta de madera de Bollullos de la Mitación, realizada en 1948 presenta columnas de estilo plateresco sobre las que apoya la bóveda de sección mixtilínea decorada con casetones centrando un motivo poligonal de la Asunción de la Virgen. Lleva el escudo en plata en la delantera, así como candelabros de guardabrisa de seis luces en las esquinas y una pequeña Virgen de los Reyes en la delantera, todo esto estrenado en 1980[18]. En esta carreta vemos realizado en madera el modelo de Triana enriquecido por la decoración pictórica que presenta, similar a la cerámica trianera. Pocos años más tarde verán la luz las carretas de La Palma del Condado y Triana, modelos definitivos que vamos a estudiar seguidamente.

Se estrenan las actuales carretas de La Palma del Condado y la de Triana, que vuelve a sentar precedente convirtiéndose en modelo definitivo

Las dos se estrenan en 1954, Año Santo Mariano y Centenario del Dogma Concepcionista. La Palma es la catarsis de la platería y Triana la gracia de un barrio repujada.

La de La Palma es obra de Seco Velasco con diseño de Joaquín Castilla Romero. Algunos de sus elementos están inspirados en el paso de palio de Nuestra Señora de la Angustia de la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla. Pronto esta carreta tomó la denominación de "Palio Peregrino" por completarse incluso con maniguetas al estilo de las andas sevillanas.

Una rica iconografía evangélica se contempla en los semicírculos sobre los intercolumnios. Bajo ellos cuelgan una especie de bambalinas o cortinillas caladas de las que cuelgan campanillas que suenan mientras la carreta camina, llevando escrita en el friso la oración latina del AVE MARIA.

Sobre la bóveda se contempla una figura alada similar a la Victoria de Samotracia. En los basamentos de las columnas aparecen santos varios, las cuales rematan en macizas perillas, a juego con las que timbran los centros de las escenas anterior-

17 AA.VV., Op. Cit., Vol. 3, p. 210.
18 AA.VV., Op. Cit., Vol. 3, p. 195.

mente descritas. Se alumbra por candelabros de seis luces en las esquinas, dos de sendas junto al Simpecado y se adorna con jarras en los espacios entre las columnas. La Divina Pastora centra el frente. Los faldones tambien ostentan medallones con figuras de santos. Toda la carreta responde al estilo neorrenacentista. Sirvió de inspiración directa para la carreta de Huévar en 1958, donada por el benefactor de la Hermandad, Don Manuel Paúl y Pagés[19].

Del mismo estilo es la carreta de Triana. Réplica de la de 1868, está realizada en plata de ley por García Armenta entre 1954 y 1960. Bajo la bóveda destaca un Tetramorfos en relieve. Pámpanos y guirnaldas en relieve cuelgan de la cornisa. Luce en los respiraderos una gran serie de escenas marianas y representaciones de advocaciones de la Virgen, los escudos de las cofradías del barrio y de la Orden Dominica, por su antigua sede en San Jacinto y ocho personajes, cuatro femeninos y cuatro masculinos, relacionados con la Virgen[20]. Adosada a la trasera, la carreta lleva la llamada barra de peregrinos, que sirve de apoyo para los que hacen todo el camino a pie (de cuya extensión por las carretas modernas parece ser responsable, dado el afán de mimetismo de esta carreta por muchas hermandades). Sólo se conoce un caso en que haya sido retirada: la Hermandad de Umbrete la colocó en 1993 donada por unos hermanos y en 2000 fue retirada por romper la pureza de la carreta antigua[21].

Como imagen frontal, a los pies del Simpecado lleva la Virgen de los Reyes y tras de la insignia un jarrón–sopera para el exorno del Simpecado. Los candelabros se apoyan sobre arcángeles, yendo más cerca del Simpecado otros de tres luces que actúan a modo de mecheros como en los pasos antiguos de hermandades de gloria. En las jarras van escritos los vivas tradicionales que se gritan en la romería En el conjunto de la carreta figura al menos veinticuatro veces el nombre del barrio. Fue restaurada en 1995 por Villarreal, aprovechándose para ejecutar la crestería, que antes era de alpaca, en metal argénteo[22]. Esta carreta se convierte en modelo a seguir. A partir de su estreno, muchas hermandades reformarán sus casas de Hermandad para incluir en ellas un espacio digno para exponer tales piezas de orfe-

---

19 AA.VV., Op. Cit., Vol. 3, p. 204.

20 MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Hermandades de Gloria de Sevilla*.- Sevilla: Servicio de Publicaciones del Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1988.- pp. 85-87.

21 www. rociodeumbrete.com (30-08-2007).

22 MARTÍNEZ ALCALDE, J., Op. Cit., p. 86; MARTÍNEZ ALCALDE, J. y SOLÍS CARVAJAL, G.: *Guía de Hermandades de Gloria de Sevilla,* Sevilla: Consejo de Hermandades y Cofradías, 2004.- p. 15; MARTÍNEZ VELASCO, J., Op. Cit., p. 100; http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/gloria/rociogloria.htm (30-08-2007).

brería encargadas a imitación de la trianera. Las capillas de los simpecados crecerán coronadas de espadañas y en los pueblos de origen también quedarán muchas veces expuestas permanentemente como el elemento artístico más importante de la Hermandad, unas veces vacías y otras con el simpecado antiguo.

Derivadas de la carreta de la Hermandad de Triana pueden considerarse las carretas de las filiales de La Puebla del Río en 1965, obra de Villarreal, las de Gines (1968) y Villanueva del Ariscal (1972), ambas realizadas por José Jiménez y estructuradas mediante arcos polilobulados o la de Gibraleón en 1973, cuyas líneas fundamentales son un traslado de la carreta trianera. En 1982 la Hermandad de Carrión de los Céspedes estrenó su carreta de orfebrería realizada en estilo rocalla siguiendo las líneas de la trianera.

También pueden considerarse inspiradas en la carreta trianera las de las filiales de Sevilla–El Salvador, realizada en 1975 por los Talleres Villarreal, quienes también ejecutaron en 1986 la del Cerro del Águila. En 1991 el modelo trianero sirvió de base para la ejecución de la carreta de la Hermandad de la Macarena, que incorporó incluso un lucernario o cúpula sobre la bóveda. La está realizando Orfebrería Triana desde 1991 siguiendo un diseño del ya fallecido Antonio Garduño Navas.

Conclusión de la historia de las carretas hasta nuestros días. Nuevas tipologías y derivaciones

En 1959 la Hermandad de El Puerto de Santa María crea el modelo de carreta compuesta por flores naturales que decoraban la bóveda de arco peraltado que cubría el templete[23]. Otras carretas que nacieron como expresión de la cultura popular fueron la de madera y techado pajizo de la Hermandad de Algeciras en 1985[24] o la de Carmona, que imita la decoración pictórica de la cerámica sevillana y que se estrenó en 1991[25].

No sólo son motivos andaluces los que se emplean en las carretas. Destacan en ese aspecto las carretas de las hermandades de Valencia y Barcelona. La pri-

---

23 Esta costumbre de construir andas procesionales o similares con flores naturales ha estado arraigada, por ejemplo, en la provincia de Málaga hasta hace relativamente poco tiempo.

24 Ibídem, pp. 124.

25 ANTEQUERA LUENGO, J. J.:"Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Carmona". En *Rocío 95,* 1995, Sevilla; MARTÍNEZ VELASCO, J., Op. Cit., p. 214.

mera lleva e su carreta como soportes de la bóveda una especie de "cariátides falleras" con frutos en las manos[26]. La carreta de la hermandad catalana, estrenada en 2001 lleva como columnas las torres de la catedral de la Sagrada Familia[27].

En el terreno de la orfebrería también se contemplan algunas novedades tipológicas como el uso como soporte de estípites, innovación a cargo de la Hermandad de Bormujos en 1975[28] que fue seguida por la de Dos Hermanas en 1977[29] y que ha tenido como continuadora a la de Sevilla Sur, que comenzó su carreta en 1989.

Sanlúcar de Barrameda estrena en 1980 una carreta de plata diseñada por Maireles y ejecutada por Manuel de los Ríos. Es un diseño rompedor, digno de su artífice. Los basamentos de sus columnas recuerdan a los blandones de un altar mayor. De estilo orientalizante, la bóveda es gallonada calada como una red de pesca con estrellas tachonadas, llevando sobre las columnas extremas los cuatro evangelistas exentos y en actitud de predicación. En medio del argénteo barco, dos puttis de cuerpo entero se agarran al mástil que configura la vara del simpecado. Delante va en una miniatura la Virgen de la Caridad, patrona de la localidad ribereña y costera[30].

Granada peregrina en 1980 por primera vez a una zona de la Alpujarra granadina llevando su simpecado en una carreta con cuatro varales y palio de cajón blanco[31]. Poco después inicia su carreta de plata en estilo nazarí, completándola después con ocho faroles y cuatro jarras, y reformando el taller de los hermanos Moreno el techo.[32] En 1989 Granada encarga otra carreta como la anterior, gravemente dañada en un accidente en su traslado para hacer el camino, a Orfebrería Andaluza[33].

Podemos terminar con la carreta de la Hermandad de Gelves, del mismo año y taller, diseñada por Maireles. En 1988 le añadieron los candelabros delanteros, que tienen faroles en lugar de los guardabrisas habituales. Destacan en ella las seis columnas salomónicas esmaltadas en negro, imitando al estilo de Bernardo Simón

---

26 http://www.hermandadrociovalencia.com/LaCarreta.htm (30-08-2007).

27 www.hdadrocierabarcelona.com/historia.htm (30-08-2007).

28 Ibídem, p 276.

29 MARTÍNEZ ALCALDE, J. y SOLÍS CARVAJAL, G., Op. Cit., p. 16.

30 AA.VV., Op. Cit., Vol.3, pp. 60, 62, 64; MARTÍNEZ VELASCO, J., Op. Cit., p. 174.

31 ANTEQUERA LUENGO, J. J.: "Pontificia Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Granada". En *Rocío 95,* 1995, Sevilla.

32 AA.VV., Op. Cit., Vol. 4, pp. 94-95.

33 AA.VV., Op. Cit., Vol. 4, p. 97.

de Pineda. Fue terminada en 1991[34]. En 1995 también se estrena con soporte de columnas salomónicas la carreta de la Hermandad de Manzanilla[35].

Conclusiones

En este estudio hemos podido advertir cómo ha ido evolucionando el concepto de carreta del simpecado mediante la implantación de diferentes modelos que se han ido supeditando a lo largo de casi dos siglos de historia. La devoción mariana rociera le debe gran parte de su auge a estas carretas de Simpecado, que se han convertido en símbolos de la devoción de muchas localidades. Hemos tenido la oportunidad de valorar las aportaciones de diferentes hermandades, de cuyo modelos siguen saliendo nuevos ejemplos de carretas, tantas como hermandades van siendo creadas. Es por ello que esta historia se va continuamente actualizando con nuevos enriquecimientos y estrenos que hacen cada vez más importante este género de andas procesionales. El modelo de carreta rociero se ha extendido a todas las romerías, por lo que hemos querido considerar abiertamente la importancia de esta creación en el ámbito de la peregrinación a la Ermita de las marismas en esta importante ocasión del Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías.

---

34 AA.VV., Op. Cit., Vol. 4, p. 132; ANTEQUERA LUENGO, J. J.: "Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Gelves" en *Rocío 95*, 1995, Sevilla.

35 ANTEQUERA LUENGO, J. J.: "Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Manzanilla". En *Rocío 95,* 1995, Sevilla.

IMAGINERÍA MEDIEVAL EN LA SEMANA SANTA DE LA PROVINCIA DE PALENCIA

Fernando Gutiérrez Baños

En la Semana Santa de la provincia de Palencia tienen un cierto protagonismo un puñado de imágenes medievales que, sin embargo, apenas han suscitado el interés de los investigadores. Los estudiosos de la Semana Santa, por una parte, apenas se han ocupado de ellas, puesto que, en la medida en que corresponden a un período anterior al nacimiento y al desarrollo de la imaginería procesional, apenas las han reconocido como pertenecientes a una tradición genuinamente pasional, en tanto que los medievalistas apenas han reparado en unas obras que a menudo se encuentran en viejas y apartadas ermitas o en altares secundarios y que, objeto de la devoción popular, suelen estar repintadas y adornadas con los más variopintos aditamentos. Este desinterés por la imaginería medieval en relación con los actos devocionales de la Semana Santa carece, sin embargo, de fundamento. En ella podemos encontrar obras de arte sin duda desiguales, pero, en ocasiones, de extraordinaria calidad, que merecen ser tenidas en cuenta en los estudios sobre imaginería medieval, y, desde un punto de vista devocional y pasional estas antiguas imágenes fueron a menudo las más antiguas titulares de numerosas cofradías penitenciales, condicionando, con sus características, el desarrollo de los actos de la Semana Santa. A estos dos valores, el artístico y el devocional (prestando especial atención al contexto originario de la imagen) pretende prestar atención esta comunicación.

Para la identificación de estas imágenes el punto de partida obligado es el estudio de Enrique Gómez Pérez sobre la Semana Santa en la provincia de Palencia[1]. Corresponden a distintos tipos iconográficos, pero, puesto que, entre ellas, las imágenes de Cristo crucificado forman la serie más amplia y coherente (hasta once quedan registradas en sus páginas), amén de la más importante desde el punto de vis-

1 GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael Á.: *Semana Santa en Palencia. Historia, arte y tradiciones.*- Palencia: Cálamo, 1999, pp. 41-126.

ta devocional, serán éstas el objeto de mi interés. La mayor parte de estas imágenes corresponde a los siglos XIII y XIV. Del estudio de sus circunstancias particulares, susceptibles de ser conocidas en muy distinta medida en cada caso, se puede extraer el siguiente modelo ideal (que, como todo modelo ideal, ha de ser compatible con la existencia de numerosas excepciones): cuando se crean las cofradías penitenciales, asumen como titular algún viejo crucifijo existente en el lugar. Eran éstas imágenes que tendrían un extraordinario valor afectivo (pues serían, probablemente, las que durante décadas habían presidido la iglesia parroquial), pero que, a esas alturas, habrían sido desbancadas por las nuevas modas de los retablos. Suelen venerarse en alguna ermita o humilladero mantenido por la cofradía (puede que, excepcionalmente, en algún altar existente en la iglesia parroquial), siendo objeto de especial devoción en los días de la Semana Santa y de la Cruz, pero, normalmente, dados su peso y su tamaño, no procesionan (puesto que no fueron concebidos para ello), dando pie a prácticas sustitutivas en los desfiles. Puede que el origen de la práctica de la "cruz pesada" (esto es, cruz llevada entre uno o dos penitentes en las procesiones), que Gómez Pérez constata, especialmente, en torno al Camino de Santiago, se encuentre aquí. Con el paso de los siglos muchas cofradías se han extinguido, muchas ermitas y humilladeros se han perdido... y, en la actualidad, muchas de estas imágenes, o bien apenas conservan la memoria de su pasado pasional, o bien, al calor del auge de la Semana Santa en el siglo XX, han pasado a convertirse en pasos, quedando, en ambos casos, en segundo plano su significado originario.

El análisis artístico de estos crucificados medievales debe hacerse tomando como referencia los estudios de Clementina Julia Ara Gil[2]. Los estudios sobre imaginería medieval palentina necesitan de mayores aportaciones (aspecto al cual esta comunicación pretende ser una contribución). En efecto, aunque la elaboración en los años treinta del siglo XX del errático *Catálogo monumental de la provincia de Palencia* supuso una primera aproximación al tema[3], reforzada, con mayor exhaustividad y criterio, en los años setenta del siglo XX por las exposiciones promovidas por el obispado de Palencia[4] y por la elaboración del *Inventario artísti-*

2 ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*.- Valladolid: Diputación Provincial, 1977; ARA GIL, Julia: "Imaginería gótica palentina". En *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia* (Palencia, 1987).- Palencia: Diputación Provincial, 1988, pp. 41-64.

3 NAVARRO GARCÍA, Rafael: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*.- Palencia: Diputación Provincial, 4 fascs., 1930-1946.

4 SANCHO CAMPO, Ángel: *La pasión y resurrección del Señor en el arte palentino* (*El arte sacro en Palencia*, vol. III).- Palencia: Obispado, 1972.

co de Palencia y su provincia[5], falta, aún, el estudio exhaustivo que revele en toda su entidad la importancia de la imaginería palentina. De hecho, muchas obras de ciertas importancia se estudiarán aquí por vez primera.

Dado que mi interés en esta aportación no es simplemente artístico, sino también devocional, he preferido, para la exposición y comentario de las imágenes, seguir no un criterio tipológico (pues, por otra parte, las imágenes a considerar reflejan de manera limitada y parcial la variedad de tipos), sino un criterio devocional, progresando desde aquellas que mejor permiten un acercamiento a las circunstancias en que originalmente se les rindió culto a aquellas que sólo modernamente, como consecuencia del resurgir de la Semana Santa, han pasado a tener un papel protagonista en la misma.

Todas ellas corresponden al período gótico e ilustran la evolución general de esta tipología a lo largo de esta etapa: muestran a Cristo muerto en la cruz y presentan una evolución en la que poco a poco se van desprendiendo de los convencionalismos y estilemas románicos, dando paso a una anatomía naturalista e idealizada que, entrado el siglo XIV, evolucionará, en ocasiones, a la exageración de los rasgos patéticos antes de reequilibrarse en el siglo XV[6].

1. Los Crucifijos de Villalcázar de Sirga, de Grijota y de Cisneros

Comencemos nuestro recorrido por la imaginería medieval en la Semana Santa de la provincia de Palencia por aquellas imágenes que mejor permiten reconstruir el contexto originario en que muchas de estas imágenes recibieron culto.

Ocurre así, especialmente, en el caso del *Cristo de la Salud* de Villalcázar de Sirga. Esta imagen no se encuentra, como tantas otras, en la iglesia parroquial de su localidad, sino que subsiste, aún, en el humilladero erigido a una cierta distancia del pueblo, sencilla construcción de planta cuadrangular del siglo XVI (si bien consta su existencia, cuando menos, desde el siglo XIV). La imagen que nos ocupa debió de ser la titular de la cofradía de la Vera Cruz, que está documentada co-

5 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): *Inventario artístico de Palencia y su provincia*.- Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia - Ministerio de Cultura, 2 ts., 1977-1980.

6 Sobre la evolución de la imagen de Cristo crucificado en la imaginería gótica, v. ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura…*, o. cit., pp. 65-91 y 406-411.

mo responsable del humilladero (donde consta, asimismo, una cofradía del Cristo de la Salud)[7].

El *Cristo de la Salud* de Villalcázar de Sirga es una pieza interesante y, dentro del grupo que será objeto de estudio en esta contribución, es la que presenta caracteres más primitivos[8]. En efecto, no pocos de sus rasgos están vinculados aún a la tradición románica. Así la disposición general de su cuerpo, de acusada verticalidad subrayada por la disposición extendida de sus piernas y por la disposición erguida de su cabeza (con corona de espinas postiza), apenas levemente inclinada hacia la derecha. De no ser por sus brazos, dispuestos por encima de la horizontal y levemente flexionados por el codo, parecería un cuerpo en levitación que apenas pesase sobre el madero de la cruz, en la línea de los Cristos triunfantes del período románico. De la misma manera, remiten a la tradición románica su rostro de facciones alargadas, más inexpresivo que sereno, o su *perizonium* fruncido a la cintura y más o menos horizontal en su borde inferior. Nos encontramos, sin embargo, ante una imagen que presenta todas estas características como arcaísmos, pues presenta, asimismo, rasgos que corresponden a la concepción de Cristo crucificado propia del período gótico. Comenzando por los aspectos conceptuales, el hecho de que se muestre a Cristo muerto, con sus ojos cerrados, y continuando por aspectos formales como el suave modelado de la anatomía de su torso (en contraste con el tratamiento esquemático de la misma, propio del período románico) o como el hecho de mostrarlo sujeto al madero por tres clavos, disponiendo su pierna derecha (con su pie en rotación externa) sobre su pierna izquierda (con su pie extendido en vertical). Estas características permiten relacionar el *Cristo de la Salud* de Villalcázar de Sirga con toda una serie de imágenes de Cristo crucificado que muestran caracteres a caballo entre el románico y el gótico, de las cuales el ejemplo quizás más significativo en la provincia de Palencia sea el cercano crucifijo de la iglesia de San Martín de Frómista. El notable ejemplar de Villalcázar de Sirga, hasta ahora ignorado por la historiografía, se podría fe-

---

7 Sobre el humilladero, v. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Villalcázar de Sirga. La iglesia de Santa María*.- Palencia: Diputación Provincial, 1993, p. 17; GÓMEZ PÉREZ, Enrique: *Santa María de Villasirga*.- Palencia: Cálamo, 2001, p. 87.

8 Sobre esta imagen, v. REVILLA VIELVA, Ramón: "Camino de Santiago. Pueblos enclavados en la ruta de la provincia de Palencia". En *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 1954, n. 11, Palencia, p. 25; ANTOLÍN FERNÁNDEZ, José E., S. J.: "Villasirga". En *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 1970, n. 30, Palencia, p. 216; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. II, p. 252; ANDRÉS ORDAX, Salvador: l. cit.; GÓMEZ PÉREZ, Enrique: l. cit.

char, a partir de sus rasgos más modernos (suave modelado de su anatomía), a finales del siglo XIII.

En Grijota, localidad cercana a la ciudad de Palencia, se venera, asimismo, una imagen de Cristo crucificado bajo la advocación de *Cristo de la Salud*. En la actualidad esta imagen se encuentra en un altar lateral de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, construcción tardorrománica en la periferia del núcleo urbano. La reciente publicación de numerosos datos históricos sobre la localidad por parte de Gutiérrez Aparicio permite adivinar en Grijota una situación análoga a la comentada en Villalcázar de Sirga: existencia, a las afueras de la localidad, de un humilladero (en el caso de Grijota, desaparecido en la actualidad) donde recibía culto una antigua imagen de Cristo crucificado que se convirtió en titular de diversas cofradías, a saber, cofradía de la Vera Cruz y cofradía del Cristo de la Salud. La cofradía de la Vera Cruz de Grijota consta documentalmente desde 1587, aunque quizás se remonte a finales del siglo XV o a principios del siglo XVI. A su imagen titular se la denomina *Santo Cristo del Humilladero* (en 1681) o *Santo Cristo de la Cruz* (en 1764) y, según su regla de 1769, el Jueves Santo por la mañana se la sacaba a las puertas de la ermita "con 4 blandones y arandelas encendidos y 4 velas verdes", mientras que en la procesión no desfilaba imagen alguna, sino un cofrade portando una cruz y una soga al cuello[9]. La imagen corresponde al tipo de crucifijo gótico de anatomía naturalista, de amplia difusión, que se da desde finales del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIV, pudiendo corresponder a un momento *ca.* 1300, dado su especial alargamiento o su incipiente tendencia a la búsqueda de líneas curvas de carácter rítmico (que veremos más desarrollada en otros ejemplares)[10].

Quisiera, finalmente, mencionar en este contexto la imagen del *Santo Cristo del Amparo* de Cisneros, que Gómez Pérez supone que fuera la titular de la cofradía de la Vera Cruz. La imagen se venera en la ermita de su advocación, en las inmediaciones de Cisneros, que correspondió, en tiempos, a la iglesia parroquial del despoblado de Villafilar. Es una imagen impactante, aunque de limitadas cualidades formales. Sus brazos, desproporcionadamente largos, y sus piernas, desproporcionadamente cortas, le confieren, en conjunción con su pelo postizo que en-

9 GUTIÉRREZ APARICIO, Julián: *Grijota: pueblo con historia.*- Palencia: s. e., 2004, pp. 183-188.

10 Sobre esta imagen, v. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 173; AUSÍN ÍÑIGO, Margarita: "Desarrollo artístico de cuatro localidades palentinas I. Grijota y Mazariegos". En *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 1987, n. 57, Palencia, p. 141; GUTIÉRREZ APARICIO, Julián: o. cit., pp. 45 y 217, lám. 44.

marca un rostro muerto macabramente resaltado por groseros repintes, una apariencia singular. Si bien se le menciona, frecuentemente, como una imagen del siglo XIII, parece, más bien, una versión burda y de cronología avanzada (de entrado el siglo XIV) del tipo de Cristo crucificado de anatomía naturalista mencionado a propósito del *Cristo de la Salud* de Grijota[11].

2. Los Crucifijos de Frechilla y de Fuentes de Nava

En las localidades de Frechilla y de Fuentes de Nava la existencia de sendas cofradías de la Vera Cruz dio lugar a la construcción de sendas "casas de la Cruz". A diferencia de las ermitas y humilladeros comentados en el apartado anterior, estas casas de la Cruz se encontraban dentro del núcleo urbano, comprendiendo, además de una capilla, distintas dependencias para las funciones y actos sociales propios de toda cofradía penitencial. Tras el abandono de estos edificios como consecuencia de las crisis de sus cofradías propietarias en el siglo XIX, sus imágenes titulares fueron trasladadas a sus respectivas iglesias parroquiales, donde se pueden contemplar en la actualidad[12].

El conjunto titular de la cofradía de la Vera Cruz de Frechilla no era, simplemente, un Cristo crucificado, sino un Calvario, esto es, un grupo escultórico en el cual acompañan a Cristo crucificado las efigies dolientes de la Virgen, a su derecha, y de San Juan Evangelista, a su izquierda[13]. Según Herreros Estébanez, fue trasladado a la iglesia parroquial y colocado en el baptisterio en 1860 y trasladado a su actual emplazamiento, a los pies de la nave central, en 1975. En la actualidad, ni procesiona ni es objeto de especiales cultos en el transcurso de la Semana Santa,

---

11 Sobre esta imagen, v. CHICOTE, Darío: "La ermita del Cristo en Cisneros". En *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1905-1906, t. II, Valladolid, p. 424; NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. II, p. 77, n. 848 (2a ed., revisada por Ramón Revilla Vielva, Palencia: Diputación Provincial, 1948, p. 104); MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 143.

12 Sobre la casa de la Cruz de Frechilla, v. HERREROS ESTÉBANEZ, Francisco: *Historia de Frechilla*.- Palencia: Diputación Provincial, 1984, p. 303; GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael Á.: o. cit., pp. 118-119. Sobre la casa de la Cruz de Fuentes de Nava, v. GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael Á.: o. cit., pp. 95-96.

13 Sobre este conjunto, v. NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. II, p. 79, n. 861, lám. 86 (2a ed., revisada por Ramón Revilla Vielva, Palencia: Diputación Provincial, 1948, p. 105, lám. CIII); SANCHO CAMPO, Ángel: o. cit., lám. 84; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 159; HERREROS ESTÉBANEZ, Francisco: *Frechilla* (*Apuntes Palentinos*, t. VI, fasc. 5).- Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, p. 15; HERREROS ESTÉBANEZ, Francisco: *Historia…*, o. cit., p. 287.

aunque se mantiene vivo el recuerdo de haber pertenecido a la cofradía de la Vera Cruz, documentada, cuando menos, a partir de 1627 y extinguida hacia 1842[14]. Las representaciones del Calvario son especialmente abundantes en la imaginería gótica palentina. En el caso de Frechilla, las imágenes de la Virgen y de San Juan Evangelista, de menor tamaño que el crucificado, presentan las características que, según Ara Gil, son recurrentes en estos conjuntos escultóricos, que ofrecen escaso margen para la originalidad o para la innovación, en tanto que la imagen de Cristo crucificado es un correcto ejemplar del tipo de anatomía naturalista anteriormente comentado, si bien muestra en su disposición general una cierta rigidez parangonable a la de sus acompañantes. El conjunto se podría fechar en la primera mitad del siglo XIV.

El *Cristo de la Cruz* de Fuentes de Nava pasó, junto con el retablo neoclásico en el que recibía culto en la casa de la Cruz, a la iglesia parroquial de Santa María de la localidad, encontrándose, en la actualidad, en el muro occidental de la capilla de Santiago (capilla abierta al costado del Evangelio de la iglesia)[15]. Esta imagen es una de las mejores del elenco de imágenes a comentar en esta contribución, aunque apenas se ha destacado su valor (en parte, quizás, como consecuencia del melifluo repinte que presenta). Corresponde, una vez más, al tipo de anatomía naturalista dominante en la imaginería gótica castellana desde finales del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIV, pero manifiesta, asimismo, una cierta evolución hacia los modelos en que se imponen las líneas curvas de carácter rítmico que producirán sus frutos más granados en la segunda mitad del siglo XIV. En efecto, frente a la rigidez dominante en los crucifijos examinados hasta el momento (con excepción del caso de Grijota), se aprecia en este crucifijo de Fuentes de Nava cómo cabeza, tronco y pierna izquierda describen un ligerísimo arco de círculo de extraordinaria elegancia (bien distinta de la quebrada disposición en zigzag de ciertos crucificados de tradición románica), que ha de ser contrarrestado mediante una disposición levemente asimétrica de sus brazos (más estirado el izquierdo) y mediante una mayor flexión de su pierna derecha. De esta manera, penetra toda la imagen un goticismo maduro manifiesto, asimismo, en la serenidad de su rostro (acaso retocado), en el suave modelado de su torso o en la riqueza y plasticidad de los pliegues de su *perizonium*.

---

14 HERREROS ESTÉBANEZ, Francisco: *Historia*..., o. cit., pp. 369-371.

15 Sobre esta imagen, v. SANCHO CAMPO, Ángel: o. cit., lám. 147; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 161; CASTRO MATÍA, Santiago de: *Fuentes de Nava* (*Apuntes Palentinos*, t. VI, fasc. 1).- Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, p. 29.

3. Los Crucifijos de Villovieco, de Antigüedad, de Aguilar de Campoo y de Villameriel

Un puñado de Cristos crucificados medievales relacionados con los actos devocionales de la Semana Santa palentina se conservan, asimismo, en las iglesias parroquiales de sus respectivas localidades, pero, a diferencia de los anteriormente comentados, no consta que procedan de ermitas o de humilladeros pertenecientes a cofradías penitenciales, bien sea porque se ha perdido la memoria de su procedencia, bien sea porque siempre se veneraron aquí (especialmente, en el caso de localidades pequeñas). Procediendo en su análisis de acuerdo con la evolución de los distintos tipos escultóricos a que pertenecen, el primero que debemos comentar es el conocido como *Santo Cristo del Amparo* de la localidad de Villovieco, situada en pleno Camino de Santiago, no lejos de Frómista. En su iglesia parroquial, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, en un altar del siglo XVII situado en el costado meridional del crucero, recibe culto esta imagen, datable en la primera mitad del siglo XIV, una más de la serie de crucificados de anatomía naturalista a la que nos hemos referido a propósito de otros ejemplares[16]. Presenta como peculiaridades el hecho de mostrar su cabeza especialmente inclinada, lo que acentúa el efecto de desfallecimiento y, en consecuencia, de patetismo (de acuerdo con la evolución general de los crucificados a lo largo del siglo XIV), así como el hecho de que sea su pierna izquierda la que, excepcionalmente, se dispone sobre su pierna derecha.

A un tipo más evolucionado, que, partiendo del mismo concepto de crucifijo de anatomía naturalista, se caracteriza, amén de por la abundancia y por la complejidad de los pliegues de su *perizonium*, por una mayor corpulencia, subrayada por la potencia de su torso y por las proporciones más bien cortas de sus piernas, de abultadas pantorrillas, pertenecen los crucifijos de la colegiata de San Miguel de Aguilar de Campoo (el conocido como *Cristo de la Vera Cruz*) y de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Antigüedad, en las inmediaciones de Baltanás, en la comarca del Cerrato[17]. Ara Gil señala el origen de este tipo, que extiende su vigencia hasta

---

16 Sobre esta imagen, v. NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. II, p. 49, n. 713, lám. 216 (2a ed., revisada por Ramón Revilla Vielva, Palencia: Diputación Provincial, 1948, p. 72, lám. CCCXLI); REVILLA VIELVA, Ramón: o. cit., p. 22, lám. 44; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. II, p. 288.

17 Sobre el crucifijo de Aguilar de Campoo, v. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. II, p. 16; CALVO CALLEJA, José Luis: *La colegiata de San Miguel de Aguilar de Campoo.*- Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1989, p. 34. Sobre el crucifijo de Antigüedad, v. NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. I (2a ed., revisada por Ramón Revilla Vielva, Palencia: Diputación Provincial, 1951, p. 51).

bien entrado el siglo XIV, en el Calvario del sepulcro del infante don Fernando de la Cerda († 1275) en el monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos. Mientras que el crucifijo aguilarense es obra de gran belleza formal y de acusada idealización, en sintonía con obras de la primera mitad del siglo XIV, el crucifijo cerrateño, de problemática valoración como consecuencia de las transformaciones de que ha sido objeto, se muestra como una obra más deficiente, en la que la anatomía, excesivamente corpulenta y marcada, acusa una tendencia hacia los crucifijos dolorosos que sugiere una cronología de mediados del siglo XIV[18].

El *Cristo de la Vera Cruz* de Aguilar de Campoo, célebre, desgraciadamente, por la salvaje agresión de que fue objeto el 21 de noviembre de 1996 (que dio paso a su cuidada restauración en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León)[19], debió de ser el titular de la cofradía de la Vera Cruz de Aguilar de Campoo. Esta localidad no es, evidentemente, una pequeña localidad al estilo de otras que comento en este apartado, sino una importante villa, donde, al igual que en Frechilla o en Fuentes de Nava, existió una casa de la Cruz, cercana a la colegiata de San Miguel, establecida en la casa donada en 1500 por el arcipreste de Fresno[20]. Reconstruida a lo largo del siglo XX incorporando elementos constructivos procedentes de la desaparecida casa rectoral, cuyas funciones asumió, las fuentes nos hablan de la existencia en sus locales de una sala de reuniones o de la escuela de Cristo, pero no propiamente de una capilla (de hecho, en fecha tan temprana como 1551 se señala la existencia de un altar de la Vera Cruz en la colegiata de San Miguel, en la nave del Evangelio, donde esta imagen pudo recibir culto)[21]. Modernamente ha sido trasladada al presbiterio.

Cierra la nómina de crucifijos relacionados con los actos devocionales de la Semana Santa que se veneran en iglesias parroquiales el Cristo crucificado que se encuentra en un retablo dieciochesco de la nave de la Epístola de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Villameriel, no lejos de Herrera de Pisuerga. Esta ima-

---

18 En cualquier caso, era éste un Cristo yacente articulado al cual se decidió restaurar en 1996 dejándole en la que probablemente era su primigenia condición de crucificado. En la actualidad preside el baptisterio de la iglesia parroquial, a los pies de la nave del Evangelio.

19 *Castilla y León restaura 1995-1999*, catálogo de la exposición (Valladolid, 1999).- Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, pp. 307-311.

20 HUIDOBRO SERNA, Luciano: "Breve historia y descripción de la muy leal villa de Aguilar de Campoo". En *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 1954, n. 12, Palencia, pp. 165 y 212.

21 NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. III, p. 252. Quizás se refiere aún a este altar y a esta imagen HUIDOBRO SERNA, Luciano: o. cit., p. 148, cuando señala, en esta ubicación, "pendiente en el muro está la dulce y expresiva imagen del Smo. Cristo. Siglo XII".

gen responde, plenamente, al modelo de crucificado en que se imponen las líneas curvas de carácter rítmico que habíamos visto insinuarse en el crucificado de Fuentes de Nava[22]. Lo que era en Fuentes de Nava contenida elegancia se transforma en Villameriel en un extraordinario ejercicio de contorsión en el que muy pronto los valores de belleza formal, dominantes aún en esta obra, van a dar paso a la crispación y al sufrimiento propio de los crucifijos dolorosos de avanzado el siglo XIV. De ahí que Ara Gil comente esta imagen, que fecha, junto con la también palentina de Salinas de Pisuerga (aunque la que nos ocupa es de mejor calidad), en el segundo cuarto del siglo XIV, como un primer paso hacia los modelos dolorosos. Como en otros crucifijos que responden a este modelo, se observa, asimismo, en Villameriel, un alargamiento del *perizonium*, que rebasa las rodillas para alcanzar el tercio superior de la pierna.

4. Los Crucifijos de Baltanás y de Palencia

Para finalizar nuestro recorrido por los Cristos crucificados medievales relacionados con la Semana Santa palentina hemos de ocuparnos de dos imágenes de singular personalidad que, carentes, en origen, de cualquier vínculo con la Semana Santa, han sido modernamente asumidas como imágenes titulares de cofradías penitenciales. Ocurre así con el titular de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Crucificado y Nuestra Madre Dolorosa de Palencia, fundada en 1949, y con el titular de la Cofradía de la Santa Cruz y del Cristo de Balaguer de Baltanás, fundada en 1998.

La joven cofradía baltanasiega ha adoptado como imagen titular el antiguo crucifijo advocado *Cristo de Balaguer*, que, procedente de la desaparecida ermita de San Pedro (que se encontraba en el núcleo urbano), se venera, en la actualidad, en el testero de la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de San Millán[23]. La ima-

---

22 Sobre esta imagen, v. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. II, p. 257, lám. 223; ARA GIL, Julia: "Imaginería...", o. cit., p. 50.

23 Sobre esta imagen, v. NAVARRO GARCÍA, Rafael: o. cit., fasc. I, p. 51, n. 214, lám. LXXIX (2a ed., revisada por Ramón Revilla Vielva, Palencia: Diputación Provincial, 1951, p. 52, lám. LIX); SANCHO CAMPO, Ángel: o. cit., lám. 139; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 91; BARANDA CALZADA, Alejandro: *El libro de Baltanás con sus viejas y nuevas costumbres*.- Palencia: s. e., 1981, p. 339; CEPEDA CALZADA, Pablo: *Baltanás* (*Apuntes Palentinos*, t. VI, fasc. 3).- Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, p. 16; REDONDO CANTERA, María José: *Baltanás. Iglesia de San Millán*.- Palencia: Diputación Provincial, 1991, p. 41. La ermita de San Pedro fue derribada en 1919, v. BARANDA CALZADA, Alejandro: o. cit., p. 287. Según CEPEDA CALZADA, Pablo: l. cit., la imagen procede de la desaparecida iglesia de San Martín, en el término de Terrados, pero parece más contrastada la información que señala su origen en la ermita de San Pedro.

gen del *Cristo de Balaguer*, sin ser una pieza exquisita, es una obra dotada de un especial atractivo como consecuencia de una serie de contradicciones que hacen de ella una pieza singular. En efecto, cuando examinamos esta escultura, no tardamos en reconocer en ella un crucificado del tipo en cuya composición predominan las líneas curvas de carácter rítmico, exactamente igual al que acabamos de comentar en Villameriel: obsérvese cómo su cabeza, su tronco y su pierna izquierda describen un cerrado arco de círculo o cómo, para contrarrestar el movimiento corporal generado por esta disposición, sus brazos se disponen asimétricamente (más extendido el izquierdo) o cómo, finalmente, por el mismo motivo, su pierna derecha se dispone más flexionada y prácticamente de perfil. Incluso en detalles secundarios como el alargamiento del *perizonium* se documenta un tipo escultórico coincidente punto por punto con el de Villameriel. Sin embargo, si descendemos del análisis compositivo global al análisis formal de los detalles, nos encontramos en el crucifijo cerrateño con un tratamiento estilístico que debe aún mucho a la tradición románica. Así, por ejemplo, el rostro se muestra extraordinariamente alargado, con barbas y con cabellos apenas detallados y el torso presenta una anatomía esquemática (adviértase, especialmente, la zona del esternón). En definitiva, un tratamiento formal que apenas consentiría una cronología posterior a 1300, pero, evidentemente, hemos de fechar la imagen de acuerdo con sus caracteres más modernos, dictados, en este caso, por la composición, que obliga a situar su elaboración en el segundo cuarto del siglo XIV.

La cofradía de Nuestro Padre Jesús Crucificado y Nuestra Madre Dolorosa de Palencia adoptó como imagen titular un crucifijo que se venera en el convento de San Francisco de la ciudad, en una capilla existente a los pies de la iglesia, al lado de la Epístola. Esta imagen compone junto con una moderna imagen de María orante al pie de la cruz el paso titular, que desfila cada Viernes Santo en la procesión de la Pasión y del Santo Entierro. La imagen de Cristo crucificado, sola y sin andas, protagoniza, asimismo, el ejercicio de las Cinco Llagas del Lunes Santo[24]. Esta imagen, datable *ca.* 1500, es más de un siglo posterior a cualquiera de las anteriormente estudiadas, apreciándose en ella la evolución sufrida por el tipo de Cristo crucificado a lo largo del siglo XV: enderezamiento general de su silueta (que fuerza la disposición de sus pies en rotación interna), al margen de las flexiones

24 Sobre esta imagen, v. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.): o. cit., t. I, p. 38; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: "Alejo de Vahía: Cristo crucificado". En *Apasionarte*, catálogo de la exposición (Palencia, 2006).- Palencia: Ayuntamiento, 2006, pp. 12-13

e incurvaciones observadas en siglos anteriores, tratamiento enjuto de su anatomía, cierto expresionismo en su rostro y en sus manos y, finalmente, acortamiento de su *perizonium*, reducido a un paño que se ciñe en torno a sus caderas. Consecuencia, asimismo, de su cronología más reciente es el hecho de que ya no sea una obra anónima, fruto de artesanos especializados que reiteran una y otra vez modelos, sino una obra de autor conocido: Alejo de Vahía, importante escultor de origen nórdico que vino a trabajar a España a finales del siglo XV y que, tras su paso por Valencia, se estableció en Becerril de Campos (Palencia), donde está documentado entre 1500 y 1508 y donde debió de dirigir un amplio taller de prolífica actividad, fruto del cual son, entre otras muchas obras, una veintena de Cristos crucificados. Como destaqué en el estudio que le dediqué en 2006, el titular de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Crucificado y Nuestra Madre Dolorosa es uno de los mejores crucifijos que se atribuyen a Alejo de Vahía, de un mérito que apenas ha sido reconocido. Destacan, como rasgos más singulares de esta imagen, el hecho de que presente sus brazos más inclinados de lo que es habitual en el siglo XV, lo que confiere a este crucificado un dinamismo característico de fuerte expresividad (subrayado por su disposición en paralelo a los pliegues del *perizonium*, que responde a la modalidad que, dentro de la obra de este autor, Ara Gil definiera como "tipo A"), pero sin concesiones a un dramatismo de gestos desmedidos. Esta imagen, tallada al alba de una nueva era que conocerá el pleno desarrollo de la imaginería procesional, pone el cierre a esta contribución.

SIMBOLISMO DE LA DANZA DE EL CARACOL Y DE LA CARACOLA DE LOS ARMAOS DE SEMANA SANTA EN DOMINGO DE RESURRECCIÓN

Isabel Mira Ortiz

1. Introducción

Queremos manifestar en primer lugar que esta investigación sobre El Caracol y La Caracola la iniciamos en el año 2000 con la estimable ayuda de Don Antonino González Blanco, Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Murcia. Que es un tema desconocido por muchas personas interesadas en la cultura de Semana Santa, y hasta el año señalado que expusimos la idea mística del vino consagrado convertido en sangre de Cristo como explicación a ser el caracol helix ponmatia símbolo de Resurrección, los comentarios publicados sobre las danzas de El Caracol y de La Caracola siempre han sido definidos como acto de carácter popular o folklórico, alejado por completo de su verdadero sentido y significado.

Así también planteamos antes de hablar del tema de nuestra Comunicación, una reflexión acerca de la Semana Santa, como es que su expresión máxima a nivel de religiosidad popular se logra en los desfiles pasionales, pero que, enlazando estos desfiles con su componente teológico, eclesial y litúrgico, y esa religiosidad popular citada, hay numerosas tradiciones portadoras de una honda espiritualidad, muy conveniente de recordar y de divulgar por su contenido simbólico.

También comentamos acerca de este tema, que de inmediato abordaremos, que desde que se tienen noticias de estas dos Danzas, que es desde mediados del siglo XIX, concretamente, siempre han sido entendidas como un divertimento típico de esos días, pero sin el más mínimo aporte o esencia alguna, ni religiosa ni intelectual. Este comportamiento requiere, por tal motivo, un estudio sociológico explícito que posibilite conocer y ubicar en su justo lugar y valor cultural este comportamiento, el cual, posiblemente, una de sus primeras causas en la distorsionada interpretación que de ello se ha asentado sea que los Armaos hasta la década de los años ochenta

del siglo pasado fueron mirados y vistos como algo cercano a la caricatura, como algo tradicional pero de carácter intrascendente en los actos que realizaban, lo cual era aplicado -pensamos- a cuanto hacían, incluidas las Danzas de referencia.

Por ello y ante esta situación es fundamental que partamos de un convencimiento que nos debe de conducir a mirar y ver estas escenificaciones como lo que son: expresiones trascendentes, símbolo de Resurrección y del Renacer del hombre; en definitiva verlas como Danzas Camino que nos ayudan a buscar a Dios, a encontrar a Dios, a llegar a Dios.

Iniciamos, pues, la presente Comunicación: SIMBOLISMO DE LA DANZA DE EL CARACOL Y DE LA CARACOLA DE LOS ARMAOS DE SEMANA SANTA EN DOMINGO DE RESURRECCIÓN, y lo hacemos hablando en primer lugar de:

2. Caracol símbolo de resurrección

El caracol es Símbolo de Resurrección. Así lo estableció la Iglesia que eligió el gasterópodo Helix Ponmatia porque es el que hiberna adherido a las cepas de los viñedos. El caracol tras tejer su propio epifragma se opercula hasta quedar enterrado en su caparazón, que ejerce de tumba. **A tal efecto nos preguntamos**: ¿Por qué esta clase de caracol es la elegida para simbolizar tan trascendente episodio? La contestación es, como acabamos de señalar, que dicho caracol se adhiere a la cepa; la cepa es el sostén y cordón umbilical del fruto que es la uva; la uva, elaborada, es convertida en vino, y el vino, consagrado, es la sangre de Cristo. Por esta razón el caracol es Símbolo de Resurrección; toda una figura mística, con un mensaje místico. También porque el caracol permanece enterrado durante el invierno, en primavera rompe su propia membrana y emerge de nuevo a la vida. Simboliza, pues, a Cristo en la tumba de la cual, levantando la losa por sí mismo, emerge de nuevo a la vida. También explica la Iglesia que el humilde caracol es alegórico del lento e inflexible caminar del hombre hacia la muerte

La Danza de "EL Caracol" es, por tanto, uno de los símbolos más místicos de toda la rememoración de la Pasión. La puerta del sagrario de la iglesia de los PP Paules de Cartagena está ornamentada, como vemos, con este gasterópodo; figura que se repite en distintos espacios de numerosas iglesias y en particular en el frontal de la puerta del sagrario (El mundo de la Iconografía es muy rico e interesante y va acompañado, como en este caso, de mensajes sublimes y de valores que, a veces, nos resultan desconocidos o nos pasan totalmente desapercibidos).

Este cuadro está en el refectorio del convento de los PP Franciscanos de Santa Ana de Jumilla. Es el único sobre la Pasión, hasta el momento, que hemos encontrado con caracoles pintados. Como vemos es la Cena del Señor, pero con ángeles. Sobre la mesa grandes símbolos como son el huevo, el pan, y el vino depositado en esa copa cáliz, o Santo Grial, que porta el ángel. Anunciando la crucifixión tenemos el manto rojo que viste la víctima, Jesucristo, y a los pies de Cristo hay una serie de caracoles pululando que no están ahí puestos por casualidad o capricho sino porque anuncian la Resurrección. Todos estos elementos simbólicos forman una línea diagonal que se inicia en su punto alto con el vino consagrado, sangre redentora, y termina con el Caracol que habla de Resurrección.

3. La Caracola símbolo del renacer del hombre

De todos es sabida la fascinación del hombre por el mar, y la trascendencia del agua en todas las culturas y religiones. El agua es además la materia primigenia en el origen de la vida. Los mitos sobre la creación del mundo siempre hablan de tierra y agua, de un camino y un manantial[1]. En el mundo cristiano el agua es el componente que purifica y sumerge al hombre en la Gracia. Pero visto desde una visión más romántica todos conocemos a Tritón, no al tritón lagarto, sino al mitológico, dios mensajero de las profundidades del mar, que es simbolizado por una caracola; helix de gran carga misteriosa por el enigma de su eco, la cual, Tritón, hacía sonar para calmar o elevar las olas del mar. También sabemos que en la mitología hindú el atributo del dios Vishnar es la Caracola, así como que es un dios pleno de sabiduría, de omnipresencia, de eternidad, y amo de los sentidos de gracia. (Como podemos apreciar estos datos muestran una gran analogía con Jesucristo).

Pero además la caracola marina es también "el símbolo del nuevo renacer del hombre", ese renacer del cual le hablaba Cristo a Nicodemo (Juan, 3. 3, 4). Aquí está el significado de la Danza de La Caracola de los Armaos de Semana Santa de Cieza -único pueblo de toda España en donde se escenifica, según nuestras inda-

1 Sobre una leyenda que habla de la creación del mundo, Miguel Rivera Dorado expone en su libro, *Laberintos de la Antigüedad,* una narración, de tradición oral, en la que un párrafo explica cómo el hombre llegó hasta esa creación y ordenación del espacio y la naturaleza, y dice del personaje protagonista que: "Siguiendo su senda llegó a la orilla de una corriente de agua que atravesaba el camino". La creación del mundo, según el Antiguo Testamento, también habla desde sus primeros salmos de tierra y agua (Génesis., I, 1-5)

gaciones-. La Caracola significa, por tanto, Palingenesia, el renacer del hombre del que habla San Agustín en *La Ciudad de Dios (*Capítulo IX, libro VII*)*; un renacer que en este caso se produce desde las profundidades del mar.

Si Cristo resucita desde las profundidades de la tierra, al hombre lo hace renacer desde las profundidades del mar simbolizado por la caracola que aspergia sobre él su agua bautismal. El agua es uno de los símbolos universales y aquí adquiere valor de tumba de la que renace el hombre.

Como vemos caracol y caracola simbolizan lo mismo, pero podemos centrar la diferencia en que el caracol simboliza el renacer del hombre desde la tierra, y su expresión mística es la vid y el vino consagrado, y la caracola simboliza el renacer desde las profundidades del mar, y su expresión mística no es la sangre sino el agua, el agua del Bautismo, el agua que limpia al hombre del pecado. Agua y vino, o vino y agua, elementos determinantes presentes en la Pasión del Señor y en su redención.

Caracol-resurrección. Caracola-bautismo, dos conceptos esenciales en la espiritualidad del hombre. Valores místicos a los que es conveniente dotar de la trascendencia que tienen, y romper con la idea rutinaria de que la danza de los Armaos sea valorada como algo popular o anecdótico, para que pase a considerarse concepto elevado, doblemente reconocido por escenificarlo los entrañables Armaos.

Un nuevo ejemplo de estos significados y simbolismos lo tenemos aquí en estos dos cuadros de Antonio Degraín que formaron parte de la exposición homenaje que le tributó Fundación Caja Murcia en el Centro Cultural Las Claras. Como vemos uno de estos cuadros representa a un eremita, aislado del mundo, que vive sólo para adorar a Dios, inmerso en ese pensamiento y entrega absoluta. A sus pies hay conchas bivalvas que como sabemos simbolizan las dos partes que componen al hombre, su cuerpo, finito, y su alma salvada por la redención de Cristo; su cuerpo purificado y renacido para Dios a través del bautismo[2].

---

2 Este simbolismo sobre el cuerpo y el alma de los hombres que en sus vivencias más espirituales, más místicas, buscan alcanzar el cielo, cuenta con distintas iconografías para expresar ese transitar. Son valores expresados con diferentes formas y varía mucho de una cultura a otra. Si en la cultura cristiana son las conchas bivalvas los elementos que simbolizan esas propiedades del hombre y el ascetismo es el modo de alcanzar el paraíso, en Japón, por ejemplo, esa situación se simboliza en un espacio que queda por encima de la tierra y está regado por un río de aguas tranquilas que está representado por la Vía Láctea. En los países nórdicos se representa en una visión mágica, en un palacio grande simbolizado por sus más de 540 puertas. Para los celtas es más complejo, pues esa búsqueda espiritual tenían que conseguirla al emprender una travesía plagada de peligros.

El otro cuadro es un asceta que contempla a Dios sin dejar de caminar por el mundo predicando la salvación en el amor a la cruz. Es un apóstol, andariego, que vara peregrina en ristre busca al hombre inmerso en el laberinto, de donde ha de sacarlo para que llegue en la barca de la vida a buen puerto, para que no se equivoque de puerta cuando aldabonee en su alma. El bautismo lo tenemos aquí simbolizado por esa venera litúrgica que ostenta en su mano el asceta peregrino. Y como observamos lleva dos conchas marinas en cada lado de su pecho donde -sin duda- una simboliza su cuerpo, y la otra su alma. Es el lenguaje de los símbolos que en este cuadro nos hablan de renacer, de palingenesia.

4. Simbolismo de estas danzas

Estas Danzas consisten en hacer y deshacer una espiral a base de pasos complejos cuyas dificultades simbolizan las que el propio hombre encuentra para andar por los caminos de la vida real. La espiral es en sí misma un camino sinuoso, mitificado en el Minotauro y el laberinto. La espiral es un laberinto de una única dirección, pero laberinto al fin y al cabo. Por eso a estas danzas se les denominan de "La Caracola" y de "El Caracol" cuyas helix llevan la espiral inscrustrada en su propio caparazón.

Consta de dos partes, una corresponde a crear la espiral, y la otra a deshacerla. La primera simboliza el andar por el mal camino o camino equivocado, y equivale al estado del hombre en pecado, representando el centro de esa espiral el hoyo, el hundimiento, en definitiva la muerte, pues allí en ese centro queda significado el momento más trascendente para el hombre, como es la encrucijada de tomar el buen camino o el camino del mal[3]. En ese momento crucial el hombre lucha por salir de ese punto y, si no logra vencer el peligro, cae en el abismo para siempre. Salir de esa espiral, deshacerla y encontrar el buen camino simboliza la resurrección o renacer del hombre, que constituye la segunda parte de la danza. En definitiva es vencer las dificultades del camino para que triunfe la vida sobre la muerte.

---

3 Narciso Yepes en una entrevista para TVE al preguntarle que en qué momento de su vida decidió dedicarse a la música y por qué causa se produjo tal decisión, decía: "Que la importancia de la vida del hombre se alcanzaba en el momento preciso de llamar y no equivocarse de puerta, no equivocarse de camino" Esta proximidad con la idea del buen o mal camino latente en nuestra Comunicación nos impulsa a citar esta frase.

Además de la parte mística, vertebral, estas Danzas cumplen los requisitos plásticos que quedan recogidos en la definición que de ella ofrece Ángel Aguirre Baztán en su *Diccionario temático de Antropología (*Editorial Boixaren Universitaria, Barcelona 1993, pág. 167) que dice de ella: "Reconocemos por danzas a las que se integran en la celebración de un rito, o en una ceremonia determinada, sean de carácter marcadamente religioso, sean de carácter profano". Otros autores vienen a caracterizarla "Como el conjunto de evoluciones que necesitan una cierta preparación y ordenación, que se someten a reglas fijas y que, por tanto, son interpretadas por personajes adiestrados", premisas que cumplen nuestros Armaos cuando representan la danza de El Caracol y de La Caracola[4]

Un hecho histórico, interesante, que guarda relación con el tema de los laberintos como símbolo del camino iniciático[5] y búsqueda de Dios, lo encontramos en la Baja Edad Media, pues en numerosas catedrales se esculpía en el suelo, a la entrada de estos templos, un laberinto que recorrido de rodillas y rezando una oración otorgaba al penitente las mismas indulgencias que si peregrinara a Tierra Santa. El laberinto es de nuevo camino de penitencia y búsqueda de salvación. Por otro lado es evidente que ejerce en el ser humano una atracción mágica generadora al mismo tiempo de un fuerte sentimiento religio-

---

4 El estudio de J. Caro Baroja sobre "El ritual de la danza en el País Vasco" (1964) así como otros estudios sobre los ritos oscuros de las danzas agrarias expuestos en su libro *Ritos y Mitos equívocos* (1974), constituyen una interesante aportación al tema de las danzas, aunque entre ellas no contempla las que aquí tratamos. Otro de los libros del mismo autor, *Razas, Pueblos y Linajes (*Universidad de Murcia, 1990), trata el tema de las tradiciones, de la música y la danza, reivindicando el siglo XVIII como el gran artífice de la recuperación y desarrollo de estas tradiciones culturales (pp.62 y ss). Este autor Tiene un trabajo expreso sobre la Semana Santa de Murcia, más concretamente sobre la de Villanueva del Río Segura, titulado: *Apuntes Murcianos (*Ed. Real Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia 1984). En ningún apartado alude a la danza de El Caracol, bien es cierto que la misma no se realiza ni en Villanueva del Río Segura, ni en ningún otro pueblo de los que conforman el Valle de Ricote al que está adscrito dicho pueblo. Estudios de este tipo en España son escasos, de ahí el mayor interés por los reseñados, porque de alguna forma y medida pueden ayudar a entender La danza de El Caracol como expresión trascendente y sobre todo simbólica, la cual existía –posiblemente- desde tiempos anteriores pero que sería recuperada en esa manifestación cultural defensora de las tradiciones, desarrollada en el siglo XVIII, de la que habla Caro Baroja. Otro manual que se puede consultar es *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y La Edad Media* de CHARBONNEAU-LASSAY, L. Traducción de Francesc Gutiérrez. Sophia Perennis. Barcelona 1997. El capítulo 128, págs. 921-938, habla del simbolismo de las conchas y del caracol.

5 "Por iniciaciones entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente; de la anterior a la iniciación se ha convertido en otro". Mircea Eliade. *Iniciaciones Místicas. Taurus*, Madrid, 1975, págs. 10 y ss.

so[6]. Uno de estos laberintos famosos es el de la Catedral de Chartres, de 12 metros de diámetro ya que su forma es circular. Los hay de doble recorrido -como el citado de Chartres- que resultan muy enigmáticos, y los hay de sentido único porque tienen un solo camino que discurre sobre sí mismo, como es la espiral del caracol y de la caracola.

Así, pues, el aberinto es todo un recorrido hasta morir, todo un recorrido hasta renacer,. Palingenesia; de ahí que la danza, primero discurre por la espiral hasta encerrarse en el centro de la misma, para después deshacerla y salir de ella. O lo que es lo mismo: salir de la sombra para caminar hacia la luz. Ésa es la danza que interpretan los Armaos en Semana Santa. Ése es su simbolismo, ese es el mensaje espiritual: morir y resucitar, buscar a Dios, caminar hacia Dios, encontrar a Dios, llegar a Dios.

5. Origen de estas danzas

El origen de estas danzas parece remontarse a la cultura de los celtas, al menos guarda analogías con la "Danza del Sol" que ellos realizaban en torno al tejo -al que sacralizaban, y que consistía en unos recorridos laberínticos, circulares, a base de evoluciones que simulaban un camino iniciático. A lo largo del recorrido los danzantes se caían, se levantaban, chocaban las armas que empuñaban, simulaban estar perdidos, hasta que, alcanzado el éxtasis, expresaban su gozo de haber vencido a la muerte y haber encontrado a la divinidad[7]. Todo un lenguaje apotropaico a base de expresiones y gestos[8].

---

6 El estilo artístico simbólico, característico de los celtas, presenta sus famosos diseños en espiral, denominados por los historiadores como "greca de trompeta". En la letra inicial de sus escritos solían representar este diseño describiendo una espiral. Así también eran esculpidos roleos en jambas y dinteles muy en particular los que daban acceso a las tumbas. Para los celtas la rueda es su principal símbolo y significa espiritualidad. A ella le infirieron, en su manejo, muchas mejoras. En toda Irlanda se pueden encontrar infinidad de cruces de piedra que tienen una altura en torno a los 2,1 m. y llevan en el crucero dibujado un círculo como adorno con cuatro o más roleos incluidos. Estas formas nos inducen a afirmar, de nuevo, que esta cultura sea el origen de estas danzas desarrolladas en círculo y formando una espiral.

7 El pasado día uno de agosto del presente año 2007, TV2 emitió un documental sobre el Río Nilo, zona de Fayúm, en el cual una tribu indígena interpretaba una danza de similares características a la de El Caracol, aquí expuesta, ya que el movimiento era circular a base de evoluciones, se caían y se levantaban los danzantes significando la búsqueda de la divinidad. Al final cuando entraban en trance era el final de la danza representada.

8 Uno de los símbolos más emblemático de los celtas es la rueda; por ello la cacerola del Gran Padre desempeña un papel fundamental en la Fiesta del Otro Mundo, idea que aparece en la caldera de Da Derga, que es fuente de abundancia. *Mitología, Guía ilustrada de los Mitos del Mundo*. Pág. 181. Editor: Roy Willis. Debate. Madrid, 1993.

Venga de donde venga la danza de El Caracol y de La Caracola, lo que no podemos es separarlas del concepto simbólico y religioso de la conceptualización del laberinto, su mito y su esencia de camino iniciático, de camino de resurrección, cuyo punto culminante radica en el centro geométrico de ese laberinto, momento cumbre de eterna condena o eterna salvación, o lo que es lo mismo, vencer la muerte para poder tener la eternidad; en definitiva, resucitar tras un camino de muerte. Conocemos inmersa en el mito del laberinto la danza de Teseo, llamada "danza de las grullas"[9] que es laberíntica; sus pasos son iniciáticos y su fin la vivencia espiritual conducente al triunfo de la vida sobre la muerte. Por eso hay que aceptar con discreción y reserva que el origen de estas Danzas, proceda en exclusiva de los celtas. Es posible que las fuentes sean varias, y que debamos contemplar como posibles fuentes, no sólo a los Celtas, sino a Creta y también a Egipto. El profesor Rivera Dorado dice al respecto: "Puesto que en la doctrina egipcia Min ha fecundado verdaderamente a Isis, y de esa unión ha nacido Horus que es coronado rey del Alto y del Bajo Egipto, la aplicación del modelo de Creta sugeriría que de la cópula de Pasifae con el toro blanco Poseidón –también el toro Min, que participa en la procesión de su fiesta anual en la Tebas de Ramsés III, era blanco- nace el que por derecho natural y divino heredará el nuevo trono, el nuevo Minos, que habitará su gran palacio real, el laberinto, es decir, Cnosos. Todo ello hace que parezca sensato pensar en el origen egipcio no sólo de la idea y diseño del edificio laberíntico, sino de su profundo significado y las pertinentes asociaciones simbólicas".

---

9 Estas danzas tienen el denominador común de desarrollarse en círculo. En Corea del Sur se conoce una danza popular llamada "Danza de las grullas" interpretada por unos cuantos hombres vestidos con manto blanco y alto gorro negro; agitan los brazos, giran, hacen reverencias y hasta se sostienen en un solo pie. En estos movimientos imitan en sus posturas las que adoptan estos animales. Este tipo de danzas laberínticas son de significación sobrenatural. Jean Chevalier, en su *Diccionario de los Símbolos,* Barcelona, Herder, 1988, explica sobre los laberintos que:"Son símbolo de un sistema de defensa. El laberinto anuncia la presencia de algo precioso o sagrado. El centro que protege al laberinto está reservado al iniciado, aquél que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. Una vez que alcanza el centro, está como consagrado; introducido en los arcanos. La ida y venida en los laberintos sería el símbolo de la muerte y la resurrección espiritual". Por otro lado los Bosquimanos celebran una danza, circular, denominada Kung. Se trata de un rito que puede durar muchas horas en el que tratan de alcanzar un estado de trascendencia a través de una energía que se eleva desde la base de la columna (establecida en el centro a través de un miembro de la tribu) otorgándole al sujeto un poder sobrenatural. Otra de las danzas circulares, con semejanzas estéticas con las de El Caracol y La Caracola, es la danza griega que se hacía en honor de Dionisios, que consistía en saltar y brincar sobre ordes de vino engrasados. En el Islán los "deriviches", son bailarines que danzan dando giros sobre sí mismos. Todos estos datos obligan a un mayor estudio del tema del origen de las danzas de El Caracol y de la Caracola, al margen de que sean los Celtas los de manifiestas analogías entre las dichas Danzas y la que ellos interpretaban, llamada "Danza del Sol".

Mario Victorino (S. IV), neoplatónico, convertido al cristianismo, explica en su Gramática acerca de la Danza de Teseo denominada "Génaros" "que los bailarines rotaban en dirección alterna para imitar la sinuosidad del Laberinto, alegoría de la muerte: en los misterios de Orfeo, y según los pitagóricos, representaba que el entrar y salir del dicho Laberinto aludía a la reencarnación de las almas".

Hay que tener en cuenta que la creencia de una vida más allá de la muerte parece estar demostrada desde los tiempos más remotos. El ocre rojo con el que embadurnaban los cadáveres, -costumbre aplicada a lo largo y ancho de los cinco continentes-, fortalece esta creencia. El ocre rojo se empleaba como sustitutivo de la sangre, y por ello era símbolo de la vida; la idea de muerte-resurrección está, pues, presente. A los cadáveres los enterraban acompañados de algunos enseres y objetos; las helix, particularmente las reconocidas por su perfecta espiral, estaban presentes entre esos objetos; eran enterrados con la cabeza orientada al este, acto que implica la creencia de una existencia ulterior en el otro mundo, al hacerlas coincidir con el sentido rotativo del sol y su nacer cada día, esperanza –sin duda- de un "renacimiento" de una "palingenesia". Estos trámites se verbalizarían con cantos y con movimientos simbólicos, cuyas evoluciones eran alegoría de la idea de muerte y resurrección[10].

Indudablemente estas Danzas realizadas por los Armaos Domingo de Resurrección están marcadas por el simbolismo de la búsqueda de Dios, de ser redimidos por Dios, y de la esperanza en la Resurrección. De ahí que insistamos en que la escenificación de El Caracol y de La Caracola es uno de los actos de mayor significado en Semana Santa. La expresada analogía entre estas Danzas que nos ocupan y la que realizaban los celtas la fundamentamos, por tanto, en que en ambos casos es desarrollada sobre un recorrido sinuoso y confuso de estructura circular laberíntica, sobre la cual el danzante ha de buscar y encontrar el camino acertado, el cual descubre tras muchas vicisitudes expresadas en esas caídas y levantadas, en esos momentos de desaliento que representan los que sufre el hombre a lo largo de su peregrinar por la vida; al final, hallada la luz de ese camino, el hombre llega a Dios[11]. Así también hemos de

---

10 Este tema puede ser estudiado en: Mircea Eliade. *Historias de las creencias y las ideas religiosas,* págs. 30-35. Paidós, 2003

11 Poder llegar a nuevas conclusiones requiere tiempo, diversas lecturas, mucho análisis y hondas reflexiones. Nuestra Cultura cristiana, de apreciadas raíces e influencias grecorromanas, nos lleva a la necesidad de contemplar que el origen de las danzas de las cuales tratamos esté vinculada a la cultura cretense, pues Plutarco escribe que "poniendo Teseo rumbo a Delos al partir de Creta, se detuvo en esa isla y ejecutó con los jóvenes una danza que imitaba las revueltas y salidas del laberinto, interpretándose con un ritmo formado por alternancias y rodeos". *Vidas paralelas.* Vol. I. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1985. Datos extraídos del libro de Miguel Rivera Dorado. *Laberintos de la Antigüedad,* pág. 42/nota 9. Alianza Editorial, Madrid, 1995. Todas estas citas, estudiadas, nos llevarán a conclusiones más firmes.

contemplar sus evidentes conexiones con la mitología clásica, con las andanzas de Teseo escenificadas en el Génaros.

Nuevos espacios y nuevos datos que pudieran ofrecer información acerca de los orígenes y del simbolismo de El caracol o de La Caracola los proporciona la presencia de estas helix en los enterramientos correspondiente al Paleolítico, sobre lo cual es coherente determinar que constituyeran parte de una liturgia o ceremonial en torno a la muerte. Otra lectura se produce porque a los primeros cristianos mártires, cuando sus compañeros los recogían y los enterraban, les ponían conchas de caracoles en la planta de los pies, de las manos, en la frente y en el pecho, dándole forma de corazón; en este trámite no hay alusión a danza alguna, sólo la presencia de gasterópodos en el trance de dar sepultura a los muertos.

Sin embargo poco podemos añadir, pues nuestro estudio a pesar de contar ocho años no ha cumplido apenas el periodo de gestación y necesita más tiempo para crecer y desarrollarse. A tal respecto es significativo que en mayo del 2006 nos pusimos en contacto con cada una de las 71 diócesis que hay en España para recabar datos sobre el número de cofradías constituidas, según Derecho Canónico, que hay en nuestro territorio. En estos encuentros preguntamos a cada uno de nuestros interlocutores por el Caracol de los Armaos, y el 99% desconocían incluso su simbolismo, así como el que en aquellas tierras se escenificara o se hubiera escenificado en algún otro tiempo. En otras ciudades, como fue el caso de Cuenca, ni siquiera hay Armaos[12]. (Esta búsqueda nos ayuda a seguir adelante y ha enriquecido el discurso en las tres ocasiones que hemos expuesto el tema, y gracias a ello en cada una de estas ocasiones hemos ampliado datos, fuentes, planteamientos y conclusiones).

En el año 2004 Juan Jordán Montés, que conoció nuestro trabajo, escribió un artículo, inédito, titulado "Danzas de El Caracol en Semana Santa" el cual nos ha sido facilitado por el autor. Este trabajo ya no se ciñe su discurso a hablar de formas des-

12 En mayo de 2006, como antes decimos, realizamos búsqueda de datos sobre cofradías y hermandades, constituidas según Derecho Canónico, a través de las 71 Diócesis habidas en España; información que expusimos en nuestra defensa de tesis: Semana Santa y Textos Literarios de la Pasión en la Región de Murcia, intentando confirmar el número de estas cofradías y hermandades a nivel de toda España. Con este motivo formulamos varias preguntas a nuestros interlocutores; una de ellas fue sobre si en los pueblos afiliados a la Diócesis con la que nos comunicábamos había agrupaciones de armaos, se realizaba el Caracol, o alguna otra representación de esa índole. En ningún momento se nos aportó noticia particular alguna sobre este tema. Sacamos la conclusión de que estas danzas de las que estamos hablando no están muy divulgadas; digamos que son minoría los pueblos que en Semana Santa las realizan. Se representan, por zonas geográficas de Levante, Cataluña y Andalucía. En Castilla desciende mucho este referente y más todavía en el Norte peninsular. Vascos y Gallegos son los más ausentes de este rito. Hay varios pueblos en el Norte en los que no hay agrupación alguna de soldados romanos o armaos.

criptivas y a elucubraciones, sino que ofrece unas fuentes en las que fundamenta sus apuntes y conclusiones. Sobre El Caracol realizado por los Armaos de Granátula de Calatrava (Ciudad Real), expone que, "antiguamente, durante el día de Sábado Santo, por la mañana, durante la celebración de la Misa de resurrección, llamada también de "Los Aleluyas", se arrojaban al aire dentro del templo miles de papeles (aleluyas) que provocaban la caída de los soldados presentes en la ceremonia. A la salida de la celebración los armaos ejecutaban esta danza". Y sobre la idea del laberinto cita al profesor Miguel Rivera Dorado que en su libro *Laberintos de la Antigüedad* dice que: "señalando varios posibles significados alegóricos, en primer lugar el dédalo constituye un intrincado universo donde es posible ocultar el centro espiritual, refugio para iniciados donde se custodia la inmortalidad y la sabiduría".

Acerca del simbolismo de la danza de El Caracol, el propio Juan Jordán al hablar de espirales prehistóricas aclara que, "en numerosas estaciones con petroglifos gallegos, aparecen espirales o círculos concéntricos asociados a ciervos[13] que son animales psicopompos por excelencia, conductores y guías de las almas de los difuntos"[14]. Los historiadores De la Peña Santos y Vázquez Varela, consideran que "el ciervo, entre múltiples significados, aparece vinculado al mundo funerario. En consecuencia, su presencia encaja bien con la idea de tránsito si además fueron grabados en las rocas y lajas de piedra junto a espirales o círculos concéntricos".

Este artículo al que estamos haciendo referencia, el propio autor abre una nueva vía de investigación sobre el origen de la danza de El Caracol interpretada por los Armaos en Semana Santa, estimando que "puede tener su origen en Las Danzas de la Muerte, que se extendieron durante los siglos XIV y XV, probablemente a partir de las sucesivas epidemias de peste negra".

La Literatura, y también la Pintura, han expresado este tema. En pintura es muy conocido el trabajo de Brueghel. Este pintor revela una preocupación no sólo por la escenografía y la representación, sino por unas formas alegóricas expresadas a modo de danza que recuerdan la brevedad de la existencia humana y el triunfo de la muerte que no perdona y extermina por igual a todos los seres vivos, imprimiéndole así a la obra visibles enseñanzas morales y catequísticas[15].

---

13 MIRCEA ELIADE. *Nacimientos y renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Pairos, Barcelona 2001 (pp. 96 y ss).

14 CAMPBELL, J. *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. Alianza Editorial Madrid 2000, pg. 94.

15 También en música hay referencias a este tema. El músico francés Camilo Saniny-Saëns, en 1874, compuso una pieza orquestal sobre la Danza de la Muerte, que cuenta la historia que, al dar la media noche, la Muerte tiene poder de aparecer en los cementerios. Allí toca la danza en su violín y llama a los muertos, que salen de sus tumbas para bailar al amanecer.

Desde ahí pueden ser considerados estos cuadros un referente de La Danza de la Muerte, trasladable –quizás- a la de El Caracol. Bien es cierto que La Danza de la Muerte su mayor mensaje es la reflexión sobre la brevedad de la vida, mientras que en la de El Caracol su mensaje es teológico y predica la trascendencia de la Resurrección. También en el caso de la danza de La Caracola se estrechan relaciones con la idea de un nuevo renacer del hombre a través del bautismo. Sin duda nuevas lecturas y reflexiones puedan fundamentar con mayor convicción estas asociaciones de ideas que intentan fijar el origen de estas representaciones, que no tiene el por qué ser único, sino que pueden ser varios.

6. Los armaos y los autos de pasión

Escasa conexión tiene –a priori– con el tema desarrollado en los puntos anteriores el que a continuación exponemos; pero estimamos que esta comunicación debe de ser complementada dando unos datos sobre los Autos de Pasión ya que son la clave estética y escenográfica, punto de partida de la presencia de los Armaos como figurantes en actos de Semana Santa, y en consecuencia de que se les eligiera como intérpretes de las danzas de El Caracol y de La Caracola. Por tanto, hablar de los Armaos y los Autos se hace casi obligado, pues no sólo interesa saber la historia de las danzas en sí, sino las circunstancias o conexiones que dieron lugar a ser representadas. Recordamos que los soldados judíos figuran en los relatos evangélicos al hablar de la Pasión del Señor, muy concretamente en el Prendimiento de Cristo en el Huerto de Getsemaní. Que los soldados romanos adquieren su mayor protagonismo como ejecutores de la Crucifixión de Cristo y guardianes de su tumba. Su protagonismo se forjó paralelo al de la configuración de los actos populares de Semana Santa, con gran presencia de Autos de Pasión, al margen de los clásicos Vía Crucis.

Se empieza a conocer a los soldados romanos con el nombre de Armaos -extendido en toda la Península- desde principios del siglo XVIII como consecuencia de esa enorme influencia del Barroco que todo lo revistió de efectos especiales buscando que impresionaran y lograran desbordar la imaginación y la escenografía. El motivo concreto por el que surgió el nombre se debe a que determinadas prendas de los atuendos llevaban hierro[16].

Como soldados figurantes aparecen en las primeras representaciones de la pasión de Cristo en el siglo XII y como danzantes las primeras noticias que se tienen

de ellos son de mediados del siglo XIX. Sobre su intervención, según un artículo de Carmen Bobés, que investiga el origen de estos autos, dice que en Inglaterra en el siglo XII se realizaba una especie de drama sacro sobre carros que servían de escenario y facilitaban el ver y oír mejor a los actores al estar subidos a esa plataforma. Se trata de los Mystery plays, que se realizaban a la intemperie; su temática era sobre textos evangélicos; se escenificaban en lengua vernácula en un nivel sencillo y popular y tienden a un realismo escénico en el que predominaban los gestos. En cuaresma representaban escenas de la Pasión, que eran en las que figuraban los soldados romanos.

Estas primeras representaciones se hacían fuera de las iglesias, y los Autos de Pasión son los actos más aproximados a estos Mysterys plays, los cuales se llamaron después "pageants" que es vocablo recogido de los carros que les servían como escenario y transporte y que pasó a tener el significado de "espectáculo al aire libre" "desfile" o "procesión"[17].

En España, por otra parte, conocemos los dramas sacros que se escribían en latín y que tienen su origen en el siglo XII y que nacieron de otro acto celebrado desde el siglo V que consistía en "Cantar la Pasión" también realizado dentro de las iglesias[18].Los cambios se produjeron al introducir los Laudas o Ludis escenificados en las iglesias de Francia cambios radicales, y el mayor de todos fue representarlos fuera de las iglesias; aspectos que rompieron con esa rigidez tradicional de los representados en el interior de los templos en donde los actores eran los propios sacerdotes que encarnaban incluso a los personajes femeninos. Estos cambios, ex-

---

16 De lo aguerridos que resultaban estos soldados nos dan idea sus símbolos que en los tiempos romanos pre-imperiales eran –entre otros- el lobo, el minotauro, el caballo, el jabalí y el águila; este último es el único que se configuró desde el gobierno de Cayo Mario, que fue el autor de abolir el resto de símbolos. Las águilas eran de plata. Octavio Augusto ordenó que fueran fabricadas en oro. Hasta los primeros tiempos de este Emperador los soldados romanos llevaban el casco de bronce; sería a finales de su mandato cuando se fabricaron en hierro, característica que siglos después sería el detonante de llamarlos popularmente como Armaos. Estos soldados fueron de una parte judíos y actuaban a las órdenes del Sanedrín, y los soldados romanos pretorianos –la mayoría de ellos de raza judía- que lo hacían a las órdenes del Gobierno que ocupaba Palestina en los tiempos de Cristo. Los que prendieron a Cristo estaban a las órdenes del Sanedrín, los que crucificaron y custodiaron –que no velaron- la tumba, fueron soldados del Gobierno romano.

17 Estos datos corresponden al artículo de: BOBES, Carmen, *"Calderón y la cultura europea"*. Centro virtual. Instituto Cervantes. 2002-2004.

18 No debemos de mezclar a los soldados romanos como figurantes en las primeras representaciones de la Pasión del Señor, con la ceremonia litúrgica de "Cantar la Pasión" que tenía lugar en las perícopas de las primeras ferias cuaresmales desde el siglo V, y que a partir del siglo XI se extendieron a todas las iglesias medievales en la misa de Domingo de Ramos, considerados como dramas sacros de la Pasión y primera expresión de los después definidos como Autos de Pasión.

tendidos por toda Europa, debieron de ser el inicio hacia esas danzas de las que hablamos[19]. (En España las primeras noticias que se tienen de Autos Sacros corresponden al texto escrito en las páginas sobrantes de cierto manuscrito, encontrado en la Catedral de Toledo, correspondiente a la segunda mitad del siglo XII[20]).

Pensamos que en esa búsqueda de simbología que se produjo en los comienzos de la Baja Edad Media quedó expresada la de "El Caracol" y puede que también la propia danza, aunque escenificarla desde luego es impensable que se hiciera como parte de los actos de Semana Santa antes del siglo XVII que es cuando se configuran las procesiones con ese sentido estético que les imprimió el Barroco. Si sus intérpretes son los Armaos, consecuente es pensar que estas danzas quedaran configuradas al mismo tiempo que se creaban estas secciones hacia el XVIII, cuando empezaron a organizarse y multiplicarse como secciones de Armaos adscritas a hermandades y cofradías pasionarias.

Insistimos que estas Danzas de las que hablamos no es conocido quién las creó ni cuándo tuvo lugar el hecho, ni qué factores o circunstancias en concreto que las propiciaron. Las primeras noticias documentadas son que en 1848 los Armaos de la Hermandad del Cristo amarrado a la Columna de Jumilla ya escenificaban El Caracol, y en 1893 Los Armaos de Cieza escenificaban La Caracola. El Caracol se representa en unos pocos pueblos, entre ellos Aledo, Alguazas y Jumilla (Murcia), Orihuela (Alicante), Almagro (Ciudad Real), y en la Comarca de Olivenza en Badajoz, así como en algunos pueblos de Andalucía, de Valencia y de Tarragona[21].

---

19 BRUCE W. WARDROPPER. *Introducción al Teatro Religioso del Siglo de Oro. La Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648*. Revista de Occidente. Madrid 1953. Esta misma revista expone que los Autos de Pasión sufrieron feroces críticas, hasta el extremo de ser prohibidos por Real Cédula en 1762. Entre sus grandes detractores figuraron Nicolás Fernández de Moratín y Melchor de Jovellanos.

20 En Castilla fue el primer lugar donde se produjo Teatro Sacro. Parece ser que fueron los franciscanos los primeros en representar La Pasión en sus conventos. De uno de ellos se conserva el Auto de la *Huída a Egipto,* fechado en 1446. Antes, algunas leyes de Alfonso X el Sabio, o normas de sínodos eclesiásticos, apuntan a manifestaciones dramáticas imprecisas, realizadas por juglares de diversa formación. (Datos recogidos de la conferencia ofrecida por D. Francisco Javier Díez de Revenga, en el ciclo de conferencias: Textos Literarios de la Pasión, en el Centro Cultural Las Claras, el 24 de marzo de 2004, sobre "Los Autos de la Pasión en el Siglo de Oro".

21 Tendremos en cuenta que en los tiempos apostólicos ya se rememoraba la Muerte de Cristo, pero los primeros Doctores de la Iglesia y Escritores Antiguos sólo contemplaban su Crucifixión y Muerte. Fue en el siglo V cuando incorporaron a los actos de Semana Santa la rememoración de la Sepultura y Resurrección, formando así el Triduo Pascual. Así lo expresa San Agustín, y San León lo hace en el Sermón 47 de Cuadragésima, 9-1 (Righetti. *Historia de la Liturgia,* pág. 768. BAC, Madrid 1955). Esto explica, en parte, el proceso, lento, del desarrollo de los Autos de Pasión, tal como hoy son representados, y las dificultades de arraigo en estos ritos simbólicos de escenificaciones como son Las Danzas de "El Caracol" y de "La Caracola" con el añadido de carecer de textos que expliquen su vínculo a los Armaos.

No disponemos de un estudio riguroso sobre la presencia e influencia en Semana Santa de los Armaos que nos pudiera llevar a conclusiones razonables sobre el tema que nos ocupa (Es éste, precisamente, un trabajo iniciado que esperamos tener terminado el próximo año). Pero sí podemos señalar que son pocos los pueblos en los que se realiza la danza de El Caracol, y que en los que tiene lugar ha sido entendida –repetimos- como acto popular y folklórico. Sirva como ejemplo que en Alguazas (Murcia) realizaban esta danza y la definían como "El Caracol" o "El Carrusel"[22].

Las Agrupaciones de Armaos se multiplicaron desde comienzos del siglo XVIII en toda España. En Murcia se crearon en 1713 por las Cofradías de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la de El Santísimo Cristo de la Sangre. En Cartagena en 1776. En Jumilla en 1884. En Orihuela se fundó esta Agrupación en 1892[23]. En Cieza en 1893. En Alguazas en 1895. Su presencia en las procesiones de Semana Santa se produce acompañando a Cristo en sus distintos "pasos" adquiriendo un gran protagonismo ceremonial y popular.

No planteamos hablar con amplitud sobre los Armaos ya que no es el tema propuesto (Lo hicimos en nuestra Ponencia: "La Mística de los Armaos" presentada en el II Congreso Nacional de Cofradías y Hermandades del II Misterioso Doloroso, celebrado en Jumilla en octubre de 2006). Precisamente el aludir antes a la falta de reconocimiento de las actuaciones de estos soldados es por esa historia de descrédito y por la carencia de personalidad intelectual que se les atribuyó sistemáticamente. Fue en la década de los años ochenta cuando las cofradías reaccionaron y recuperaron para estas agrupaciones una intervención dignificada e importante. Varias de estas Asociaciones han editado incluso trabajos que recogen la historia de estos soldados; trabajos publicados en diferentes revistas de Semana Santa.

Concluimos este apartado sobre Autos y Armados, y sobre la pobreza intelectual que los acompañaba como figurantes –posible causa de lo mal entendidas que han sido las Danzas comentadas- respaldando nuestro argumento en que la Literatura o los grandes escritores de la Generación del 27 apenas si los nombran en

---

22 En este pueblo se realizó El Caracol hasta el año 1936. Después la sección de aramos, por puro abandono, desapareció. Fue hacia finales de los ochenta cuando se reunieron e impulsaron de nuevo, renovando su vestuario, pero no dicha danza. El Diccionario Anaya, dirigido por Fernando Lázaro Carreter, Madrid, 2002, define la palabra Carrusel como "Espectáculo en el que un grupo de jinetes que actúan en círculo realiza con sus caballos una serie de vistosos ejercicios".

23 Conferencia ofrecida por Don Iñigo Cavero Lataillade en el Centro Cultural de la CAM el 15 de febrero de 1991. Como dato curioso Francisco Mínguez Lasheras en su libro *Los Armaos del Nazareno de Cartagena,* págs. 12-16, da un total de 122 agrupaciones de Armaos en toda España (1995).

su obra, y cuando lo hacen no es precisamente para ensalzarlos demasiado. Entre los escasísimos autores que reflexionan sobre los Aramos contamos con Federico García Lorca que describe algunos de sus rasgos, al hablar de la Semana Santa de Granada, diciendo que: "En una casa de la calle de la Colcha, que es la calle donde venden ataúdes y las coronas de la gente pobre, se reunían los "soldados" romanos para ensayar. Los "soldados" no eran cofradía, como los jacarandosos "armaos" de la maravillosa Macarena. Eran gente alquilada: mozos de cuerda, betuneros, enfermos recién salidos del hospital que van a ganarse un duro. Llevaban unas barbas rojas de Schopenhauer, de gatos inlamados, de catedráticos feroces. El Capitán era el técnico de marcialidad y les enseñaba a marcar el ritmo que era así: "porón…!chas!, y daban un golpe en el suelo con las lanzas, de un efecto cómico delicioso"[24].

Y tras este recorrido en el que hemos hablado de las danzas de "El Caracol" y de "La Caracola", agotado el tiempo y espacio que se nos ha asignado, sólo nos resta decir que las colaboraciones literarias sobre los Armaos son muy escasas y en su totalidad –hasta la presente fecha– narran pasajes populares o costumbristas, nunca pasajes de contenido simbólico e intelectualizado, pero que el panorama ofrece un cambio positivo que augura textos que traten ampliamente la historia de los Aramos y sus actos símbólicos.

Conclusiones

Ante el simbolismo de la danza de "El Caracol" y de "La Caracola", hay que adoptar una actitud divulgativa intentando que sus significados sean conocidos, tanto en el mundo religioso en general como en el cofradiero en particular, sin dar lugar a confusiones en aspectos tan esenciales como es su mensaje religioso. Es pertinente estudiar por separado y en su justo valor, expresión, medida y tiempo, todo su bagaje simbolismo para lograr que estas danzas no se saquen de contexto, se interpreten en su día preciso que es Domingo de Resurrección y se vivan desde el

24 GARCÍA LORCA, F. Obras Completas, T. I. *"Semana Santa en Granada*". pág. 971. Aguilar, 1980. (La Generación del 27, varios de sus componentes se reunieron en Sevilla durante esos días para estudiar la Semana Santa como fenómeno social. Federico García Lorca, además, conocía muy bien Sevilla y su Semana Santa a través de los cuatro viajes de orden cultural que realizó en los años 1921, 1927, 1932 y 1935. Datos ofrecidos por Daniel Pineda Novo en su libro: *La Semana Santa de Sevilla en la Generación del 27*. Pág. 25. Ayuntamiento de Sevilla 2002.

valor plástico que le imprimen los Armaos, con todo su esplendor atávico, barroco y danzante, pero también con el espíritu gozoso ante su sentido trascendente.

El Simbolismo, la Iconografía, la Iconología, son materias complejas, y por ello se prestan a ser distorsionadas, sobre todo al ubicarlas en ambientes populares. Las danzas de "El Caracol" y de "La Caracola" son testimonio de ello, ya que en las poblaciones donde se realizan está establecido que sea Domingo de Resurrección cuando tengan lugar, sin embargo, en la realidad, al ser tenidas como mero espectáculo, los Aramos las ejecutan en muchas ocasiones durante los distintos días de Semana Santa. Es por ello el que insistamos en la necesidad de que el tema sea investigado, estudiado y divulgado, no sólo en sus aspectos litúrgicos, rituales e históricos, sino también desde aspectos pedagógicos y culturales.

Nuestra última conclusión es que las Danzas de las que hemos hablado tienen su origen en la cultura Celta y en culturas autóctonas, de las cuales hay mucho por aprender. Estas Danzas no son conocidas en la actualidad con su verdadero sentido, aunque sí lo son a nivel popular. Se conocen menos a medida que ascendemos en la Península Ibérica. Tienen más arraigo en el Sur que en el Norte (Desconocemos por el momento si son conocidas en otros países). Es hermoso su mensaje. Es pertinente difundirlo, pues es trascendente y culto, sin renunciar por ello a su parte gozosa y festiva que no sólo es bella sino, también, de particular enseñanza.

Bibliografía

ALBERRO, Manuel. *Paradigmas de la cultura y la mitología célticas*. Trea. Gijón, 2006

BRISSET, Demetrio Enrique (Director). *Rito, Música y Escena en Semana Santa*. Consejería de Cultura. Comunidad Autónoma de Madrid, 1994

CARMONA AMBIT, José. *Semana Santa en Murcia Siglo XX*. Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia, 2001

CARO BAROJA, J. *Razas, Pueblos y linajes*. Universidad de Murcia 1984

CHARBONNEAU-LASSAY, I. Ed. José I. de Olañeta. *El Bestiario de Cristo*. Sohhia Perennis. Barcelona 1997

ELÍADE, Mircea. *Nacimiento y Renacimiento: El significado de la iniciación en la cultura humana*. Paidós. Barcelona, 2001

ELIADE, Mircea. *Historia de las Creencias y las ideas religiosas*. Paidós. Barcelona, 2003

GARCÍA LORCA, Federico. "*Semana Santa en Granada"* Obras completas, T. 1. pág. 971. Aguilar. Madrid, 1980

FONTANA, David. *El Lenguaje Secreto de los Símbolos.* Debate. Barcelona 1993

GARCÍA BLANCO, Javier. *Ars secreta. Claves ocultas y simbología hermética en el Arte.* Espejo de Tinta. Madrid 2006

MIRA ORTIZ, Isabel. *Semana Santa y Textos Literarios de la Pasión en la Región de Murcia.* (Tesis doctoral. Univesidad de Murcia. 2006)

PINEDA NOVO, Daniel. *La Semana Santa de Sevilla en la Generación del 27.* Ayuntamiento de Sevilla, 2002

RIVERA DORADO, Miguel. *Laberintos de la Antigüedad.* Alianza Edit. Madrid, 1995

ROBERTS TIMOTHY, R. *Celtas, Mitos y Leyendas.* Libsa. Madrid

RROY WILLIS. *Mitología, Guía Ilustrada de los Mitos del Mundo.* Debate. Madrid, 1993

LA RESPUESTA DEL OCHOCIENTOS MURCIANO ANTE LA ICONOGRAFÍA DEL SEISCIENTOS: LA CRISIS DEL "MYSTERIUM TREMENDUM" COMO LENGUAJE ICÓNICO

José Alberto Fernández Sánchez

"… Crepitó un cirio, y despertóse crujiendo un retablo. Rodó mucho tiempo una gota cuajada de una arandela. Se oía vibrar las alas de una mosca caída en un telar de arañas. Una carcoma; un zumbido; se desdobló una pegajosidad de murciélago. Por el ábside vino un temblor de alpargatas y de llaves viejas. Aparecía y se perdía una luz que taladraba la foscura. Gimió una puertecita ferreña. Sería la del claustro. Y resonaron los portales arrastrados por carriles hasta chafarse todo en un trueno. Después el silencio en ondas de silencios, y el silencio inmóvil. Ahora la iglesia ya no parecía que se alejase por latitudes despobladas, sino que se sumergiese en unas aguas lisa, que dejaban pasar los rumores más menudos de la superficie.

Paulina tuvo la angustia del enterrado vivo, el ahogo y el esfuerzo de la voz que no se oye, que no suena, como una pesadilla de espanto en que se pide socorro y no sale el grito que se da. Se le enfrió el cuerpo de un sudor duro que le pinchaba; en cada poro le nacía una granulación de frialdad, y se le erizó la espalda.

Elvira continuaba rezando implacablemente a Nuestro Padre.

Paulina le veía temblar entre palpitaciones suyas. Todas las imágenes habían bajado y se acercaban a la capilla y se le ponían detrás, y ella quiso volverse y quiso mirar a San Daniel; pero permaneció rígida, con los ojos en una losa, la misma losa por donde pasaba un gusano de humedad que se paró como si lo supiese, y la sobra del gusano crecía. Ella creyó que lo sujetaba mirándolo; y así, con un latido en la lengua, en el paladar, en la boca, exhaló:

–¡Nos están encerrando!

Elvira semejaba muerta.

–¡Nos están encerrando!

Y Paulina se agarró a un codo de su cuñada.

Elvira, apartándola, le dijo:

–¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está él mirándote ahora!

Nuestro Padre San Daniel era un don Álvaro espantoso.

Y Paulina se escapó gritando, Todos sus terrores de criatura y de mujer se le juntaban y le perseguían cogiéndola del manto. Detrás. Elvira la llamaba.

…

Paulina se arrojó en la noche grande de cielos, en la noche del mundo.

Su cuñada se quejó:

–¡Yo no sabía que le tuvieses miedo a Nuestro Padre…!– y miraba a la mujer de su hermano sin parar de reír…[1]*".*

El hombre decimonónico, y más concretamente el del periodo de la Restauración Borbónica (1872–1931), huye de las imágenes sacras que lo observan[2]. El icono prototípico del periodo barroco, que mira subyugando, le supone al burgués erudito y militante todo un escollo y un trauma de inevitables connotaciones psicológicas. La retórica contrarreformista de la mirada de Cristo como elemento destinado a la conversión choca con el nuevo individuo de la Edad Contemporánea que cree ver en ella un elemento amenazador e incorruptible. No en vano, la representación transubstanciada simbólicamente de Dios, hecho hombre (en madera), acecha inmisericorde desnudando todos los secretos del alma humana.

La cita del literato alicantino, coetáneo al periodo estudiado, Gabriel Miró, es sólo un ejemplo que se repite como constante en parte de la producción artística tar-

---

1 MIRÓ, G., *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo Leproso,* Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 239 y 240.

2 El objeto del presente trabajo es, precisamente, éste: estudiar el significado de la iconografía sacra según la "respuesta" de los receptores de la misma. Esta teoría es uno de los campos nuevos en los que se mueve la historiografía del arte más rigurosamente contemporánea y trata, fundamentalmente, de establecer las coordenadas antropológicas en que se mueven los citados iconos. Por ello, la devoción o el rechazo que puedan despertar las imágenes, recogidos en materiales literarios, permiten establecer el significado y los componentes más auténticos de las imágenes que, de este modo, son medidas según unos parámetros de estudio propios lejanos ya del formalismo materialista que ha invadido la Historia del Arte desde el siglo XIX. Piedra angular de este enfoque es la obra de FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes,* Madrid, Cátedra, 1992.

do–romántica y decadentista[3]. El mismo escritor, en otras obras trata igualmente de la mirada de Cristo, capaz de conmover y convertir[4], extrapolando sus virtudes, en el presente caso, a la imagen aterradora del patrono de la ficticia ciudad de Oleza. No parece nada casual que la respuesta individual del espectador ante este tipo de iconos sacros en madera, que aparentan ser reales y miran inquietantemente, con *mysterium tremendum*[5], sea la del temor, el rechazo y la huida. Más el hecho de que el colectivo burgués del momento trate de escapar apresuradamente de esta presencia sobrenatural resulta bastante expresivo.

El hombre del XIX fue un individuo religioso, creyente y practicante. Sin embargo, y no contradictoriamente, no fueron pocos los burgueses favorecidos tras el periodo desamortizador de Mendizábal al apropiarse mayoritariamente de los bienes expoliados a la propia Iglesia. Este hecho, que puede parecer quizá anecdótico, resulta sin embargo esclarecedor, pues determinó la manera de actuar de esta nueva elite económica y social en lo que restaba de centuria. No es por ello de extrañar, que el auge de la práctica pública religiosa durante todo el periodo de la Restauración respondiera en realidad a un deseo de congraciarse nuevamente con el clero[6].

Pero la mirada divina siempre resulta para el creyente un componente infalible que puede conducir al arrepentimiento y al deseo expiatorio. Además, se ha de enfatizar el hecho de que la posesión de ojos por parte de una imagen religiosa viene a corroborar su carácter vital, su consagración humana[7]. Es por ello que resulte especialmente elocuente el hecho de que desde la burguesía murciana del XIX

---

3 No se ha de perder de vista que es en estos años cuando surge el interés arqueológico por la figura de Jesucristo, apareciendo precisamente la célebre descripción del Nazareno en la carta del Cónsul Léntulo al Emperador Octavio con la mención al poder conmovedor de sus ojos; *"...Es de estatura alta, mas sin exceso; gallardo; su rostro venerable inspira amor y temor a los que le miran... Su aspecto es sencillo y grave; los ojos garzos, o sea, blancos y azules claros. Es terrible en el reprender, suave y amable en el amonestar..."*. Para más detalles ver CARMONA AMBIT, J., *Cien años de procesiones en Murcia,* Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 1979, págs. 40 y 41.

4 MIRÓ, G., *Figuras de la Pasión del Señor,* Lérida, Ediciones Libertarias, 1998, págs. 203 y 204.

5 La expresión *mysterium tremendum* va asociada a la idea de *superioridad, temor y atracción* que despertaban ciertas imágenes sagradas a los fieles durante el Barroco. Tal manifestación del poder irrefrenable del icono sacro para desatar su *divinidad* ante los fieles vendría asociado a ciertos cultos mistéricos del mundo primitivo; así, el uso de las máscaras tribales con este sentido despierta unas consecuencias similares ante los devotos de estas prácticas rituales. A este respecto resulta imprescindible la aportación del teólogo Rudolph Otto que lo asocia a lo *numinoso* y que se recoge en RAPPAPORT, R.A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad,* Madrid, Cambridge, 2001, págs. 522–526.

6 MATEOS RODRÍGUEZ, M.A. y CAPEL RUIZ, R.M., "En torno a la Real Cofradía del Santo Entierro: su iconografía procesiona" en *Actas III Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro,* Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo" (C.S.I.C.), 1995, págs. 418 y 419.

7 FREEDBERG, D., *El poder de…* (obr. cit), págs. 107– 125.

se propugnara la crítica incitando a la eliminación, incluso, de algunas de estas imágenes que contemplan con sus ojos al fiel. Los casos del Santísimo Cristo de la Sangre (de simbología mística incomprendida) y de Nuestro Padre Jesús Nazareno (de incómoda presencia) son más que significativos. Durante años, estas imágenes oscilaron de la devoción secular y filial del pueblo llano a la incomprensión de la élite liberal, más propensa a las dulzuras expresivas de Salzillo que a los desgarros de la retórica conmovedora y contrarreformista.

Varios son los testimonios que nos evidencian este hecho; un artículo de prensa del año 1868, las referencias de Javier Fuentes y Ponte de 1880 en su *España Mariana. Provincia de Murcia* y, por último, del erudito Díaz Cassou recogida en 1897 en su célebre *Pasionaria Murciana*. El primero de ellos, de autor desconocido, está referido a la imagen titular de la Cofradía de la Sangre, mientras las siguientes aluden al de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús. Lo que se critica en ellos es, por un lado, la incomprendida iconografía de la imagen eucarística de Nicolás de Bussy y, por otro, la tosquedad de la factura de Nuestro Padre Jesús o, por decirlo de otra manera, en el contenido y la forma, respectivamente.

De este modo, con arreglo al gusto imperante en la época y a cierto desconocimiento hacia la iconografía tradicional se consideraba inverosímil que el célebre icono venerado en la Iglesia del Carmen caminase a la par que estaba crucificado a la cruz en el Calvario. Esta lamentable interpretación, que aún se encuentra bastante extendida entre la población, recomendaba la retirada inmediata del Cristo de Bussy;

> *"Y a propósito del Santo Cristo de la Sangre, no podemos ocultar que cuando se trata de esponer á la veneración cristiana, la escena, de la Pasión del Salvador, no se procure presentar la verdad en todo su esplendor, descartándola de aquellas impropiedades que tal vez la buena fé del pueblo ha creado, sin tener en cuenta las consecuencias.*
>
> *¿Qué significación tiene la santa imagen del Salvador con los pies desprendidos de la Cruz? ¿Qué significa la herida del costado, representando esa imagen á Jesús todavía vivo, cuando la lanzada se la dieron después de muerto?... Tales impropiedades deben desaparecer ante la augusta y santa verdad del Cristianismo....[8]".*

8 *Diario "La Paz" de Murcia,* Domingo 12 de Abril de 1868.

Ciertamente, se intuye el interés historicista propio de la época que abogaba por una representación lineal de la Pasión de Cristo acorde con los acontecimientos cronológicos del drama del Viernes Santo[9]. Sin embargo, resulta más que palpable que el significado real de la imagen simbólica por excelencia de la Semana Santa de Murcia escapaba al crítico observador decimonónico quedando soterrado al conocimiento popular. Cierto vaciamiento intelectual del culto y la liturgia pública, junto a la pérdida de "poder" de la devoción sacramental, a la que más adelante se referirá, propiciarían esta versión desproporcionada del Cristo de la Sangre que fuera de su contexto barroco quedaría aislado de su significación real. Esta ininteligibilidad de la alegoría medieval[10] en la sociedad murciana del XIX se acentuaría años más tarde cuando, con motivo de hacerse con la *camarería* de la imagen, el industrial Joaquín García y García le retiró cuatro de los cinco ángeles que recogían en otros tantos cálices la sangre de Cristo[11]. De este modo, la clara referencia a las cinco llagas o estigmas de la Crucifixión quedó anulada de esta secular iconografía desvirtuando, aún más, el contenido que le diera Bussy en 1693, algo que, por lo visto, no preocupó en exceso a los individuos del periodo.

Si bien la devota efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno carece del contenido profundo y simbólico de la anterior, recurriendo a la conocidísima iconografía de Jesucristo camino del Calvario con la cruz al hombro, lo cierto es que el desprecio que le tributaron ciertos eruditos locales fue generalizado. La extensa sombra del fervor hacia la obra de Salzillo encogió al titular de la hermandad de los Nazarenos de Murcia solapando el contenido barroco, de hondo efectismo, de su mirada bajo un tejido de incomprensión siendo calificada por Díaz Cassou, en su conoci-

---

9 Viejo anhelo ilustrado que se vino a materializar en una propuesta publicada en prensa proponiendo una *"Gran procesión"* que eliminaría las impropiedades heredadas de la Semana Santa del Barroco. No obstante, no resulta una idea novedosa ni peculiar ya que resulta común a la mayor parte de España a lo largo de la centuria decimonónica. A este respecto ver FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Ecos de porvenir incierto: apuntes sobre la ideología procesional tardodecimonónica en Murcia" en *Tertulia,* Murcia, La Familia Nazarena, 2007, págs. 55–57.

10 Que en absoluto puede considerarse fruto de *la buena fe del pueblo* ya que "*junto al realismo, la cultura emblemática alcanzaría también su cumbre en el Barroco, aportando un rebuscamiento simbólico muy del gusto de los ambientes más culteranos".* Y, de este modo "*la utilización del símbolo, de los emblemas, permitía multiplicar la carga significante de la obra de arte, accesible en la medida en que el observador estuviese familiarizado con los códigos simbólicos…"*algo que puede darse por supuesto no acaecía en la Murcia de 1868. Para más detalle al respecto ver AA.VV., *Cristo de la Sangre. La imagen restaurada,* Murcia, Ayuntamiento, 2004, pág. 9.

11 DÍAZ CASSOU, P., *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), pág. 262.

da obra sobre las procesiones locales, como *pobre escultura afeada aún más, desde que se le barnizó de tal suerte, que el rostro del Señor parece (o parecía en mis tiempos) hecho de loza de vajilla*[12]. El erudito y aristócrata escritor se refiere, sin duda, a la apariencia nacarada del rostro de la imagen otorgada en el año 1601 cuando fue *reencarnada* por el pintor Melchor de Medina[13], que le confiere unos tintes mortecinos a los que tan acostumbrados estaban los artistas del XVII dada su familiaridad con la cultura de la muerte. En similares parámetros se mueve la consideración del mencionado Fuentes y Ponte al aplicarle carencia de *mérito*[14].

Sin duda en ambas apreciaciones pesa un carácter peyorativo hacia la tradicional y preeminente orientación cultual de las imágenes sagradas. La progresiva implantación de lo *artístico* dentro de lo *sacro*, en un proceso irreversible que esconde la autentica realidad del icono religioso, se hace patente en los dos eruditos que tratan de ajustar la estima hacia las tallas en función a su mérito formal desestimando por completo el sentido icónico de las mismas y la *respuesta* buscada en los fieles. Dentro de tales parámetros, y junto a otros matices de tintes historicistas preferentemente, anduvo la concepción tardo–decimonónica hacia la imagen sagrada, sin duda heredera de la visión contemporánea de lo artístico[15].

No obstante, la crítica contra estas dos imágenes tan significativas, principalmente por ser titulares de dos de las más importantes cofradías pasionarias murcianas y gozar de gran predicamento, adquiere otras connotaciones de tipo político ligadas, directa o indirectamente, a su carácter telúrico.

El área geográfica del Levante español es un área ligada tradicionalmente al cultivo del campo y, por lo tanto, su bonanza se basaba en mayor o menor medida en los frutos de la tierra. En tales condiciones se hacía indispensable el culto y la veneración a unas divinidades que, de alguna manera, garantizasen la fertilidad del suelo y su fruto. Así, desde la época íbera encontramos a los primeros pobladores del valle del Segura venerando en su templo de La Luz a la *Fragum Mater;* Deméter[16],

---

12 Ibidem, págs. 193 y 194.

13 CUESTA MAÑAS, J., "Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (Nuevas hipótesis)" en *Nazarenos,* Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2005, pág. 23.

14 FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana. Provincia de Murcia,* Lérida, F. Cargues, 1880, pág. 139.

15 Relacionada con la figura del británico Winckelmann para quien el arte se sostiene en un debate entre el gusto, las formas y los colores. Este panorama acabó progresivamente con la visión que hasta entonces se tenía de las imágenes concebidas no como objetos artísticos sino como seres con vida e, incluso, con apariencia sobrenatural. Ver BARASCH, M, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann,* Madrid, Alianza, 1996, pág. 300.

16 LILLO CARPIO, P., *El Santuario Ibérico de La Luz,* Murcia, Patrimonio Siglo XXI, 1999, págs. 29 y 30.

la Ceres romana, protectora de la agricultura. Como es lógico pensar, con la cristianización las imágenes protectoras de la ciudad de Murcia pasarían a poseer tales cualidades; harían fértil la tierra y propiciarían la lluvia necesaria para el cultivo. Además, la particular falta de agua que secularmente padece esta zona favorecería la implantación de una serie de imágenes que incitaran su prodigiosa caída. De este modo, las distintas advocaciones marianas tales como la Arrixaca, la Fuensanta, los Remedios, los Peligros, etc..., estarían de una u otra manera relacionadas con el necesario y líquido elemento.

En cuanto a las advocaciones cristíferas con este poder de captación sólo aparecerá a lo largo de los siglos, precisamente, la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que incluso participó en diferentes rogativas durante los siglos XVII y XVIII, alternativamente junto a la Virgen de la Arrixaca o la de la Fuensanta[17].

Si la imagen del Nazareno se asociaba al agua, la del Santísimo Cristo de la Sangre vendría referida al fruto de la tierra. Diferentes noticias datan la adscripción de la Hermandad de los labradores del Partido de San Benito a la Cofradía de la Sangre durante el siglo XVII[18]. A esta relación habría que unir la iconografía peculiar del titular que, por un lado, viene a representar el fruto de la tierra (la vid) y, por otro, el fruto del martirio de Cristo (la Eucaristía).

Así, habría que establecer a estas dos advocaciones como telúricas y, por ello, vinculadas a la base de la economía de la sociedad del Antiguo Régimen. Si, como ha manifestado López Martínez, durante el siglo XIX se obra la transformación de una Semana Santa de base agraria (propia de la Edad Moderna) en otra de base urbana (propia de la Edad Contemporánea)[19] se tendría que manifestar, al respecto de las imágenes mencionadas, una cierta "crisis" por inadaptación al gusto burgués como lógica consecuencia de los profundos cambios obrados en la sociedad durante la "era de las revoluciones". De este modo, su rechazo sería el choque contra otra forma de entender la sociedad, la del Antiguo Régimen[20], y su actuali-

---

17 MOLINA SERRANO, F., *Los Salzillos. Procesión de Viernes Santo,* Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1991, pág. 15.

18 VALCÁRCEL MAVOR, C., *Semana Santa en la Región murciana,* Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1981, págs. 32 y 33.

19 LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Configuración estética de las procesiones cartageneras. La Semana Santa de Cartagena y Murcia en el tránsito del siglo XIX al XX,* Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos), 1995, pág. 14.

20 La propia novela mironiana se plantea como reflejo de esa sociedad en conflicto evolucionando desde la imagen "aterradora" de Nuestro Padre San Daniel (trasunto literario de Nuestro Padre Jesús Nazareno, patrón de Orihuela) convertida en representante del bando ultra–conservador (políticamente ligado al carlismo) hasta la talla del Ángel de la Oración del Huerto de Salzillo mudado en símbolo de los nuevos tiempos.

zación a los nuevos tiempos pasaría, inevitablemente, por modificar su contenido y actualizar su forma[21].

Así pues, este rechazo a estas imágenes que miran convincentemente al fiel evidenciaría el rechazo a un mensaje iconográfico considerado como arcaico y que venía a actuar, dentro del nuevo orden liberal, como una pervivencia del viejo marco absolutista. A ello cabría sumar la sugerente interpretación que las convierte en persistentes reclamos hacia esa mala conciencia de la burguesía por las interesadas reformas efectuadas contra la Iglesia durante el Trienio Liberal. No en vano, los eclesiásticos se constituyeron en un primer momento en adalid de la empresa monárquica, protectora del Antiguo Régimen, para salvaguardar sus intereses oponiéndose al reformismo radical burgués[22].

Sólo el acercamiento progresivo e interesado de la corona a la burguesía durante el periodo isabelino, junto a la acentuada devoción de la reina[23], propiciarían una reinserción liberal dentro del seno de la Iglesia católica española, acontecimiento que, sin duda, resulta vital para la configuración del interesante panorama cofradiero del periodo de "La Restauración".

---

21 Algo que se lograría con las paulatinas reformas efectuadas en su exorno procesional; nuevos *tronos,* estreno de túnicas, eliminación de elementos lejanos al gusto del momento, incorporación del adorno floral, acompañamiento de música de bandas (con un trasfondo, incluso, operístico), etc... La única publicación referida a este particular en Murcia se trata FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La Semana Santa romántica de Murcia" en *Murcia, Semana Santa,* Murcia, Cabildo Superior de Cofradías, 2006, págs. 44–54.

22 Para más detalles sobre este apartado consultar CANDEL CRESPO, F., *La Murcia eclesiástica en tiempos de la reina gobernadora,* Murcia, Fco. Candel, 1981.

23 Ratificado por las innumerables donaciones de piezas de bordado entregadas a las imágenes de mayor devoción de las distintas ciudades españolas, como también sucede en Murcia. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico–artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, pág. 210.

MUJERES PORTA PASOS EN LAS PEDANÍAS DE MURCIA: RELIGIOSIDAD, ARTE Y VALORES FEMENINOS

Mercedes Barranco Sánchez
Manuel Herrero Carcelén

Las pedanías de Murcia y la Semana Santa. Las mujeres porta pasos, figuras emergentes en los cortejos procesionales

El municipio de Murcia tiene una configuración peculiar en el que, además del casco urbano o la capital, le conforman un total de cincuenta y cuatro núcleos de población con entidad propia llamadas pedanías al frente de las mismas está el alcalde pedáneo, nombrado por el alcalde del Ayuntamiento de Murcia, estas pedanías, diferenciadas en de campo o de huerta, según la topografía del terreno donde se localizan, tienen en común todas ellas disponer de una iglesia o templo parroquial en torno al cual se organizan diversas actividades religiosas y culturales, entre ellas las procesiones de Semana Santa que, si consideramos la organización, participación de fieles e imaginería religiosa en nada tiene que envidiar a las procesiones de otras localidades o municipios de la Región de Murcia.

Un fenómeno reciente en las pedanías de Murcia –y en la Región en general, pues sólo contados municipios tienen constituidos grupos de mujeres porta pasos–, ha sido la formación de mujeres dispuestas a cargar sobre sus hombros con los pasos de Semana Santa.

Murcia cuenta con cinco pedanías en las que se han formado grupos femeninos de porta pasos: las pedanías de huerta de Era Ata, Puebla de Soto, Javalí Viejo y Torreagüera, y la pedanía de campo de Sangonera la Verde. El fenómeno es reciente pues sólo en estos últimos siete años –de 2000 a 2007– es cuando se han puesto todas en marcha.

Objetivos de las Cofradías y Hermandades femeninas

Los objetivos y fines de las cofradías y hermandades de mujeres de las pedanías murcianas, bien organizadas como entidad propia, como parte de otra cofradía o hermandad, o simplemente como grupo de mujeres porta pasos son prácticamente iguales en todas ellas.

Así por ejemplo la Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera en sus estatutos señala que: "asume como fines esenciales: el culto público a los misterios de la fe cristiana, y el culto se realizará mediante la realización de desfiles procesionales por las calles de Torreagüera… y la celebración de cualquier otro tipo de actos religiosos, previamente autorizados por la autoridad eclesiástica…"[1] En estas mismas coordenadas se asientan los fines de la Cofradía del Santo Sepulcro de la pedanía de Era Alta: "Es fin primordial de La Cofradía rememorar la pasión de Jesucristo el Viernes Santo"[2]; incluso esta finalidad religiosa, la visión de la procesión como una prolongación de los oficios religiosos quedan patentes en esta cofradía: "Otros fines de La Cofradía son: fomentar la vida cristiana de todos sus miembros y el deber de participar de la Iglesia y de ser testigos de la fe. Ofrecer a los cofrades cauces concretos para que puedan participar en los Oficios Litúrgicos, haciendo que la procesión que organiza La Cofradía conserve su unidad con la celebración litúrgica"[3]

Las mujeres porta pasos de Javalí Viejo no tienen establecidos estatutos, si bien "organizamos gran número de actividades que mantienen viva nuestra fe cristiana como la procesión, reuniones, etc.", explica su presidenta. Por su parte las mujeres porta pasos de la Virgen de la Amargura de Puebla de Soto se rigen por los estatutos de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced de la referida población cuyos fines principales quedan igualmente reflejados en sus estatutos: "Conocer y vivir las Sagradas Escrituras, las enseñanzas del Magisterio de la Iglesia, incorporándose en los planes diocesanos y parroquiales de acción pastoral, siendo lugar de educación en la fe"[4]. También: "Fomentar las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa y la participación de los Hermanos en la misma…"[5]

---

1 A.C.S.M.M.T.: Estatutos Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera. Capítulo II: De los fines de la Cofradía, Art. 5º A)

2 A.S.S.E.A.: Estatutos de la Cofradía del Santo Sepulcro de La Era Alta, Art. 2.

3 Ibidem, Artº 3 a) y b)

4 A.S.C.M.P.S.: Estatutos de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced de Puebla de Soto, Art. 5 A).

5 Ibidem, Art. 5 B).

Y, de igual manera señala como objetivos en sus estatutos la Cofradía de la Verónica de Sangonera la Verde: el culto público, la actividad en torno a los grandes misterios del hombre y de la mujer cristiana: la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús y la participación en la actividad parroquial, sobre todo en Semana Santa; objetivos que persiguen también las mujeres porta pasos de Javalí Viejo, Torreagüera y Puebla de Soto. En este caso concreto, y remitiéndonos a los mismos estatutos los referidos fines quedan explicitados de la siguiente manera: "El fin de la Cofradía es dar culto público a los Misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo y todas aquellas personas que intervinieron.[6]"; y, de igual manera: "Fomentar la vida cristiana de todos sus miembros, y el deber de participar en la Iglesia y ser testigo de la fe", también: "Ofrecer a los cofrades cauces concretos para que puedan participar en los oficios litúrgicos, haciendo que la procesión que organiza la Cofradía conserve su unidad con la celebración litúrgica[7]".

La fe hace liviano el peso de los tronos e imaginería: religiosidad de las mujeres porta pasos

La fe mueve montañas, es el dicho popular que en este caso se hace sobradamente evidente. Aquí no son las montañas las que se mueven sino los cientos de kilos que pesan los tronos con las imágenes religiosas que son procesionadas en Semana Santa de las pedanías de Murcia a hombros de las mujeres: "Tenemos mucha fe en nuestra Virgen y eso nos hace fuertes, la bailamos con todas nuestras energías, la llevamos al vuelo, y eso que el trono no tiene patas para descansar durante el trayecto", dice la presidenta de la Hermandad de "La Gloriosa", de Javalí Viejo.

La Cofradía del Cristo Yacente de La Era Alta cuenta, como queda dicho con treinta y tres porta pasos, treinta desfilan bajo el trono y tres sirven de apoyo para momentos concretos, "sobre todo para hacer frente a situaciones propias de las mujeres como embarazos u otras muy especiales", dice su presidenta, Purificación Martínez; en esta cofradía incluso mujeres con más de setenta años cargan sobre sus

6 A.V.S.V: Estatutos Cofradía de la Verónica de Sangonera la Verde, Art. 2.
7 Ibidem, Artº 3 a) y b)

hombros el paso del Cristo Yacente: "Son promesas que tienen y no nos explicamos de dónde obtienen tantas energías", comentan entre sí. "Es gracias a la fe, y la fe mueve montañas", concluyen las representantes de las mujeres porta pasos de La Era Alta.

Las mujeres de Puebla de Soto llevan sobre sus hombros "unos treinta kilogramos cada una de ellas y lo soportan muy bien, practican semanas antes y se sienten orgullosas de sacar a la calle la Virgen de la Amargura", señalan los directivos de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced[8], entidad a la que pertenecen las mujeres porta pasos.

Este mismo valor de fuerza y energía es el que transmite y expresa Josefa Iniesta, presidenta de la Hermandad de la Verónica de Sangonera la Verde: "Se necesita tener energías –para procesionar el paso de la Piedad, pues pesa unos tres mil kilogramos, por eso nos preparamos con anterioridad y no hay problemas que se nos resista."[9]

Las mujeres de Torreagüera se afanan en no centrar su actividad pública solamente con motivo de la Semana Santa, también a lo largo del año realizan actividades que refuerzan la relación entre ellas: "participamos en encuentros, entre nosotras mismas preparamos los almuerzos y comidas y celebramos juntas la eucaristía, dicen las componentes de la Cofradía de Santa María Magdalena. Ellas soportan sobre sus hombros una media de catorce kilogramos cada una, "pero en las calles empinadas de nuestro pueblo, y a partir de media procesión los catorce kilogramos se multiplican por dos, sin embargo para nosotras no es problema", dicen las mujeres porta pasos de Torreagüera.

Las imágenes de procesionar en Semana Santa

Distinguimos en este caso y nos centramos explícitamente en la imaginería religiosa de las cofradías y hermandades pasionarias integradas por mujeres y/o mujeres porta pasos integradas en otras cofradías y hermandades pero que desfilan o cargan a sus hombros en la Semana Santa una talla religiosa relacionada con la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo. La distinción la realizamos intenciona-

8 Según entrevista realizada al presidente, Gregorio Ibáñez, y al Vocal de Nazarenos y Archivos, Ventura Martínez, Agosto de 2007.

9 HERRERO CARCELÉN, M.: Entrevista a la presidenta de la Cofradía de la Verónica de Sangonera la Verde, en Diario La Verdad, 2 de Abril de 2007, Pág. 12.

damente pues, en algunos casos, estas mismas cofradías y hermandades cuentan en propiedad con otras imágenes o tienen a su cargo otras tallas religiosas que se encuentran en las parroquias a las que están adscritas y tienen como sede canónica aunque no son procesionadas en Semana Santa.

1. Virgen de la Amargura, de Puebla de Soto

Es en el mes de Mayo de 2006 cuando acuerda la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced la adquisición de una talla de la Virgen Dolorosa, precisamente con el fin de constituir una hermandad de porta pasos femenina: "Se trataría de una imagen de vestir, que bajo la advocación de María Santísima de la Amargura, formaría parte del desfile procesional de Lunes Santo y sería llevada a hombros por mujeres."[10] La talla de la Virgen fue procesionada al año siguiente, en 2007 y el encargo de la obra, una talla de vestir siguiendo la tradición salzillesca de la Dolorosa camino del Calvario saldría de los talleres del escultor Francisco Liza Alarcón.[11]

2. Virgen de la Gloria, de Javalí Viejo

La Virgen del Amor Hermoso o Virgen de la Gloria, "La Gloriosa" –como es conocida popularmente y especialmente entre las porta pasos–, también entre la feligresía de la pedanía murciana de Javalí Viejo es una imagen propiedad de la parroquia, de hecho la adquirió hace siete años el sacerdote a cargo de esta feligresía y a la que él mismo le profesa gran devoción dado el alto valor artístico como obra espléndidamente lograda por el imaginero murciano fiel seguidor del estilo salzillesco, Francisco Liza Alarcón.

---

10 A.S.C.M.P.S.: Acta de la Junta de Gobierno de la Cofradía del Stmo. Cristo de La Merced de Puebla de Soto de fecha 3 de Mayo de 2006. Pág. s/nº.

11 A.S.C.C.M.P.S.: Ibidem.:"la cuantía de la talla y de la corona irían a su cargo – explica el presidente de la Cofradía del Stmo Cristo de la Merced, Gregorio Ibáñez-, y la organización de la Hermandad, a la disposición que la Junta de Gobierno considere más oportuna". Véase también el diario "La Opinión" en la información sobre la primera vez que es procesionada la imagen: "hay que destacar el trabajo que viene realizando esta joven hermandad en lograr una procesión de gran belleza… con un gran respaldo de representaciones y hermandades de la localidad vecina de Alcantarilla, Murcia y sus pedanías de alrededor"; "La Opinión de 4 de Abril de 2007, Pág. 8.

3. La Verónica, y la Piedad, de Sangonera la Verde

A diferencia de las demás hermandades y cofradías femeninas de las pedanías de Murcia, Sangonera la Verde procesiona dos imágenes: La Verónica, imagen titular de la Cofradía, y la Piedad.

La imagen de la Verónica es la única talla que no ha salido de los talleres de artesanos murcianos. Procede de Ávila y está datada de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, de autor anónimo.

La imagen de la Piedad salió de la gubia del escultor de La Unión Galo Conesa. En este caso el grupo escultórico de la Virgen que mantiene en sus manos al Cristo Yacente y el trono pesa en el momento de salir a la calle con todo el adorno floral y la iluminación en torno a tres mil kilos.

4. María Magdalena, de Torreagüera

Se trata de una talla de vestir de 1´70 metros de altura y 80 kilogramos de peso. La imagen, realizada en barro cocido policromado, es del autor Gregorio Hernández Henarejos, del municipio de Torrepacheco y la realizó en el año 2002 por lo que cumple en este de 2007 cinco años desfilando. Es una imagen de vestir que porta en su mano derecha una pequeña ánfora donde se entiende que conserva los ungüentos para tratar el cuerpo de Jesús antes de ser enterrado. Al ser una imagen que procesiona en Domingo de Resurrección y las nazarenas porta pasos la hacen moverse a ritmos fuertes en el tradicional "baile de tronos" ha precisado de restauraciones, actividad que han realizado los artistas Juan Francisco López Barceló, de la pedanía de Los Ramos y Ana Belén Isabel Esteban, vecina de la misma pedanía de Torreagüera.

5. Cristo Yacente, de La Era Alta

Las mujeres de La Era Alta también optaron por un escultor murciano, y concretamente del más puro etilo salzillesco y perteneciente al Gremio Regional de Artesanías Varias. La talla que procesionan salió de las manos del escultor de la pedanía murciana de Puente Tocinos, Francisco Canovas.

Se trata de una talla de terracota policromada de dimensiones naturales que representa con gran realismo a Cristo muerto.

Valores femeninos en las mujeres porta pasos

Todas reafirman su yo femenino. Las cualidades de una mujer que, además de hacerse cargo del hogar, atender a sus hijos e incluso en algunos casos a otros familiares a su cargo buscan horas de donde las hay para realizar una vida social y de demostración pública de su fe, de dedicación a una organización de la que se sienten orgullosas que realice las actividades que son capaces de generar, y se lleven además a cabo con una pulcritud y estilo dignas de tener en cuenta.

A todas las mujeres que ocupan un cargo directivo en las distintas hermandades y cofradías femeninas o son porta pasos les hemos planteado la misma cuestión: ¿Qué cualidades observa usted que son propias de su organización por el hecho de ser femenina? ¿Hay algo que sea único y que les diferencie de una hermandad masculina?

Por todos es sabido que no pueden establecer diferencias de sexo, de hecho no se establecen, en muchos de los casos el cargo de cabo de andas lo ocupa precisamente un hombre[12], los nazarenos penitentes y/o alumbrantes pueden ser indistintamente hombres o mujeres si bien atendiendo al mismo origen de la cofradía o hermandad, su proceso histórico y la forma como llevan a cabo sus actividades observamos una reafirmación constante de las actitudes y valores femeninas; de la reafirmación de la mujer en un espacio personal, social, y religioso.

Así por ejemplo las mismas mujeres porta pasos de "La Gloriosa", a la que hacíamos antes referencia hacen gran hincapié en la fuerza física: "Practicamos mucho y nos hacemos fuertes entre todas, por eso la bailamos mucho en todo el trayecto", dicen ellas.[13] A los hombres les llama la atención la organización de estas entidades religiosas femeninas, afirman constantemente estas porta pasos.

Parecen estar coordinadas entre ellas, al menos en espíritu, pues se da la circunstancia que en nuestras entrevistas manifestaron no conocerse entre sí, y en cambio las respuestas podemos decir que eran cuanto menos similares.

Para las porta pasos de la Era Alta a su cofradía les caracteriza "la fuerza que tiene la mujer para llevar adelante cuanto se proponga: la casa, el trabajo y, además

12 Por ejemplo en Javalí Viejo, Era Alta y Puebla de Soto. En todos ellos se recurre a la figura masculina bien porque han participado activamente en la puesta en marcha de la entidad o son donantes de elementos artísticos de gran valor, entre otros hechos. En cualquier caso esta circunstancia se acepta porque se trata de un personaje determinado y con una significación propia y excepcional en la hermandad.

13 Entrevista a Carmen Martínez García, presidenta de la Hermandad "La Gloriosa" de Javalí Viejo, Junio de 2007.

saca tiempo como puede para asistir a las reuniones y organizar la procesión", dicen ellas.[14]

Las mujeres de Torregüera son contundentes: "a nosotras nos caracteriza la disciplina y el trabajo organizado, contamos con poco dinero pero la creatividad hace que surjan actividades incluso de donde no las hay[15]"

14 Según manifestaron en las entrevistas realizadas en el mes de Agosto con Purificación Martínez y Manuela Moreno, presidenta y secretaria, respectivamente.

15 Entrevista al equipo directivo de la Cofradía de María Magdalena de Torreagüera, Agosto de 2007.

Abreviaturas utilizadas

A.C.S.M.M.T.: Archivo Secretaría Cofradía Santísima María Magdalena de Torreagüera.
A.S.C.M.P.S.: Archivo del Santísimo Cristo de la Merced de Puebla de Soto.
A.S.S.E.A.: Archivo del Santo Sepulcro de La Era Alta.
A.V.S.V.: Archivo de la Verónica de Sangonera La Verde.
Ibidem.: El mismo; se refiere a los mismos datos utilizados en una nota anterior.
VV.AA.: Varios Autores.

Fuentes documentales. Bibliografía

1. Fuentes Orales

BARCELÓ IBÁÑEZ, C.: Vocal de la Junta Directiva de la Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera. Entrevista realizada en Agosto de 2007.
LÓPEZ BAÑOS, E.; Presidenta de la Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera. Entrevista realizada en Agosto de 2007.
MARTÍNEZ BERNAL, P.: Presidenta de la Cofradía del Santo Sepulcro de Era Alta. Entrevistas realizadas en Julio y Agosto de 2007.
MARTÍNEZ GARCÍA, C.: Presidenta de la Cofradía de la Virgen del Amor Hermoso, Virgen de la Gloria o "La Gloriosa", de Javalí Viejo. Entrevistas realizadas en Junio de 2007.
MARTÍNEZ TORRES, V.: Vocal de Nazarenos y Archivos de Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced y la Hermandad de María Santísima de la Amargura de Puebla de Soto. Entrevista realizada en Agosto de 2007.
MORENO, M.: Secretaria de la Cofradía del Santo Sepulcro de Era Alta. Entrevistas realizadas en Julio y Agosto de 2007.
IBÁÑEZ GALERA, G.: Presidente de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced y la Hermandad de María Santísima de la Amargura de Puebla de Soto. Entrevista realizada en Agosto de 2007.
INIESTA SANCHEZ, J.: Presidenta de la Hermandad de la Verónica de Sangonera la Verde. Entrevistas realizadas en Julio y Agosto de 2007.
RUIZ LÓPEZ, C.: Vocal de la Junta Directiva de Santa María Magdalena de Torreagüera. Entrevista realizada en Agosto de 2007.

2. Documentos inéditos.Archivos

A.C.S.C.M.P.S.: "Estatutos de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced de Puebla de Soto", Puebla de Soto, Febrero de 2005.

A.C.S.C.M.P.S.: "Acta constitucional de las estantes de María Santísima de la Amargura, de Puebla de Soto"; Puebla de Soto, Mayo de 2006.

A.C.S.M.M.T.: "Estatutos Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera", Torreagüera, Febrero de 2007.

A.C.S.M.M.T.: "Hermandad de Santa María Magdalena. Libro de Socias".

A.C.S.M.M.T.: "Hermandad de Santa María Magdalena. Su historia".

A.C.S.S.E.A.: "Estatutos de la Leal e Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro". Era Alta. 1999.

A.C.V.S.V.: Estatutos Cofradía de la Verónica. Sangonera la Verde. 2000.

VV.AA.: Oracional y poesías a Santa María Magdalena. Archivo de Secretaría de la Cofradía de Santa María Magdalena de Torreagüera.

3. Publicaciones de prensa

BARNUEVO, N.: "Las mujeres llevan el paso." Diario "La Opinión", 4 de Abril de 2007.

HERRERO CARCELÉN, M.: La Gacetilla. Conteste por favor: "En otras comunidades nos llevan varios años de adelanto" "Ya hay portadoras de pasos en Cartagena, Alcantarilla, Torreagüera, Barqueros y Era Alta". Josefa Iniesta Sánchez, presidenta de la Hermandad de la Verónica de Sangonera La Verde. Diario "La Verdad", 2 de Abril de 2007.

MATEOS, T.: "Las primeras costaleras", Diario "La Opinión", 30 de Marzo de 2003.

REDACCIÓN "EL FARO": "Hermandades hermanadas. Hermandad de Santa María Magdalena de Yecla". Yecla actualidad. Diario "El Faro", 20 de Octubre de 2005.

REDACCIÓN "LA OPINIÓN": "Puebla de Soto. Un grupo de mujeres sacará a la calle la nueva hermandad de María Magdalena." Diario La Opinión, 14 de Marzo de 2003.

4. Bibliografía

JUNTA DIRECTIVA DE LA HERMANDAD DEL A VIRGEN DEL PRIMER DOLOR: "Segundas Jornadas Culturales Nacionales de Pasos Portados por Mujeres", en *Semana Santa Alcantarilla. Del 18 al 27 de marzo de 2005*. Ayuntamiento de Alcantarilla, Concejalía de Cultura y Junta de Hermandades Pasionarias de Alcantarilla. Murcia, 2005.

SANTA BÁRBARA, E.: "Desde Úbeda carta a una pequeña cofrade", en *Timón. Nº 8, Año 2006*. Hermandad de San Pedro Apóstol y Santísimo Cristo de la Esperanza de Alcantarilla. Murcia, 2006.

VV. AA.: *Cofradía María del Dulce Nombre. Semana Santa. León, 2007*. Cofradía María del Dulce Nombre. Semana Santa de León, 2007.

VV.AA.: *Semana Santa 2006. Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced. Puebla de Soto-Murcia*. Cofradía del Santísimo Cristo de la Merced y Junta Vecinal de Puebla de Soto, Murcia, 2006.

VILLAR, LL.: "Costaleras del Amor", en *Nazareno*. Cofradía Ntro. Padre Jesús Nazareno. Albacete, Año 2007.

JUAN FERNÁNDEZ DE VALLEJO, ¿AUTOR DEL SANTO CRISTO DEL DESENCLAVO DE LEÓN?

Eduardo Álvarez Aller

Uno de los grandes retos a los que se puede enfrentar una penitencial centenaria como la Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera+Cruz –de la ciudad de León–, es a la ausencia de documentación. Esta circunstancia conlleva que, a la hora de interpretar su historia –en no pocas ocasiones– haya que hablar desde un punto de vista hipotético. A pesar de que las razones estén bien fundamentadas, siempre faltará esa certeza que vendría corroborada por un contrato, la posible correspondencia epistolar entre comitente y artista, o cualquier prueba documental o histórica. Estos factores en el estudio de la Historia del Arte suelen ser muy comunes a la hora de enfrentarse a una talla, lienzo o cualquier otra manifestación artística, por lo que las atribuciones se convierten en una solución habitual y temporal –al menos– para asignar un autor o una escuela a una obra anónima que carezca de documentación.

Imagen del Santo Cristo del Desenclavo

La presente comunicación tiene como fin aproximarse a la autoría de la talla intitulada –con posterioridad a la época en que fue ejecutada– como Santo Cristo del Desenclavo, propiedad de la cofradía leonesa anteriormente citada. Corresponde a un Cristo crucificado de tres clavos tratándose de la imagen más antigua que posee la Penitencial y Sacramental. Esta imagen se sitúa en los últimos años del siglo XVI y el canon de belleza que presenta es indudablemente renacentista, siendo, por lo tanto, éste el estilo en el que está realizada la talla.

Nos encontramos ante una obra con mucha historia dentro de la Semana Santa leonesa pues era una talla articulada con la que se escenificaba, en otros siglos, el acto del Desenclavo en la Plaza Mayor de la ciudad. Se podría esquematizar es-

te ceremonial, tal como se llevaba a cabo en el siglo XVIII, con los siguientes pasos: el Crucificado era erigido sobre una plataforma construida en dicha plaza, presidía el Sermón del Santo Entierro, mientras le quitaban el "INRI", sacaban los clavos, envolvían la imagen en el sudario y le colocaban en una urna[1]. Por lo tanto esta imagen tenía una doble función, representar a Cristo Crucificado y a Cristo muerto en el sepulcro. Para efectuar el acto del desenclavo, la talla contaba con tres articulaciones, dos en ambos brazos -conectando con los hombros- y una tercera en la pierna derecha, en la ingle. Esta circunstancia nos hace pensar en la posibilidad de que esta obra fuera realizada ex profeso para la Cofradía de la Santa Vera Cruz de la ciudad de León, puesto que no se uniría a la del Santísimo Sacramento de Minerva hasta 1876.

Cuando el acto del Desenclavo de la tarde de Viernes Santo se perdió, la talla continuó siendo procesionada en una urna como Santo Sepulcro. En 1947 saldría en procesión por última vez ya que, en esta fecha, la Cofradía adquiere otra imagen de Cristo Yacente. Desde 1949[2] es procesionado como un mero Crucificado y desde 1971 también es sustituido por otra imagen de una calidad artística muy inferior a esta talla. Ocho más años más tarde se convierte en una talla inmóvil, perdiendo las tres articulaciones con las que contaba para realizar el desenclavo.[3]

En la actualidad este Crucificado figura en la Procesión de la Virgen de la Amargura, todos los Miércoles Santo, y en la Solemne Procesión del Santo Entierro, en la tarde noche de todos los años impares[4].

Estilo y autoría

Las diferentes personas que han estudiado la talla del Santo Cristo del Desenclavo –entre las que se encuentra Fernando Llamazares[5]– han coincidido en si-

1 G. MÁRQUEZ GARCÍA, "El paso del Santo Cristo del Desenclavo", Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz, 2000, pp.18-22

2 A. PASTRANA, "Una Procesión de antaño: el Santo Entierro de 1949", Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz, 2008, p. 38

3 http://www.minervayveracruz.com/

4 En León hay dos Cofradías que organizan la Procesión del Santo Entierro. Desde 1830 los años pares corre a cargo de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y los años impares corresponde a la Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y de la Santa Vera+Cruz.

5 F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Los pasos de la Semana Santa de León, León, 1992, p.13.

tuarla cronológicamente en los últimos años del siglo XVI. Por lo que no cabe duda que, el estilo que define a la imagen sea el manierismo, corriente que llegaría a España desde Italia –a través de Gaspar Becerra– y que supusiera una renovación artística que ya se vislumbraba en algunos aspectos de la obra de Juan de Juni[6].

En cuanto a la autoría, hasta el momento, ningún experto se ha pronunciado de forma clara y rotunda. Tanto Gonzalo Márquez García como Fernando Llamazares Rodríguez han visualizado, en las características formales del mismo, los ecos de Juan de Juni, de la mano de escultores que imitarían las formas de ese artista francés. No obstante, hay que precisar que las reminiscencias junescas en esta obra son muy lejanas y en todo caso, serían muy concretas y estarían localizadas en alguna zona específica, tal como pueden demostrar los ojos almendrados o los labios abultados y carnosos, según señala Márquez García[7]. Pero la realidad es que las características generales y estilísticas de este Cristo Crucificado distan en un alto grado de las formas que puede presentar un Crucificado de Juni como el que podemos ver en el Museo Catedralicio Diocesano de León.

Hechas estas disquisiciones podemos afirmar que a través de un análisis analógico y utilizando un método, por lo tanto atribucionista, podemos precisar un poco más acerca de la autoría de este Cristo. El Santo Cristo del Desenclavo guarda una asombrosa similitud con el Cristo de Medinaceli de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Calahorra, por lo que se puede deducir que ambos son obra de una misma mano o de artistas muy cercanos. La talla calagurritana corresponde iconográficamente a un Cristo camino del Calvario, con la cruz a cuestas, datada en el último cuarto del siglo XVI, hacia 1580[8]. Se considera al escultor romanista Juan Fernández de Vallejo como el autor de la obra, aunque hay que dejar claro que tampoco en este caso se cuenta con documentación que justifique la atribución.

¿Juan Fernández de Vallejo, autor del Santo Cristo del Desenclavo?

Partiendo de las premisas anteriores, nos inclinamos a que fuera Juan Fernández de Vallejo el que tallara el Santo Cristo del Desenclavo. Dicho artista fue uno

6 J. J. VÉLEZ CHAURRI, "Becerra, Anchieta y la escultura romanista", Cuadernos de Arte Español, 76, 1991, pp. 6-7

7 Vid., nota 1

8 J. A. SAAVEDRA GARCÍA, Informe final de la restauración efectuada en la imagen procesional del Cristo de Medinaceli, La Rioja, 1998

de los mejores escultores del movimiento romanista[9], estando documentado entre 1566 y 1599. Desarrolló su labor profesional especialmente en la Rioja baja, como afirma José Antonio Saavedra[10] –restaurador del Cristo de Medinaceli– del que añade, además, que su estilo, las formas de modelado y la talla recuerdan soluciones dadas por Juni y sus seguidores. Ahora bien, aunque se desconoce tanto la procedencia de este escultor como el lugar de su formación, se suele relacionar con el estilo, romanista igualmente, del retablo del convento de Santa Clara de Briviesca, en Burgos, cuya traza adjudica Aurelio Barrón a Gaspar Becerra. Artista, que una vez en España, se debió de rodear de un nutrido grupo de artistas colaboradores como Juan de Anchieta, Pedro de Arbulo o Juan Fernández de Vallejo, escultores, que se dispersaron tras el nombramiento de Gaspar Becerra como pintor de Cámara de Felipe II. Conforme se iban concluyendo los retablos de Briviesca y Astorga estos escultores se fueron estableciendo en diferentes lugares.

Regresando al Santo Cristo del Desenclavo hemos de constatar que su rostro presenta caracteres análogos muy acusados con el Cristo de Medinaceli de Calahorra. Cuenta con el mismo tipo de ojos almendrados, cejas arqueadas y bien separadas, corona de espinas tallada en la cabeza. El tallado de los mechones de pelo en la cabeza guarda también una significativa similitud. En cuanto a la policromía, la carnación se ha conseguido con una misma tonalidad, muy blanquecina en ambas imágenes. Del mismo modo, otra característica común de las tallas es la nariz delgada y puntiaguda. El bigote responde a un mismo modelo, mantiene en los dos casos una trayectoria elíptica que no llega a cerrarse. Y por último, otra semejanza que podemos encontrar radica en la postura de la cabeza puesto que tanto en el Desenclavo como en el Medinaceli, se encuentra dispuesta hacia abajo creando un ángulo con el cuerpo.

A la hora de atribuir el Santo Cristo del Desenclavo a Juan Fernández de Vallejo hay que hacerlo con cautela, si bien tampoco debe ser una atribución peregrina, ya que hay que tener en cuenta que este escultor se debió de mover por talleres muy próximos a León, en Burgos, incluso en Valladolid o en Astorga, y máxime cuando el autor al que atribuimos la obra es uno de los escultores más destacables del romanismo en España.

---

9 A. BARRÓN GARCÍA, "Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri", Sancho el Sabio, 6, 1996, pp. 339-356

10 Dr. Técnico del Taller Diocesano de Restauración de Obras de Arte. Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)

No obstante en las características propias del Desenclavo subyacen los postulados escultóricos italianos del renacimiento, fundamentalmente en el hecho de que esta talla representa el modelo de hombre físicamente correcto que puede inscribirse en un cuadrado y en un círculo, formas que se relacionaban con lo divino[11]. Este hecho viene a reforzar la tesis de que la autoría se deba a alguien que conocía muy bien la escultura renacentista italiana como es el caso de Juan Fernández de Vallejo de la mano de Gaspar Becerra.

Otro dato significativo y que vendría a ratificar su paso por Castilla, al menos, es que en el Cristo de Medinaceli ya se observan influencias de la escuela castellana[12] que desarrollaría una vez asentado en Lanciego y proximidades, y posteriormente en La Rioja, por lo que este es otro aspecto que puede avalar la atribución. De esto se desprende que el Cristo de Minerva y Vera+Cruz estaría realizado con anterioridad al de Calahorra, coincidiendo con la estancia de Fernández de Vallejo en Castilla o incluso en León como decimos.

Por lo tanto y concluyendo, si la obra objeto de este estudio, fue realizada por Juan Fernández de Vallejo, habría que datarla en el tercer cuarto del siglo XVI, cronología para nada desorbitada ya que coincide plenamente con la opinión de Gonzalo Márquez[13].

11 Vid., nota 1
12 Vid., nota 4
13 Vid., nota 1

UN MODELO OLVIDADO. LAS IMÁGENES DEL NIÑO JESÚS QUE PROCESIONAN EN LA SEMANA SANTA HISPANA

Vicente Henares Paque

Durante siglos, la piedad hispana ha sido poseedora de unos elementos singulares que, todavía hoy, a pesar de las pérdidas y mutaciones acaecidas por el devenir de los tiempos, y de los muchos avatares sufridos, salpican nuestra geografía y nuestra propia religiosidad. Una de estas particularidades es la presencia de la imagen exenta del Niño Jesús en las procesiones de Semana Santa desde finales del siglo XVI, una pieza más de nuestra compleja religiosidad que merece ser reconocida y estudiada, no tanto por la calidad artística global de sus exponentes, como por la imbricación de su proceso en el desarrollo de las expresiones religiosas y manifestaciones públicas de nuestra Semana Santa.

El conocimiento de esta práctica hoy desvanecida en buena parte, pero cargada de un rico contenido ideológico fiel a las ideas tridentinas, nos ayudará a una mejor comprensión de nuestra Semana Santa pasada y de nuestra Semana Santa actual, en la que todavía perviven reminiscencias de este recurso devocional con carácter alegórico, cuyos exponentes merecen un profundo análisis, que en esta ocasión, sólo podremos abarcar muy superficialmente.

La infravaloración, cuando no el simple olvido, con el que han sido tratadas hasta ahora por las investigaciones y publicaciones cofrades las representaciones de Jesús Niño en nuestra Semana Santa, ha repercutido en la escasa información fidedigna que se posee sobre ellas.

Dentro de la cada vez más abundante y especializada bibliografía dedicada al inagotable mundo de las expresiones de religiosidad popular en todos y cada uno de sus aspectos –antropológico, histórico, devocional, artístico, cultural...– son escasísimos, por no decir nulos, los trabajos dedicados a las imágenes de Jesús Niño que procesionan en la Semana Santa hispana, a pesar de la vigencia que aun hoy tienen, y más fundamentalmente, a la enorme representación con que contaron en siglos pasados.

España será, con gran diferencia frente a las demás, la nación que cuente con mayor número de exponentes de esta manifestación religiosa procesional, conformando consecuentemente un conjunto iconográfico sin parangón en el ámbito de la Semana Santa y su puesta en escena. No en vano, y a pesar de las perdidas sufridas, nuestra geografía está profusamente salpicada, aun en la actualidad, de imágenes del Niño Jesús que forman parte de los cortejos de Semana Santa.

Así, podremos encontrar desde exponentes muy modestos de factura seriada, que procesionan sobre sencillas andas llevadas por cuatro cofrades, hasta esculturas labradas en madera por prestigiosos artífices, revestidas con ricas túnicas bordadas, y procesionadas en grandes pasos de misterio portados por nutridas cuadrillas de costaleros; sobre todo por el sur peninsular atendiendo a las propias peculiaridades de sus manifestaciones públicas religiosas.

Varias circunstancias, tal vez su propensión a la generosa recepción de toda manifestación de piedad popular, o al papel de vanguardia que jugó la religiosidad española en la nueva devoción dirigida hacia la imagen exenta del Niño Jesús como elemento de veneración y culto, lo cierto es que fue en España donde más prosperó esta práctica de esencia contrarreformista, poseedora de un fundamento de alto contenido doctrinal y docente, nacida, como toda manifestación religiosa, consecuencia de unas necesidades.

Fue bastante elevado el número de localidades que contaron con la imagen nostálgica y afable, tierna y llamada a la compasión del Niño Jesús entre sus procesiones de Semana Santa, circunstancia que se extendió y dejó también su impronta en la España colonial, donde todavía hoy perviven con claros y antiguos patrones de la religiosidad hispana de siglos pasados en México, Perú, El Salvador, Colombia... y fundamentalmente Guatemala; incluso en otros países como Italia o Portugal.

Jugó también un papel decisivo en su difusión la amplia expansión de las hermandades del Dulce Nombre de Jesús por nuestra geografía, favorecidas por la Orden de Predicadores.

Estos condicionantes auspiciaron y fueron vitales para la inusitada difusión de esta práctica, como ya dijimos, altamente elitista en la actualidad, y que puede resultar a simple vista extraordinaria y hasta un tanto extravagante para el forastero que no la conoce, pero, que por el contrario, hay que atender y entender desde su interesante perspectiva de carácter alegórico.

Pero, ¿cuándo da comienzo este fenómeno procesional?

Para concebirla en toda su dimensión hemos de trasladarnos hasta sus propios orígenes, hasta la España contrarreformista, y sumergirnos en aquel mundo, en

aquella concepción post–tridentina y de incipiente barroquismo que tanto caló en la sociedad del momento

Fue práctica habitual en siglos pasados que las hermandades hicieran estación de penitencia contando en su cortejo con un paso alegórico de la Redención. No era nada extraordinario, ya en las procesiones del Corpus y montajes efímeros fue recurso muy utilizado como medio de adoctrinamiento la presencia de carros y figuras alegóricas.

Los pasos compuestos en clave de alegoría teológica, constituyeron un componente discursivo de suma importancia dentro de la cultura simbólica del barroco. Si las imágenes eran "*la Biblia"* del pueblo, los pasos alegóricos fueron el complemento perfecto para rematar sus enseñanzas. Se integraban plenamente dentro de la mentalidad contrarreformista, y procuraban a través de imágenes y jeroglíficos servir de catequesis a un pueblo en su mayor parte iletrado.

La alegoría era una simbolización de la Salvación, pero no dejaba de tener ciertos orígenes populares. En muchos casos suponía la única forma de poder explicar la bien intencionada representación de una especie de horóscopo del destino en Cristo; una práctica que fue de largas aceptaciones en la piedad y arte hispanos.

Dentro de estas composiciones alegóricas o simbólicas hubo dos que se distinguieron por su mayor difusión. En primer lugar, el Triunfo de la Santa Cruz sobre la muerte y el pecado, también conocida en muchos casos como "*la Canica"* por la incorporación al paso de la figura de la muerte representada por un esqueleto –en ocasiones tan sólo una calavera– compungido por la derrota que le impone la cruz.

Junto a ella, la otra composición alegórica más frecuente fue el paso del Niño Jesús, a la que aquí aludimos, y que atendiendo a las informaciones ofrecidas por los fondos analizados, podemos aseverar que se incorporó a la Semana Santa hispana entre finales del siglo XVI y principios del XVII, siguiendo muy de cerca a su establecimiento como imagen exenta de devoción y culto, dentro del programa ideológico capitaneado por la Iglesia que conformaba toda una serie de recreaciones propagandísticas y alegóricas de las ideas de la Salvación y la Redención que estaban siendo atacadas por la Reforma protestante.

Una de las consecuencias indirectas, y con bastante probabilidad espontánea, de esas medidas contrarreformistas auspiciadas por la Iglesia, fue la incorporación a la tradicional imaginería procesional de Semana Santa de la figura exenta de Jesús Niño, procedimiento que se situaba frente a la iconoclastia protestante, secundando ese interés en favor de la propagación del uso de la imagen como medio de adoctrinamiento.

Con su implantación en la Semana Santa, ese carácter íntimo, particular, casi secreto e inaccesible que rodeaba buena parte de aquellas primitivas imágenes de Jesús infante, fue sustituido por el marco público de la procesión, auténtico medio de expresión en el que alcanza todo su significado y desarrollo.

La presencia del Niño Jesús en la Semana Santa ha atravesado, desde su establecimiento hasta hoy, etapas de auge y de crisis, ordinariamente paralelas a las fases por las que pasaba la propia religiosidad, lo que ha provocado que muchos de sus exponentes se hayan quedado en el camino. Así, tras el apogeo del siglo XVII y principios del XVIII, aparece una gran crisis que no remitirá hasta la segunda mitad del siglo XIX, período en que emprende una recuperación auspiciada por las corrientes románticas y la superación de los presupuestos que el pensamiento racional del siglo anterior dictaba. La primera mitad del siglo XX y sus conflictos sociales, se presentará como la etapa más nociva para esta práctica devocional, hasta que se vuelve a vivir una clara revitalización debido al resurgir cofrade que se ha experimentado en nuestra sociedad en las ultimas décadas, acrecentado, aun más si cabe, en la actualidad como consecuencia del interés actual por la recuperación de desaparecidas prácticas y formas de piedad popular.

Desde un primer momento su presencia adoptó dos significaciones plenamente diferentes, atendiendo fundamentalmente al momento en que tuviera lugar su salida procesional. Así, tendremos que distinguir entre los Niños que procesionan el Domingo de Resurrección, y los que lo hacen en los días previos; si bien, existen casos excepcionales, como se da en la ciudad de Arcos de la Frontera, en que la misma imagen del Niño Jesús del Dulce Nombre, se hace participe de ambas modalidades, procesionando el Viernes Santo con túnica larga bordada y cruz al hombro, y el primer Domingo de Pascua de manera gloriosa, sin túnica, y portando el Lábaro del Triunfo sobre la muerte, aunque estos últimos años lo ha venido haciendo el Domingo in Albis.

Si bien ambos grupos son poseedores de raigambre alegórica y presentan unas características comunes, como su carácter premonitorio o la presencia de elementos análogos en muchos de sus pasos procesionales como templetes, baldaquinos o doseles cubriendo la imagen, y el acompañamiento de campanillas, rubricando esa relación Jesús Niño–Eucaristía; lo cierto es que los primeros adquieren un carácter glorioso y triunfal, mientras que los segundos atesoran un significado que podríamos denominar penitencial o doloroso, portadores de un mensaje claro y directo: Jesucristo desde su nacimiento estaba destinado y aceptaba complaciente su destino salvífico y "sacrifical".

Comenzaremos tratando estos últimos, los Niños que procesionan en los días previos, los cuales adoptan fundamentalmente dos iconografías bien diferenciadas: el *Niño Salvador del Mundo*, que presenta en su mano izquierda como único atributo la *sfera mundi*, mientras bendice con la diestra; y el *Niño de Pasión*, que a su vez se divide también en otros modelos como el *Niño Nazareno*, el *Niño Crucificado*, o *el Niño con los atributos de la Pasión*, en que ordinariamente aparece la imagen sujetando una cruz alta, acompañada a veces por una cesta con pequeños atributos pasionistas realizados en plata.

Es habitual, entre los exponentes del modelo anteriormente citado del *Niño Salvador del Mundo,* así como de aquellos otros que no presentan elemento iconológico alguno como es el caso del Niño de la Paz de Ciudad Real, o el Niño Jesús de Puerto Llano, que se incorpore a la composición algún elemento pasionista como proceso de adaptación al medio. Así, la mayor parte de ellos procesionan con túnica larga de color carmesí o morado, y presentan en su paso motivos pasionistas. También encontraremos imágenes, como el *Niño de la Bola* de Osuna, que es escoltado en sus andas por cuatro angelitos que portan instrumentos de la Pasión, o el *Niño Perdido* de Estepa, que junto a las figuras de los Doctores que completan la escena aparece una columna, en clara alusión de aquella otra donde fue flagelado Jesús durante su Pasión.

El modelo iconográfico del Niño con los instrumentos de la Pasión se hace presente, por ejemplo, en el Niño Jesús de Arévalo y en el Niño Perdido de Daimiel, que aparece revestido con túnica larga, coronada su cabeza con lacerantes espinas y sujetando entre sus manos una ligera cruz de madera. También se da el caso de imágenes que combinan distintas iconografías. Así nos encontramos procesionando el Viernes Santo la imagen del Niño de la Bola de Archidona, que porta en su mano derecha una cruz de plata mientras con la izquierda sostiene la bola del mundo y cuelga de su antebrazo un canastito de plata con atributos pasionistas. O el Niño Jesús de la hermandad de la Dolorosa de Santiago de Ciudad Real, que con la zurda ofrece una pequeña cruz de plata mientras con la diestra sujeta una jarrita con flores.

En la Semana Santa de Villarrubias de los ojos, en la provincia de Ciudad Real, se hacen curiosamente presentes dos imágenes del Niño Jesús con iconografías muy sugerentes. Así, el Jueves Santo sale en procesión el conocido como Niño Jesús de la Bola que sigue las características del Niño Salvador pero con la salvedad de que tras él aparece en su paso una cruz alta con sudario, como si ya se hubiese llevado a cabo el Descendimiento. La otra imagen sumamente interesante es el

Niño Jesús Carpintero que forma parte del cortejo penitencial de la cofradía de la Esperanza de esta misma localidad que hace estación de penitencia el Viernes Santo, y que sigue esta iconografía manifiestamente premonitoria.

Junto al modelo anterior, aparece el *Niño Jesús Nazareno*, que puede llevar la cruz sobre sus hombros como la imagen del Niño Jesús del Dulce Nombre de Marchena, el *Niño Chiquito* de Campillos y el Niño de Arcos de la Frontera; o bien sujetándola y apoyándola en el suelo, como podemos observar en el *Niño del Dulcísimo Nombre* de Antequera, el Niño del Remedio de Ciudad Real, o el Niño Jesús del Gran Poder de Málaga, este último procesionando curiosamente con nazarenos el domingo que precede al de Pasión.

El Niño Nazareno, imagen del Niño Dios, Infante débil y desamparado que carga con la cruz como preludio de la Pasión, fue durante los siglos XVII y XVIII la representación predilecta por muchas cofradías, entre ellas las del Dulce Nombre, para sus imágenes del Niño Jesús que participaban en las procesiones de Semana Santa.

La existencia de este modelo y ese interés desmesurado por acercarlo lo más posible a las representaciones pasionistas de Jesús adulto, que llegó incluso a incorporarle a estas imágenes infantiles pelucas de largas guedejas y coronas de espinas, como sucedió a la imagen del Dulce Nombre de Jerez de la Frontera hasta finales del siglo XIX, dio pie a la aparición de centurias romanas para su acompañamiento, y posteriormente a la realización de actos y ceremonias del "*Prendimiento"* como en Marchena, Arcos de la Frontera o Campillos.

Pero, sin duda alguna, el modelo iconográfico que, junto al Niño Nazareno, más llama la atención del espectador es el Niño Jesús Crucificado, un modelo de escasa representación debido a dos circunstancias vitales: la limitada aceptación con que contó entre los fieles por lo impactante que resultaba, y el haber sido censurado desde la propia Iglesia. En la actualidad todos los que procesionan en España son imágenes que siguen iconográficamente una composición atenuada, e inspirada en antiguos cartones centroeuropeos, de tierna factura y producción seriada, en que Jesús Niño aparece revestido con túnica y sin mostrar estigma ni señal alguna de su Pasión, con los brazos abiertos horizontalmente, tras el cual se presenta una cruz de su mismo tamaño, como los Niños de las localidades de Cantalejo y Cehegín, o la popular imagen de los *Morabetinos* de Oviedo.

También había otros modelos de escasa representación ya desgraciadamente ausentes en la Semana Santa, como es el caso del Niño de la hermandad del Dulce Nombre de Sevilla hoy fusionada con la Quinta Angustia, el cual procesionó

hasta finales del siglo XIX adoptando diversas composiciones, desde portando una cruz hasta acompañado de varias ovejas y bendiciendo los atributos de su futura Pasión bajo un árbol. Otro exponente enormemente interesante y ya desaparecido era el *Niño del Paraíso* de la localidad cordobesa de Puente Genil, el cual abría la procesión del Miércoles Santo portando una espada como elemento iconológico, simbolizando la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

Y una vez realizado este leve recorrido por los Niños que procesionan entre el Domingo de Ramos y el Sábado Santo, toca ahora referir también someramente alguna de las imágenes que realizan su salida procesional el Domingo de Resurrección.

Las imágenes pertenecientes a este grupo procesionan en la mañana –raras veces en la tarde– del Domingo de Pascua, constituyendo unos desfiles que, en contraposición con los celebrados en los días anteriores, están envueltos en alegría y regocijos, participando tan sólo en algunos casos, penitentes o nazarenos, siendo, por lo general, el propio pueblo el que compone el multitudinario cortejo procesional.

Comúnmente, si no existe en el lugar cofradía propia de la Resurrección o del Dulce Nombre de Jesús, se crean asociaciones parroquiales para su organización, cuando no, es la propia hermandad del Santo Entierro o de la Soledad la encargada de su realización. Justo es recordar, antes de continuar, que las cofradías de la Soledad, a pesar de su patetismo, no sólo no han oscurecido el sentido del Misterio Pascual de Cristo, sino que han fomentado la esperanza sembrada en el dolor de María, celebrando con alegría desbordada la Resurrección, que en muchos lugares se plasmó antaño, y aun en la actualidad, con un apócrifo encuentro de Jesús con su Madre, circunstancia que a pesar de ser condenada por edictos pastorales y disposiciones sinodales se siguió practicando; eso sí, bastante mermada y reservada a contadísimas excepciones y al interior de la clausura de los conventos, hasta la segunda mitad del siglo XIX, en que de nuevo comienzan a celebrarse estos actos de piedad favorecidos por los ideales románticos.

Estos son los llamados actos o procesiones del "*Encuentro"*, celebrados el primer Domingo de Pascua. En ellos se procesiona un Niño Jesús portado por los jóvenes o mozos del lugar, que parte al encuentro de una imagen de la Virgen –o viceversa–, en ocasiones enlutada, y a la que se retiran, tras el encuentro con su Hijo, el atuendo negro, dejando ver su vestido de fiesta, ordinariamente de color blanco.

Esta ceremonia, también conocida en algunas localidades como "*saludos*" o "*reverencias*", atendiendo a una especie de baile que al compás de alegres marchas procesionales realizan los pasos, se lleva a cabo en localidades como Fuente To-

jar, Villanueva del Río Segura, Adamuz, Montalbán, Benacazón, La Redondela, Venta del Moro, Torrehermosa, Campotejar, Guillena, Mazuela, Güevejar, Rozalen del Monte, Luzaga, o Pilas, con su célebre fiesta de las "*carreritas*". También encontramos localidades como Parauta, Atajaque, Benaladid, Algatocin, Aldeas de Requena, Júzcar, Genalgaucil, Iznate, Sayalonga, Alpandeire, Cullar Vega, Salares, Jerez del Marquesado, Benaocán o Benahavis, en las cuales, además de apreciarse cierta homogeneidad formal y expresiva en sus procesiones, se establece una variedad de esta ceremonia del "*Encuentro"*, conocida popularmente como "*El acto del huerto*", o "*El Nicho"* en Cartajima, y que consiste en la preparación por parte de los devotos, durante la tarde del Sábado o madrugada del Domingo, de un elaborado montaje efímero compuesto por plantas y flores en el cual será ocultado por la mañana, poco después de su salida del templo, el paso con la imagen del Niño Jesús, y donde esperará hasta que la Virgen, en una ceremonia consistente en la figurada búsqueda de su Hijo por las calles del pueblo, finalmente lo encuentre, acontecimiento que representa el momento más jubiloso y festivo de la Semana Santa local, en muchos casos acompañado de la "*quema del Judas".*

Los atributos más usuales para acompañar a estas imágenes letificas son el lábaro victorioso o banderín triunfante, como sucede en Igualeja, Benacazón, Zuheros, Salares, Montalbán, Arcos o Baeza; y la cruz, en esta iconografía alta, de asta, ligera, ordinariamente delgada y de plata, simbolizando el triunfo de Jesús sobre la muerte, como en Pilas y Jimera del Líbar, y desde este mismo año 2007 en la población murciana de Las Torres con el Niño Jesús de la hermandad de Jesús Nazareno. En ocasiones se combinan ambos elementos con el atributo propio del anteriormente citado modelo del *Niño Salvador*, la esfera, como sucede en los Niños de Benaojan y Cartajima. De igual modo, hay también imágenes que no presentan elemento iconológico alguno como es el caso del Niño Jesús de Genalguacil y el Dulce Nombre de Motril, este último con una configuración diferente a los hasta ahora comentados, pues además de no presentar atributo alguno, su mirada se dirige hacia el cielo, donde también eleva sus manos en aptitud de oración y ofrenda, recordándonos al modelo iconográfico del "*orante"* perteneciente al arte paleocristiano, que representaba el alma de la persona resucitada al encontrarse en el cielo con Dios.

Casos excepcionales se presentan en Campotejar, donde el Niño Jesús sigue la iconografía del Niño Salvador; y en Granada, donde la hermandad del Dulce Nombre de Jesús, conocida popularmente como la de "*los Facundillos"*, saca en procesión al Niño Jesús portando una preciosa cruz de caoba con incrustaciones de

marfil de gran volumen, más propia de composiciones pasionistas, una representación que ha servido de modelo para el, también recientemente procesional, Niño de Guadix.

Otros exponentes originales se hacen presentes en la Semana Santa de las localidades de Alhama de Almería y de Mengibar en Jaén, en la cual el *Niño Jesús de las uvas* despliega su Banderín Triunfante con la mano izquierda mientras con la derecha porta un racimo de uvas, en clara simbolización al misterio eucarístico.

Podemos encontrar otra particularidad en la población granadina de Beas. Es la conocida como Åg*procesión de la Banderita*Åh, una forma de expresar la alegría de esta jornada en la cual participan los niños del pueblo, que acompañan la imagen del Niño Jesús portando y ondeando durante todo el recorrido banderas de colores confeccionadas en papel de charol con su imagen, las cuales, al llegar la comitiva a la Plaza de la Iglesia, rompen agitándolas bruscamente.

Muy curioso es también el ceremonial que se da en Baeza con el reparto de una ración de bizcochos y vino entre los cofrades de la hermandad de la Virgen de la Cabeza y el Niño Jesús, conocido popularmente como Åg*El Niño de los bizcochos*Åh. O en la villa de Obejo, donde los más jóvenes del lugar, en una muestra más de humanización de las sagradas imágenes, reciben al Niño Dios cada tarde de Domingo de Resurrección elevando sus manos para mostrarle sus Åg*hornazos*Åh, unos roscos de gran volumen que serán devorados tras la procesión. O en Villafranca de Córdoba, Granada, Guadix y Motril, en que los cortejos se componen de multitud de niños que durante toda la procesión hacen sonar sus campanillas de barro blanco.

La presencia de estos Niños Resucitados o Triunfantes en la Semana Santa no es nada casual ni accidental, responde a las que pueden ser dos concepciones diferentes pero íntimamente ligadas. En primer lugar, hay quien la interpreta como una proclama de su Triunfo, entendiéndose que representa a Jesús después de la Resurrección; mientras que por el contrario, también se puede entender como la promesa del mismo, concibiéndose al Niño no representación de Cristo ya resucitado, sino imagen triunfal de Jesús durante su etapa infantil, interpretada como premonición de su victoria.

El primer concepto se sustenta sobre esa idea de siglos pasados de que éstas no son sino representaciones del Redentor ya liberado de la materia, pues, además de su base evangélica –"*en verdad os digo que quien no recibiere, como niño el reino de Dios, no entrare en él",* existen numerosos ejemplos plásticos en los que el alma se representa como un niño, pues desde la Edad Media, la iconografía cristiana se ha inclinado a representar el difícil tema del alma humana como la figura de un ni-

ño, muchas veces pintado en tonos monocromos y, por lo general, saliendo de la boca del difunto en el momento de su muerte. El origen de este simbolismo es dudoso, aunque, posiblemente, quiera indicar la vuelta a la pureza propia de la infancia.

Estimado lector, hasta aquí esta breve y modesta incursión en el extraordinario mundo de la religiosidad popular –o si se prefiere tradicional– cuyo objetivo no es otro que el de incitar inquietudes más que el de saciarlas. Como hemos podido comprobar, numerosas y muy interesantes son las imágenes del Niño Jesús que forman parte de nuestra Semana Mayor, un fascinante modelo procesional que lleva más de cuatro siglos acompañándonos, conformando una parte importante de nuestra cultura y de nuestra fe. Una particularidad más del extraordinario mundo del poder de la imagen religiosa, donde el juego de contrastes tan propio de la época barroca, aparece en estas representaciones escultóricas en las que la suavidad del tratamiento plástico se opone al profundo sentido dramático de unos casos, y a la gloriosa explosión de júbilo por la Resurrección de otros.

Bibliografía

EVDOKIMOV, Paul: "*L´art de l´icône,. Thêologie de la beauté*". París, 1972.

GRACIA BENEYTO, Carmen: "*Iconografía infantil de la Pintura Valenciana*". Valencia, 1977.

HENARES PAQUE, Vicente: "*Las imágenes procesionales de Jesús Niño en la Semana Santa de la provincia de Sevilla*", en revista *Semana Santa Osuna.* Osuna, 2003.

"*Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús*", Catálogo de la Exposición. Marchena, 2006.

"*Las imágenes exentas de Jesús Niño en la Semana Santa andaluza*", en *Cuadernos de investigación. Tercerol nº 10.* Zaragoza, 2006.

"Apuntes sobre las Hermandades Sacramentales en Andalucía y su culto a Jesús Niño", en Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales. Sepúlveda, abril 2007. Vicerrectorado del Campus de Segovia, Universidad de Valladolid y Cofradía del Corpus. En prensa.

HULST, CESARIO VAN: "*La storia della devozione a Gesú Bambino nella immagini plastiche isolate*", *Antonianum* XIX, 1944.

MÂLE, Emile: "*El arte religioso de la Contrarreforma*". México, 1952.

MARAVALL, José Antonio: "*La cultura del Barroco*". Barcelona, 1980.

* Miembro investigador de la ***Asociación para el Estudio de la Semana Santa*** y de la ***Asociación Sevillana de Cronistas e Investigadores***.

INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA FLAGELACIÓN Y PRIMERAS REPRESENTACIONES

D. Jesús Cortés Soler

Introducción

El arte cristiano se inspiró, tanto para éste como para otros muchos aspectos de la vida de Cristo, en la lectura de los cuatro evangelistas, en los llamados evangelios apócrifos, y en los sermones, visiones o escritos de los santos y padres de la Iglesia.

Los cuatro evangelistas narran el episodio. Unos constatan el hecho de azotarlo pero omiten los pormenores que lo rodearon, como ocurre en **Mateo** y **Marcos**. También se da la circunstancia de que San **Juan** introduce un elemento de confusión, ya que sitúa el azotamiento antes del pronunciamiento de la sentencia, como si fuera un intento de Pilato de calmar al pueblo. **Lucas** sólo menciona: "después de castigarlo, lo soltaré".

En el apócrifo titulado "**Evangelio de Nicodemo**", también llamado "Actas de Pilato", se hace igualmente una referencia escueta al tema.

El Antiguo Testamento siempre fue juzgado como una prefiguración del Nuevo: el uno no es mas que la figura del otro y el Antiguo carece de sentido si no se le relaciona con el Nuevo. En este arte prefigurativo, de moda en la Edad Media, Cristo flagelado está enmarcado en varias escenas del Antiguo Testamento.

Analizando los diferentes componentes iconográficos encontramos que Cristo es flagelado de pie, atado a una columna y sin fijar un límite en el número de azotes, tal y como se contemplaba la flagelación en la ley romana según la cual fue azotado Jesús. La larga túnica con la que se le vestía hasta el siglo XII cambia posteriormente por un simple trozo de tela en torno a la cintura ("perizonium"), de modo que sea bien visible la sangre.

Un elemento que no puede faltar en esta iconografía es la **columna**, una columna que se convirtió en uno de los atributos pasionales más característicos. La forma y las proporciones de este instrumento del suplicio han variado con el transcurso de los siglos. Hasta finales de la Edad Media la columna a la que está atado Jesús es alta y fina. En el arte barroco de la Contrarreforma se reemplaza por una columna baja y gruesa que no ofrece ninguna protección a la espalda ni al pecho de Cristo. La explicación a este cambio se encuentra en la historia de las reliquias, ya que existían dos columnas de la Flagelación, la primera en Jerusalén y la segunda en Roma, que tuvieron que competir entre ellas influyendo sucesivamente en la iconografía de este episodio de la Pasión de Cristo.

El arte de la Edad Media se inspiró en la columna de Jerusalén, una columna alta que resultaba ser más conocida para los peregrinos de Tierra Santa y de los cruzados. Durante mucho tiempo el arte no hizo caso de la segunda columna, la baja con forma de balaustre que desde 1233 se conserva en la basílica de Santa Práxedes en Roma. Aunque había sido traída desde el Pretorio de Pilato por el cardenal Giovanni Colonna, no parecía ofrecer las mismas garantías de autenticidad que la de Jerusalén. Fue después del Concilio de Trento cuando se le adjudicaron todos los honores y fue adoptada por los artistas de la Contrarreforma.

Otros componentes de la escena, realizados de formas muy variables, son los **verdugos**. Éstos hacen su entrada en la escena por influencia del teatro de la Pasión, y normalmente tienen un aspecto caricaturesco y de brutalidad siendo su número variable. La iconografía medieval fue enriquecida por los dramas litúrgicos, representados desde el siglo X/XI en las iglesias. En España el teatro castellano medieval comienza a desarrollarse más tarde, según algunas hipótesis debido a la ocupación árabe, y, al igual que en otros países, nació en los templos y catedrales y consistió en la escenificación de hechos tomados de la historia sagrada católica. En nuestro país las primeras obras religiosas se llaman autos.

Por último citar que, aunque en un principio únicamente se representa a Cristo junto con los flageladores, la búsqueda de situaciones patéticas y de aumentar el desarrollo de la calidad pictórica incitó a los artistas a incorporar **espectadores** a la escena. Estos espectadores, cuya presencia no se menciona en los Evangelios, son elegidos de una manera arbitraria. En la mayoría de las ocasiones son personajes no definidos y en algunas otras puede verse a Pilato que, después de dar la orden, controla la situación; o también a algunos soldados romanos que hacen guardia vigilando que el castigo se ejecute con normalidad. Raramente se representa a la Virgen, a pesar de que Santa Brígida de Suecia ase-

gurase que ésta había asistido a la Flagelación y había caído desvanecida ante la visión de la sangre.

Otras **variantes** son la asociación de la Flagelación con San Pedro arrepentido y con Judas. En el primer caso se representa a San Pedro después de la Negación, arrodillado ante Cristo flagelado suplicando su perdón, y con el gallo posado sobre la columna a la que está atado Jesús. En el segundo Judas, que tiene en sus manos las treinta monedas de plata cobradas por la traición, observa el espantoso espectáculo por una ventana.

Aunque el momento normalmente elegido para la representación es el propio de la ejecución de la sentencia, también se han recogido los momentos previos y posteriores, o sea, los preparativos para la Flagelación o las dramáticas consecuencias de ésta, con Cristo caído al pie de la columna. Este último tema apareció tardíamente, concretamente en el arte italiano del siglo XVI y fue posteriormente cuando los pintores españoles del siglo XVII se aficionaron a pintar a Cristo después de flagelado.

En resumen en este tema, como en la mayoría de los aspectos de la Pasión de Cristo, han sido los artistas, junto con alguna pauta concreta emanada de Trento, los encargados de ir perfilando paulatinamente una iconografía que ha ido evolucionando en un sentido cada vez más realista y que ha presentado un aumento de la ferocidad y salvajismo de los verdugos.

Factores que influyeron en el desarrollo de esta iconografía

Uno de los factores que más influyó en el auge de este tema fue la devoción a las reliquias, elemento motor a su vez de no pocos movimientos de peregrinación. Naturalmente las más apreciadas eran las que tenían relación con la vida de Cristo, y entre ellas se encontraba la columna, uno de los principales "atributos de la pasión".

Citando literatura de la Edad Media, una obra muy difundida y apreciada, el **Speculum Humanae Salvationis**, hizo una amplia propaganda de la flagelación, además de contar cómo los judíos sobornaron a los soldados de Pilato para que Cristo recibiera más de cuarenta azotes, lo que estaba prohibido por la ley mosaica.

Referente al número de azotes, hacia finales de la Edad Media y por influencia de la mística, se habló de cifras muy exageradas y por ello poco creíbles. Con las "**Revelaciones de Santa Brígida**" la crueldad del suplicio se acrecentó, ya que la vi-

sionaria sueca describe que Cristo habría recibido cinco mil cuatrocientos setenta y cinco azotes. El ampuloso orador **Antonio Quiroge y Losada** señalaba la exagerada cifra de 18.225.

Continuando con literatura de esta época, hay que decir que ningún autor alcanzó tanto prestigio y renombre como **Santiago de la Vorágine**, quien escribió su famosa "**Leyenda Dorada**" en 1264 haciendo una compilación de la vida de los santos que contó con 182 capítulos, a la que el público de Europa dispensó una acogida entusiasta. En el capítulo dedicado a la Pasión, en el primer retablo "amargura de sus dolores", se escriben las opiniones de San Bernardo sobre el tema.

Durante la Edad Media el hombre Jesús y su cuerpo serán objeto de una ferviente devoción. Quien más influencia ejerció a este respecto fue **San Bernardo de Claraval**, que puso todo el acento en la Pasión de Jesús. Otros santos que con sus escritos y con el ejemplo de sus vidas influyeron en la creación y desarrollo de devociones particulares fueron: **San Francisco de Asís**, **San Buenaventura**, **Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, Santa Clara de Asís**, **Santa Catalina de Siena**, **Santa Brígida**, **Beato Tomás de Kempis**, etc. Posteriormente hubo otra santa, **Santa Teresa de Jesús** (1515–1582), en la que tuvo una gran influencia la imagen de Jesús amarrado a la columna y que por lo tanto colaboró mucho en la difusión de este episodio.

Hablando de la flagelación y de la Edad Media no se puede dejar de mencionar el movimiento de flagelantes que en esa época se desarrolló en Europa. En primer lugar habría que comenzar nombrando la flagelación que se practicaba en los monasterios (mejor llamada "disciplina"), cuyo origen se remonta a **Domingo el Lorigado** († 1060) con la autoflagelación. Fue seguido por el difusor por excelencia de esta técnica: **Pedro Damián** (1007–1071), prior del monasterio benedictino de Fonte Avellana, reformador de la vida monástica y perseguidor de la relajación de las costumbres del clero. Esta práctica se extendió rápidamente a gran escala.

Sin embargo es más impresionante el **movimiento de los flagelantes** laicos que iban de ciudad en ciudad para flagelarse en público, constituyendo grupos autónomos, con frecuencia en ruptura con la Iglesia oficial. Este movimiento comenzó, con toda probabilidad, en Perusa el año 1260. En principio se agrupan en cofradías que se mantienen dentro del orden establecido por la religión, y exigen de sus miembros las prácticas que la Iglesia tiende a imponer durante este período: la confesión y la devoción a la eucaristía. Sus cargos se reparten entre laicos, pero siempre hay un sacerdote. Muy distintos son los grandes movimientos que surgieron en 1349 y 1399 reapareciendo repentinamente de una manera masiva y pública por toda Europa Central y los Países Bajos y difundiéndose después por toda Eu-

ropa. Parece ser que el miedo que suscitó la epidemia de Peste Negra, que acabó con la tercera parte de la población, contribuyó a la aparición del movimiento en una sociedad ya preparada e influenciada por los factores sociopolíticos del tiempo, la presión feudal, la moral relajada del clero, las cosechas arruinadas, el elevado coste de la vida, el hambre, la pobreza, las constantes guerras, la degeneración moral y la ignorancia general. Los cronistas de la época, sorprendidos por sus extraordinarias dimensiones, afirman no haber visto nunca nada parecido y se señalan cifras impresionantes de participantes que crearon una verdadera epidemia mental de fanatismo y exaltación religiosa.

Se entraba a formar parte de un grupo de flagelantes durante un período de treinta y tres días y medio, en recuerdo de la vida de Cristo en la tierra. Durante este tiempo se hacía voto de flagelarse dos veces al día, de renunciar a las relaciones sexuales y de no comer sino lo que a uno le daban. Por encima de las ropas ordinarias los flagelantes se ponían una capa blanca adornada por una cruz roja. En el cinturón llevaban su azote hecho de cuerdas y con tres nudos provistos de puntas de hierro. Llevaban la cabeza cubierta por un capuchón y, encima, un sombrero también adornado con una cruz roja. Entraban en procesión en un pueblo o ciudad, precedidos por la cruz, algunos cirios y estandartes, entonando cantos religiosos. Se desnudaban para ceñirse la cintura, formaban un círculo y entonaban un cántico. A continuación comenzaban a flagelarse arrojándose varias veces al suelo con los brazos en cruz. Después aguardaban a que alguien se acercara a ellos para ofrecerles cama y comida.

Pronto comenzaron las desviaciones y la jerarquía eclesiástica comprendió que aquello no iba a terminar bien. Clemente VI, a partir de 1348, trató de poner fin a los abusos y luchó por disolver aquellas asociaciones o sectas. Las autoridades civiles se unieron a las eclesiásticas en esta lucha prohibiéndolas. Aunque se fueron disolviendo, periódicamente surgieron algunos brotes.

En España las encendidas disertaciones de **San Vicente Ferrer**, gran apóstol y predicador ambulante, dejaron una profunda huella por las ciudades, villas y aldeas que jalonaron su recorrido con prácticas rituales que originaron las hermandades de disciplinantes.

Otro aspecto muy importante en Europa es el **nacimiento de las cofradías penitenciales**. Entre 1450–1570 se desarrollaron dos devociones principalmente: la Vera Cruz y la Sangre de Cristo. Muchas de ellas incluían en sus desfiles penitencia pública. En principio estas cofradías normalmente sólo llevaban un Crucificado o alguna imagen de la Virgen enlutada, pero la evolución de las mismas llevará a que,

tras el Concilio de Trento y en la época barroca, se promueva la presencia en los desfiles procesionales de los momentos más significativos de la Pasión de Cristo, dando lugar a los pasos de misterio, lo que por supuesto influirá de forma muy positiva en esta iconografía.

Las primeras representaciones de la Flagelación de Cristo

Las primeras representaciones de Cristo amarrado a la columna las he encontrado en dos salterios carolíngeos: el primero de ellos es el **Salterio de Utrecht** (816–834), de la escuela de Reims, que contiene 150 salmos y 166 dibujos a plumilla. Tiene una carencia absoluta de color, lo que le da un singular aspecto, ya que las ilustraciones están dibujadas con tinta parda y van reproduciendo el texto de forma casi literal. Son unos dibujos de una gran viveza y un nervio arrebatador, casi impresionistas en el trazado de sus líneas. La flagelación sen encuentra en el folio 88v al lado de la Crucifixión. El segundo es el **Salterio de Stuttgart** (Saint Germain, Francia, 820–830) que, como si fuera una viñeta que acompaña al texto del salmo, representa un Cristo de espaldas, desnudo y con el pelo largo, atado de manos y piernas a una columna alta, con dos sayones con látigos, uno a cada lado, que ya han realizado parte de su trabajo como puede verse por las marcas que se aprecian en su cuerpo.

Como representación del arte carolingio, aparte de estos dos salterios, veremos dos ejemplos más: un magnífico **acetre** que data del año 860–880, que actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, fue realizado posiblemente en Reims en las fechas citadas y proviene de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Crannerburg (Alemania). Este cubo está adornado con diez escenas de la vida de Cristo, realizadas en marfil, entre las que puede verse la flagelación en el registro superior. También mencionar una **plancha de encuadernación con escenas de la Pasión y Ascensión de Cristo**. Fue realizada en Metz (Francia) sobre el 940, es anónima, de marfil, y se encuentra en el Museo de Louvre. Tiene cinco pisos y en el segundo se ve la escena de la Flagelación, con un Cristo de complexión fuerte y de tamaño sensiblemente mayor que el de sus verdugos, que se presenta de espaldas, atado a una columna alta y gruesa, y que más parece apaleado que azotado por los instrumentos de tortura que llevan los sayones.

La siguiente representación se encuentra en una de las célebres cruces celtas o irlandesas, que fueron la gran creación de la escultura insular. Solían ubicarse en los encintados monásticos o en los cementerios de iglesias. Al igual que en la mi-

niatura hay un doble lenguaje: el de los entrelazados geométricos y complejos follajes que se aprecia en las primeras cruces (siglos VII y VIII) que posteriormente va evolucionando apareciendo representaciones historiadas con figuras humanas. Conforme avanza el tiempo se va ampliando el panorama iconográfico con imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento y el estilo de las figuras en las últimas cruces está influenciado por el arte carolingio, adquiriendo volumen y una mejor definición de la anatomía y los ropajes. Aquí vamos a hablar de la **Cruz de Clonmacnois, Cruz de las Escrituras o Cruz del Rey Flann**, que data del año 914, y que en su cara oeste podemos ver desde abajo: soldados romanos haciendo guardia ante la tumba de Jesús, Prendimiento, Flagelación (con dos verdugos) y Crucifixión en el centro del círculo.

A la época que va desde la segunda mitad del siglo X hasta el año 1024 corresponde el denominado arte otoniano. Vamos a ver tres ejemplos: marfil, orfebrería y miniatura.

En primer lugar una **placa de marfil** de manufactura milanesa que presenta la escena de la Flagelación y que está fechada hacia 962 del Bayerisches Nationalmuseum de Munich. Uno de los verdugos sujeta las manos de Jesús que rodean una columna alta mientras otros dos verdugos le azotan por detrás. En el otro lado puede verse a Pilato sentado en el trono y lavándose las manos, un criado que sujeta una jarra y un tercero que hace de espectador.

Como ejemplo de miniatura está el **Codex Egberti**. La miniatura otoniana intenta imitar la carolingia aunque con un mayor acercamiento a los relatos evangélicos frente a los del Antiguo Testamento. El Códex Egberti se realizó en Tréveris, Alemania, y era un libro de perícopas decorado con todo un ciclo de escenas cristológicas pintadas por unos monjes de Reichenau, a las que en el año 985 se le añadieron algunas del maestro del "Registrum Gregory". Por lo que respecta a este trabajo en el folio 81v encontramos tres escenas: Jesús conducido ante el sumo sacerdote Anás, Pedro negando a Jesús mientras canta el gallo y Pilato ordenando azotar a Jesús. En esta escena, mientras Pilato da la orden, un verdugo sujeta a Jesús a una columna alta mientras otro se dispone a azotarlo con dos varas. Cristo aparece como un joven imberbe vestido con una larga túnica que le llega hasta los pies.

En la orfebrería otoniana se alcanzan niveles mucho más complejos que los realizados en el antiguo imperio franco. De 1020 es la **Pala de Oro** (frontal de altar del emperador Otón III) de la **Catedral de Aquisgrán** (Alemania) que reproduce, en registros rectangulares, un ciclo cristológico referido a la Pasión. En la Flagelación vemos a un Cristo de espaldas, nimbado, con cabellos largos, vestido con túnica lar-

ga ceñida por la cintura y atado a una columna alta, mientras es castigado por dos azotadores en posiciones forzadas.

La Flagelación en el arte Románico

En el siglo XI el variadísimo espectro de manifestaciones artísticas prerrománicas se simplifica, adquiere una cierta uniformidad, y, de él, surge en toda Europa de Occidente un estilo al que se ha dado en llamar Románico. Vamos a ver algunos ejemplos de esta época:

– En la región francesa de Auvergne, especialmente rica en iglesias románicas con un encanto especial, encontramos por un lado un capitel en **Notre-Dame de Mont-Coronade, en Saint Nectaire**. En este capitel, que data de la segunda mitad del siglo XII (anterior a 1178), vemos una escena de la Flagelación repleta de personajes que llenan el cesto: Cristo, con las manos atadas a una columna tan alta como el propio capitel, dos soldados con látigo, uno a cada lado, y cuatro soldados con espadas en segunda línea. Todos ellos miran al espectador de frente salvo los flagelantes. Los soldados visten las típicas armaduras en malla de metal.

– Igualmente en Auvergne, en **Saint Austremoine en Issoire** (siglo XI), encontramos otro capitel que representa la escena (el del sur). En este hay una menor densidad de figuras y estas son más estilizadas. Un Cristo nimbado mira de frente al espectador y se encuentra rodeado por dos soldados que visten igualmente armaduras de la época. Destaca en estas figuras la policromía, que aunque es del siglo XIX, confiere al conjunto un atractivo especial.

– Encontramos otro capitel historiado con esta escena en la **Iglesia de Cunault** (L'Anjou). Esta iglesia, que data de los siglos XI y XII, tiene un bello capitel en el deambulatorio en el que podemos ver las escenas de la Flagelación y Jesús Camino del Calvario. Jesús está nimbado, con barba y pelo largo, y atado a una columna alta y estrecha. Tanto los verdugos como Jesús adoptan una extraña postura, como arrodillados, como si su altura fuera superior a la del capitel y tuvieran que agacharse para poder entrar dentro de él.

– También del siglo XII es la representación del capitel de la **Iglesia de Saint Eloi** de la localidad de **Monchy Saint Eloi (Picardie)**. Un Cristo alto y muy delgado que mira de frente es azotado por dos sayones de menores proporciones.

– El último podemos verlo en el **Museo de los Agustinos de Toulouse**. Procede del monasterio de Notre Dame de la Daurade y fue realizado en 1120. Comparte capitel

con Prendimiento, Jesús ante Pilato y Camino del Calvario en una representación bastante realista.

– En la arquitectura románica una de las partes más importantes de los monasterios era el claustro, núcleo ambiental de la vida de éstos, que consta de una amplia galería que une las distintas dependencias rodeando a un gran patio, normalmente cuadrado, al que se abre en todo su perímetro. En **Saint Trophime D'Arlés** (1180–1200), en Provence, encontramos en la galería este del claustro una imagen de gran tamaño, en piedra y algo deteriorada, de Jesús atado a la columna adosado a una columna propia del ángulo del claustro.

– En el **Museo de Semur, en Auxois**, encontramos una plancha con un bajorrelieve que representa dos escenas de la vida y de la Pasión de Cristo: la comida en casa de Simón el Fariseo y la escena de la Flagelación a la derecha, con Cristo atado a una fina columna y un azotador que lo sujeta por el hombro.

– Friso de **Notre-Dame de Poimmiers**, Beaucaire, que actualmente se encuentra en el muro oriental de la iglesia actual tras ser recuperado de una iglesia anterior del siglo XII. Tiene una longitud de catorce metros y está compuesto por escenas de la Pasión de Jesús.

– Otro friso es el de la **Iglesia de Saint Gilles du Gard**. La fachada de la iglesia se divide en tres portadas unidas por tabiques intercalados. El conjunto está acompañado por un friso que se extiende por toda la fachada y que contiene el primer ciclo cerrado de la Pasión siendo el más extenso de la escultura medieval. La Flagelación, muy deteriorada, presenta a Jesús con el torso desnudo y rodeando la columna con sus brazos mientras dos verdugos le flagelan.

Hasta ahora todas las obras citadas se encuentran en Francia. Vamos a ver ahora algunos ejemplos en Italia, España, Bélgica, Dinamarca e Inglaterra:

– En el interior de la **Catedral de Modena**, en el frontal del coro alto que hace de pasillo y puente hacia el púlpito, encontramos unos relieves de Anselmo da Campione realizado en mármol entre los años 1160–1180 que incluyen esta escena.

– Una labor bastante apreciada y difundida en Italia, dentro de la escultura, son las puertas de las iglesias compuestas por paneles historiados y labrados en bronce. En la **Iglesia de San Zenón, en Venecia**, hay una gran puerta con 48 paneles que parece haber sido realizada en momentos diferentes (entre 1117–1138) y por distintos autores. Se representan escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento con unos toscos y primitivos relieves que parecen pequeños bultos apenas esculpidos. Siete personajes componen la escena: tres soldados azotando, otros tres montan guardia con sus espadas y Cristo que se encuentra atado a una columna alta y gruesa.

Destacan a la vista los sombreros puntiagudos que llevan los soldados.
– Otras puertas destacadas son las del **Duomo de Benevento**. Constan de 72 paneles que fueron destruidos en 1943 y posteriormente restaurados, encontrándose actualmente en el interior de la catedral. En la flagelación dos soldados sujetan las manos de Cristo que abrazan una columna que sujeta dos arcos de un pórtico mientras otros dos le azotan por la espalda.
– En España es interesantísimo el **tímpano de la puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela.** El conjunto que hoy se contempla es la decoración escultórica procedente de dos pórticos de idéntica forma al actual que fueron insertados unos en otros con el mayor desorden perdiéndose la idea de conjunto que expresaban. A pesar de ello cada uno de los fragmentos son obras maestras. El tímpano de la derecha muestra, en el centro de la zona inferior, la Flagelación de Cristo. Esta obra se finalizó en el año 1103.
– En cuanto a representación en capitel también encontramos en España uno de muy buena factura, concretamente en **San Pedro el Viejo de Huesca**. Esta iglesia nos enseña una maravillosa lección de escultura en el claustro y tímpano de la iglesia, desarrollándose un ciclo más amplio que en San Juan de la Peña, con quien se comparte artífice. Destacan la sencillez de líneas, la expresividad de los rostros y los grandes ojos típicos del románico.
– En **Zaragoza**, en la **Catedral del Salvador**, en la parte románica no visitable del templo, concretamente en el interior del ábside de la nave central, entre la pared del mismo y la parte posterior del retablo mayor, hay un capitel románico que representa esta escena. Está mal conservado y falta la figura de Cristo, pero se ve a dos sayones flagelándole.
– En la impresionante portada de la **Iglesia de Santo Domingo de Soria** puede verse, en la cuarta y más externa de las arquivoltas que coronan el frontón, una serie de imágenes de la Pasión de Cristo entre las que se encuentra el atado a la columna. Corresponde su ejecución a la primera mitad del siglo XII siendo parte de la antigua iglesia románica de Santo Tomé.
– La "**Viga de la Pasión" del Museo Nacional de Arte de Cataluña**. Data del año 1200. Jesús rodea con sus brazos y piernas la columna a la que está sujeto, se le representa imberbe, a la manera helenística, y lo sayones con el rostro oscuro, como si fueran etíopes, siguiendo una antigua tradición bizantina.
– En este mismo Museo Nacional de Arte de Cataluña encontramos las pinturas del **Atrio de Sant Vicent de Cardona**, de la segunda mitad del siglo XII, con una composición que presenta una Flagelación centrada por la columna donde Jesús está

atado sobre un fondo de fajas azules transversales. En el extremo de la derecha aparece uno de los verdugos, con el flagelo levantado, y en el otro lado dos personajes más, uno de ellos con una espada larga.

– En la **Iglesia de Ickleton, Cambridgeshire**, hay un ciclo de la Pasión de Cristo que fue pintado al fresco en las paredes de la iglesia entre 1150–1200. Se representa a Cristo abrazado y atado a una columna de aspecto clásico, representándose un torturador pintado de amarillo a la derecha de Cristo que se conserva bastante peor.

– En el **Musée Royaux dÁrt et d´Historie de Bruselas** vemos dos buenos ejemplos del arte del esmalte. El **altar portátil de Stavelot**, una obra extraordinaria fechada en 1150, tiene en el tablero superior una serie de placas de esmalte que son un ejemplo de la interpretación tipológica del Antiguo Testamento (prefiguraciones) con imágenes sobre la Pasión de Cristo. Otra obra es un esmalte mosano con imágenes de la Pasión fechado en 1175 que muestra la extraordinaria calidad alcanzada en los esmaltes procedentes del norte de Francia, zona del Mose de los Países Bajos y territorios del Rin en el Imperio, con unas piezas totalmente distanciadas de las de la zona de Limoges.

– En Dinamarca podemos ver un ejemplo de flagelación en la **pila bautismal de Akirkeby**, en el centro de la isla danesa de Bornholm, donde puede verse en el programa desarrollado en una de las arquerías de la copa. Pertenece al románico escandinavo, relativamente tardío con respecto al resto de Europa, y fue realizada hacia 1200 en los talleres de Gotland.

– Una de las muchas pilas bautismales que salieron de los talleres de Tornai (primera mitad del siglo XII) y que contenía una bonita escena de la flagelación era la de la **Iglesia de Saint Venant (Francia)**. Cristo, desnudo hasta la cintura y atado de pies y manos, es azotado por seis sayones que visten gorro puntiagudo (característico de los judíos). Fue destruida en 1818 en un bombardeo y solo quedan dibujos de la misma.

– Dentro del denominado "arte 1200", precursor del ya cercano gótico, encontramos una representación en la orfebrería del **relicario de los Reyes Magos de la Catedral de Colonia**, obra cumbre del arte mosano de Nicolás Verdún que tiene forma de basílica de gigantescas proporciones para lo que suelen ser estas urnas.

– Como último apartado mencionaré la **miniatura románica**, que en el siglo XII adquirió un enorme avance y desarrollo. Los códices miniados se consideraron desde entonces como la verdadera riqueza y orgullo de cada monasterio. En ellos va predominando la figura humana y va despuntando la anatomía corporal apareciendo una individualización que expresa rasgos simbólicos o expresivos. Como

ejemplos dos bellos manuscritos realizados en la **Abadía de Winchester (British Library)**, los dos en la primera mitad del siglo XII. Ambos presentan a Cristo nimbado y tienen una peculiaridad muy interesante, y es que Jesús lleva los ojos vendados mientras le están azotando. Igualmente en los dos aparecen los diablos, monstruos y dragones tan típicos de esta época románica: en el primero de ellos adornan la orla del libro, y en el segundo aparece un pequeño diablillo que susurra al oído de un Pilato que se representa ricamente vestido como un rey. Otros dos buenos ejemplos los vemos en la **Nacional Library of The Netherland**: un Salterio normando de 1180 con una ciudad que da fondo a la escena y una Biblia de 1200 realizada en el noroeste francés donde el castigo se acompaña de un Pilato que se lava las manos (realizado en el monasterio de Saint Berlín). Finalmente destacar el **Eadwine Psalter del Trinity Collage de Cambridge** que muestra un ciclo muy completo de la Pasión con 20 escenas pintadas.

ICONOGRAFÍA DE LA FLAGELACIÓN: PRINCIPALES REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS EN ESPAÑA HASTA FINALES DE LA ÉPOCA GÓTICA

D. Jesús Cortés Soler

Introducción

Los historiadores están hoy en día de acuerdo en que el arte cristiano retrasa su aparición hasta el siglo III. En estos primeros tiempos la iconografía se centra de forma preferente en la imagen simbólica y va acogiendo imágenes paganas ya elaboradas que se adecuan para ser asimiladas con contenidos cristianos.

A partir de la segunda mitad del siglo IV las representaciones escapan de las catacumbas y sarcófagos y se ubican en soportes más viables al ser aceptado el cristianismo en el Imperio. Emerge así una iconografía que supera el sentido salvífico primitivo y se representan los ciclos de las vidas de Jesús y de María cuya fuente fueron tanto los evangelios canónicos como los textos apócrifos, sobre todo cuando el Concilio de Nicea (787) puso fin a la controversia iconoclasta.

La imagen pasionista más antigua la encontramos en Dura Europos (siglo III) y corresponde a la Resurrección de Cristo (las tres Marías ante el sepulcro vacío de Cristo proclaman su Resurrección). Entre lo siglos IV al VI aparecen representaciones de la Entrada en Jerusalén, Última Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, Negación de Pedro, Cristo ante Anás, ante Caifás, Lavatorio de Pilato, Coronación, Cruz a cuestas (aunque al principio es el Cirineo el que la lleva y porta una Cruz triunfante) y Cristo vivo en la Cruz, si bien este tema no es bien asumido por el cristianismo hasta finales del siglo VIII. Son como vemos las representaciones más "suaves" de la Pasión, ya que las de los peores tormentos de la Pasión se retrasan por el pudor de las comunidades cristianas a representar a Cristo sometido a un castigo y a una muerte destinada a los malhechores de la sociedad judía. En el siglo IX aparece Descendimiento y Flagelación, en el X el Entierro de Cris-

to, en el XI Jesús clavado y muerto en la Cruz, en el XII Lamentación sobre Cristo muerto, en el XIV Jesús despojado de sus vestiduras y en el XV Ecce Homo y Elevación de la Cruz.

Para representar la flagelación el arte cristiano se inspiró tanto en los evangelios canónicos como en los apócrifos (Evangelio de Nicodemo), influyendo positivamente en la difusión de este tema varios factores: – el auge que tuvieron las peregrinaciones a Tierra Santa (el primer documento de un viaje corresponde al llamado anónimo de Burdeos, data del año 333, hace referencia a los escenarios de la Pasión y entre ellos se refiere a la casa de Caifás, en la que se guardaba la columna de la flagelación; – la devoción a las reliquias, entre las que se encontraba la columna, que fue uno de los principales "atributos de la Pasión"; – cierta literatura de la Edad Media como los Speculum Humanae Salvationis, las Revelaciones de Santa Brígida (que acrecentó el tormento hasta límites exagerados), la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine, etc.; – y por fin una serie de santos que con sus vidas influyeron en el recuerdo a la Pasión de Jesús como San Bernardo de Claraval, San Francisco de Asís, San Buenaventura, Santo Domingo de Guzmán, Santa Catalina, Santa Brígida, y, sobre todo en esta iconografía, Santa Teresa de Jesús y su "Cristo amarrado a la columna".

También en la Edad Media la difusión que consiguió el tema de la flagelación debe mucho a la disciplina que se practicaba en los monasterios a partir de la reforma de la vida monástica propuesta por Pedro Damián, y, sobre todo, a los impresionantes movimientos de flagelantes laicos que, al parecer, nacieron el año 1260 en Perusa como una reacción defensiva de las multitudes desesperadas de la época que recorrieron pueblos y ciudades azotándose como recuerdo de la Pasión de Cristo. Este movimiento se extendió por toda Europa en una verdadera epidemia mental de fanatismo y exaltación religiosa que al final debió de ser prohibida por la Iglesia.

Analicemos ahora los diferentes componentes iconográficos de esta escena:
– Jesús, que es flagelado de pie y atado a una columna, bien de frente o de espaldas a ella según la época y las tendencias. La larga túnica con la que se le viste hasta el siglo XII cambia posteriormente por un simple trozo de tela en torno a la cintura ("perinonium") de modo que sea bien visible la sangre del cuerpo. Los momentos anteriores y posteriores al castigo, los preparativos para la flagelación o el desvanecimiento posterior, no se representan hasta el siglo XVI.
– Los verdugos, figuras de formas muy variables que tienen un aspecto caricaturesco y de brutalidad y que entran en escena por influencia del teatro de la Pasión.

– También, con el paso de los años, se van incorporando espectadores a la escena en búsqueda de diferentes situaciones: Pilato (ordenando el castigo, contemplándolo o lavándose las manos), soldados romanos que guardan el orden o en otros casos se mofan de la situación, algún esclavo, e incluso en alguna ocasión aislada puede verse la figura de la Virgen.
– Un elemento que nunca va a faltar es la columna, aunque la forma y la medida de ésta sí que ha variado con el transcurso de los siglos debido a que existían dos columnas de la Flagelación que compitieron en esta iconografía. La primera de ellas es la columna de Jerusalén, una columna alta que sostenía a Jesús y le mantenía derecho ante los golpes de los verdugos. Un fragmento de ella (70 cm.) fue hallado en las ruinas de la casa de Caifás y está expuesto en la capilla de los franciscanos del Santo Sepulcro. La segunda columna es baja y con forma de balaustre, de tal modo que Cristo se ata a una argolla sin que pueda tener punto de apoyo alguno bajo las correas. Esta fue encontrada en el pretorio de Pilato y fue llevada a Roma por el cardenal Giovanni Colonna en 1233, conservándose desde entonces en la basílica de Santa Práxedes en la hermosa capilla de San Zenón. Un texto que se puede leer en esta iglesia dice: "Había en Jerusalén dos columnas de la flagelación. La primera era la del pórtico del templo, donde Jesús fue flagelado durante la noche de la Pasión: es ésta de la que hablan San Jerónimo (en su Elogio de Paula, hablando de su peregrinación a Tierra Santa, menciona que vio la columna de la flagelación salpicada de la sangre del Señor) y el Pseudobuenaventura en sus Meditaciones sobre la Vida de Cristo (donde puede leerse que la columna tenía restos de la sangre de Cristo según testimonian algunos historiadores cuyo nombre no da). La segunda era la del pretorio de Pilato, en la que Jesús fue flagelado bajo la orden del procurador romano. Hay alguna rara excepción en la que falta la columna, como en una flagelación bizantina de la Bibliothèque Nationale de Paris (grec 74) en la que Cristo apoya sus brazos en dos individuos.

Las primeras representaciones

Aunque está fuera del tema central de esta comunicación mencionaré que las primeras representaciones las he encontrado en dos salterios carolingios: el Salterio de Utrecht (816–834) y el Salterio de Stuttgart (820–830). Dentro de este mismo estilo tenemos un acetre del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y una plancha de encuadernación con escenas de la Pasión del Museo del Louvre. En el

arte celta nombrar la Cruz de Conmacnois (914) y en el arte otoniano se encuentra en placas de marfil (Bayerisches Nationalmuseum de Munich), en el famoso Codex Egberti (siglo X) y en la Pala de Oro de la Catedral de Aquisgrán. Igualmente en algún manuscrito bizantino (ms. Grec 74) de la Bibliothèque Nationale de Paris. A partir de este momento comienzan las representaciones en el arte románico, donde destaca Francia con escenas en varios capiteles, frisos, planchas, etc. y también Italia, sobre todo en las puertas de iglesias y en España.

Pasamos ahora a ver las primeras representaciones que encontramos en nuestro país.

Representaciones escultóricas Románicas en España

Vamos a ver cuatro representaciones que hacen referencia a este período en España:

– En primer lugar la interesantísima imagen que encontramos en el tímpano de la puerta de las Platerías de la **Catedral de Santiago de Compostela**. Se levanta en el extremo sur del crucero y es la única fachada románica de la catedral. En los tímpanos se representan episodios de la vida de Cristo. El conjunto que hoy se contempla es la decoración escultórica procedente de dos pórticos de idéntica forma al actual que probablemente sean restos salvados de un incendio, y cuyas placas independientes fueron posteriormente recortadas y forzadas para encastrarlas con el mayor desorden, perdiéndose la idea de conjunto y el discurso iconográfico que expresaban. A pesar de ello cada uno de los fragmentos son obras maestras. El tímpano de la derecha, en su zona inferior, muestra varios episodios de la pasión: la Coronación, la Flagelación de Cristo en el centro y el Prendimiento. Esta obra se finalizó en el año 1103.

– En cuanto a representación en capitel encontramos uno en la **Iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca**. Esta iglesia del siglo XII nos muestra una maravillosa lección de escultura en el claustro y tímpano de la iglesia, desarrollándose un ciclo más amplio que en San Juan de la Peña, con quien se comparte artífice. Son 38 los capiteles del claustro, de los cuales 18 son originales y 20 son copias de los originales que, por estar muy deteriorados, se conservan en el Museo Arqueológico. La Flagelación, que es uno de los reproducidos, se encuentra en el capitel número 12 junto con la Subida al Calvario. Destacan en las figuras la sencillez de líneas, la expresividad de los rostros y los grandes ojos típicos del románico. Cristo está atado

de espaldas a una columna mientras un sayón le azota y otro lleva preparada entre sus manos una corona de espinas.

– Otro capitel lo encontramos en **Zaragoza**, en la **Catedral del Salvador**. En el interior del cilindro absidal de la nave central, al que se accede a través de la sacristía del templo por un pequeño hueco del muro practicado entre dos columnas, hay cuatro semicolumnas adosadas que segmentan tres lienzos con tres o cuatro arquillos cada uno de ellos. El penúltimo capitel del lienzo sur muestra a Pilato sentado lavándose las manos mientras dos sayones flagelan a Cristo que debería estar en el ángulo, ya que falta su figura. En el otro ángulo se ve a Cristo con la Cruz a cuestas. El autor pone mayor atención en las fisonomías de los personajes que en sus cuerpos en aras de una mayor expresividad. Está relacionada con modelos del mediodía de Francia.

– Portada de la **Iglesia de Santo Domingo de Soria**, una de las cumbres del románico peninsular emparentada con el románico francés de Poitiers. Tiene frontón y cuatro arquivoltas completamente figuradas: la interior muestra los 24 ancianos y un ángel; la segunda escenas de la matanza de los inocentes; la tercera escenas de la vida de Cristo y la última episodios de la Pasión, entre las que se encuentra el atado a la columna. Corresponde su ejecución a la primera mitad del siglo XII siendo la parte que queda de la antigua iglesia románica de Santo Tomé.

Representaciones en retablos del período Gótico

A partir del siglo XIV el fiel va teniendo una mayor libertad a la hora de introducirse en las iglesias por la revolución social que organizan las nuevas órdenes mendicantes y no monacales, franciscanos y dominicos, que otorgan gran valor a la predicación, y también por la fuerza que adquiere la visión directa de la eucaristía. Ello tuvo consecuencias artísticas, ya que, así como en los siglos anteriores las fachadas de los templos constituyeron los marcos principales donde desplegar imágenes religiosas, a partir del siglo XIV será el retablo de la capilla mayor el que tome el relevo. En España tenemos muy buenos ejemplos de retablos escultóricos que incluyen la escena:

1. **Iglesia de Santa María de Gracia en el Castillo de Monterrey de Verín**. Es una iglesia que pertenece al románico de transición de 1274. En uno de los lados encontramos la Capilla de los Condes con un retablo ojival en piedra que preside una imagen de Cristo triunfal bendiciendo con ambas manos y doce escenas de la Pasión. Fue realizado hacia el año 1300 y conserva ligeras muestras de policromía. La figura

de Cristo, colocado detrás de una columna y mirando de frente al espectador, es azotado por dos sayones.

2. Retablo de la Pasión, Muerte, Resurrección y Ascensión de Cristo realizado por Bernat Saulet en 1341 para la Parroquia de los santos mártires Juan y Pablo de San Juan de las Abadesas y que actualmente se encuentra en el **Museo Episcopal de Vic**. Está realizado en alabastro, conserva restos de policromía y en un principio tenía forma apaisada, aunque ahora tiene cinco cuerpos con cuatro calles. Ciclos tan completos como éste son difíciles de encontrar, ya que consta de veinte escenas que van desde la Entrada en Jerusalén hasta la Ascensión.

3. Retablo de la Virgen de la **Iglesia de Santa María de Cornellá de Conflent**, obra realizada en alabastro blanco por Jaume Cascalls, uno de los mejores escultores góticos de la Corona de Aragón por su gran imaginación y finura, en 1345. Las escenas se ordenan en tres registros, siendo el superior el que se dedica a los temas de la Pasión y en el que se encontraba La Flagelación, que al final del siglo XIX pasó al coleccionismo particular, pero que fue recuperada recientemente por el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

4. Dos retablos en la **Catedral de Tarragona**: – Retablo de la Virgen de 1368, obra en piedra del Maestro Aloy para el Altar de Santa María de la Capilla de los Sastres de la Catedral. Es una obra irregular, desigual, ingenua y popular, pero que posee un altísimo interés iconográfico con historias dedicadas a la Virgen y a la Pasión ordenadas bajo arcuaciones de factura irregular y de ejecución no demasiado afortunada; y – el Retablo del Altar Mayor, obra de Pere Joan en 1429. El retablo, de grandes dimensiones y perfectamente adaptado al espacio de la cabecera, combina madera, piedra y alabastro. Consta de zócalo de piedra, predela de alabastro (lo mejor del conjunto) con seis escenas dedicadas a Santa Tecla y un cuerpo superior también de alabastro con doce escenas ordenadas en tres registros y dedicadas, de abajo arriba, a los Gozos de la Virgen, los misterios de Dolor (Flagelación entre ellos) y los de Gloria.

5. Retablo del Altar Mayor de la **Catedral de Gerona**. Es un original retablo recubierto de plata y adornado con esmaltes componiendo una obra de orfebrería de mucho valor. Lo comenzó el maestro Bartomeu en 1325, lo continuó Ramón Andreu y lo finalizó Pedro Barnes en 1358. Sigue la narración de la vida de Jesucristo dedicando el piso central a nueve escenas de la Pasión, desde la Entrada a la Resurrección, y se remata con tres figuras bajo doselete gótico.

En el siglo XV y XVI se desarrolla el arte hispano flamenco, resultado de la fusión del gótico de características flamencas (flamígero) con la tradición del arte

hispano–musulmán. Es el paso previo al renacimiento e incluso convive cierto tiempo con él.

6. En **Betanzos**, en la **Iglesia de Santa María de Azogue**, hay un retablo del siglo XVIII obra del escultor Ignacio Francisco Gómez Sonería, donde están colocadas catorce tablas flamencas importadas de Flandes de comienzos del siglo XV de excepcional valor que pertenecían al anterior retablo. La tabla de la Flagelación consta de cinco figuras: Jesús atado a la columna con dos azotadores que lo flagelan mientras otros dos descansan. Fueron robadas en 1981 por Eric el Belga y recuperadas todas menos dos. Posteriormente se restauró este monumental retablo.

7. Capilla del contador Fernán López de Saldaña en la **Iglesia del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).** Obra del máximo interés tanto por su calidad como por su carácter singular. Es un retablo polipíptico formado por un cuerpo central de escultura realizado en madera policromada con seis escenas de la Pasión y ocho figuras de profetas al lado de cada escena. Esta presencia indica la típica confrontación de los testamentos en la Edad Media anticipando el Antiguo al Nuevo. La Flagelación se encuentra en el cuerpo alto con Cristo atado a la columna delante de Pilato que escucha los argumentos de los judíos para condenar a Jesús. Realizado en torno a 1435.

8. Dentro de este campo hablar de uno importado, el retablo de Belén de la **Iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria)**. Es uno de los conjuntos más completos del gótico flamígero de los existentes en España. Su estructura se cambió en el año 1700 para dar mayor esbeltez al conjunto. La técnica es de una calidad impresionante Consta de tres escenas mayores (Anunciación, Nuestra Señora de Belén y Calvario) y 32 escenas pequeñas en las jambas. La Flagelación se encuentra en la portada derecha o de la epístola. El Señor está atado de pies y manos por detrás de la espalda a una columna alta. Un esbirro, sujetándole por el pelo, se dispone a golpearle con el flagelo mostrando en su rostro un sentimiento irónico y perverso. Como fondo existen varias columnas y una pequeña mesa con algún ropaje. El estudio anatómico del desnudo es admirable.

9. Retablo de la **Cartuja de El Paular de Rascafría (Madrid)**. Impresionante retablo (12 x 9 metros), de gran calidad artística, tallado en alabastro y después policromado por discípulos de Juan Guas a finales del siglo XV. Tiene dieciséis altorrelieves enmarcados por una rica arquitectura con decoración vegetal y animal y 31 figuras a las que debemos sumar la imagen de la Virgen. Los relieves narran los ciclos vitales de las vidas de la Virgen y de Jesús.

10. Retablo de la **Cartuja de Santa María de Miraflores de Burgos**. Una auténtica maravilla de la imaginería de finales del gótico (realizado entre 1493 y 1496), de unos 100 m2, que realizó Gil de Siloé, un artista verdaderamente genial, tallista en madera y alabastro con una técnica minuciosa y detallista. Una gran rueda de ángeles presidida por el Crucificado encuadra cuatro círculos con motivos de la Pasión (Huerto, Flagelación, Camino del Calvario y Quinta Angustia). A los lados los cuatro Padres de la Iglesia, en cuatro círculos los evangelistas con su símbolo, San Pedro y San Pablo, y multitud de santos y ángeles. Domina todo el conjunto la Trinidad, con una iconografía interesante por el carácter antropomorfo de Dios Padre, que sostiene a Cristo Crucificado.

11. **Catedral de Toledo**. El retablo mayor, de considerables dimensiones, está tallado en madera de alerce dorada y policromada. Es un impresionante mundo de calados, doseletes, pináculos y filigranas, cuajado de multitud de figuras que componen 15 grandes grupos escultóricos sin contar la bancada. Se realizó entre 1498 – 1504. Trabajaron en él Copin de Holanda (el autor de la Flagelación), Sebastián de Almonacid, Felipe Bigarny, Rodrigo Alemán y Enrique Egas como arquitecto. Las escenas de la Pasión se encuentran en el lado del evangelio.

12. **Catedral de Sevilla**. El retablo mayor es una obra maestra en su género, no sólo por sus dimensiones (con sus 20 x 18 metros está considerado el más grande de la cristiandad), sino por la rica iconografía y por los maestros que en él intervinieron. Su traza, de estilo gótico flamígero, es obra del flamenco Pieter Dancart que lo comenzó en 1482 y a quien siguió el Maestro Marco, Pedro Millán y Fernández Alemán que lo concluyó en 1529; ampliándose en una segunda fase por Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez entre 1550 y 1564. Fue dorado por Alejo Fernández y Andrés de Covarrubias. En total posee un conjunto de cuarenta y cuatro relieves y más de doscientas figuras. Sobre el amplio dosel se dispone una viga en cuyo centro figura una Piedad flanqueada por un apostolado. Corona todo el conjunto un monumental Calvario del XIV (Cristo del Millón).

13. **Catedral de San Salvador en Oviedo**. El retablo mayor cierra perfectamente la capilla mayor y su construcción ocupó a varios maestros desde 1512 a 1531. Fue diseñado por Giralte de Bruselas, que trabajó con sus ayudantes y compatriotas Guillén de Holanda y Esteban de Amberes, participando también desde 1516 Juan de Balmaceda (autor de la Flagelación). Lo integran 23 escenas de la Vida, Pasión y Resurrección de Cristo y de la Vida de la Virgen, con abundantes profetas, apóstoles, santos, evangelistas, patriarcas, doctores, etc. y en el centro preside Cristo en Majestad, la Coronación de la Virgen con el donante de

la obra y un Calvario. Está trabajado en madera dorada y fue policromado por León Picardo.

14. Retablo de la **Capilla del Marquesito de Fuente el Sauz (Ávila)**. Un retablo muy interesante de la época gótica final con un gran número de figuras en el que puede verse, en la calle central, las esculturas de La Piedad, Cristo atado a la columna, El Calvario y, a modo de remate superior, La Trinidad. A los lados se colocan diez tablas pintadas al temple. Es obra de Juan de Borgoña y guarda relación con el estilo del retablo mayor de la Catedral de Toledo.

15. **Iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia)**. Retablo que consta de cinco calles y tres cuerpos compuesto de esculturas de bulto redondo con numerosas escenas cristológicas bajo doseletes góticos, y con profetas, apóstoles y evangelistas en la predela y entrecalles, todas ellas rematadas por un Calvario. Es obra de Alonso de Ampudia y del Maestro Antonio, que lo realizaron entre 1510 y 1515.

16. Retablo Mayor de la **Catedral de Orense**. Es obra de Cornelis de Holanda realizado entre 1516 y 1520. Consta de cuatro cuerpos cortados al alto por cinco calles con veinte escenarios en total que se alojan bajo anchos doseletes. Son escenas escultóricas de altísimo relieve dedicadas a representar pasajes de la vida de Jesús y de la Virgen. Los tres compartimentos centrales son de mayores proporciones y un total de treinta y seis figuras adornan los espacios intermedios de las entrecalles. La Flagelación es la primera por la izquierda del primer cuerpo.

Representaciones en otro tipo de soportes

– Un medio diferente lo tenemos en el crucero que encontramos en el Camino de Santiago a la entrada del casco de la ciudad de **Burgos**. Se representa únicamente a Cristo atado a la columna

– Hay una representación de la escena en el friso historiado de la portada de la iglesia del monasterio de **Santa María la Real de Nieva** (primer tercio del siglo XV). Es una obra en piedra y se ve a Cristo en el centro, desnudo y con las ropas recogidas en la cintura, atado a una columna alta mientras es azotado por dos sayones y otras dos personas contemplan la acción. El artista ha aprovechado las irregularidades de la pared para colocar las figuras según el orden de importancia.

– También en el muro occidental del brazo sur del crucero de la **Catedral de León** se encuentra el sepulcro del obispo Martín Fernández, constructor de la catedral.

En los tres tímpanos vemos: la Anunciación, Huída a Egipto, Flagelación, Ecce–Homo, Crucifixión y San Martín partiendo la capa.

Esculturas de bulto redondo o exentas

La escultura exenta es abundante durante esta época en temas como representaciones de la Virgen y de Cristo Crucificado, siendo sin embargo muy escasa en la iconografía que nos ocupa. Voy a ampliar en este apartado el período cronológico hasta casi la mitad del siglo XVI debido precisamente a la escasez de imágenes góticas, así como a la integridad que se mantiene en mantener una columna alta para atar a Cristo hasta bastante avanzado el siglo XVI (será luego cambiada por recomendación del Concilio de Trento por la columna baja de Santa Práxedes). En España en la segunda mitad del siglo XV se abandonan las formas del gótico internacional abriéndose un sentir antigótico con una dicotomía entre la influencia de Flandes y el clasicismo italiano. Aunque no de forma generalizada acaba imponiéndose en la segunda mitad del siglo XV el arte hispano–flamenco y a partir del XV el Renacimiento con una primera etapa plateresca en algunos sectores. De todas formas es frecuente que se produzcan mezclas de estilos y muchas veces la lectura del arte flamenco se hace en clave gótica. En España se instala una corriente algo más expresiva y patética. Vamos a ver las obras más importantes hasta mitad del XVI:

1. En el **Museo Frederic Mares de Barcelona** encontramos una talla de hacia 1414 que procede de Burgos. Tiene una cabeza muy interesante y recuerda a las efigies de las tablas de Hans Menling. Cristo está atado a una columna poligonal dorada y más alta que él esperando recibir el castigo con cara conformista.

2. En **Niebla (Huelva)** hay una imagen en una capilla anexa al ábside de la iglesia de San Martín donde se encuentra una imagen de principios del siglo XIV a la que se tiene una gran devoción en la localidad, siendo tradicional visitarla el Viernes de Dolores.

3. Capilla de Cristo atado a la Columna de la girola de la **Catedral de Toledo**. Conserva la estructura original y el conjunto es gótico del XV. Cristo atado a la columna se encuentra entre San Juan y San Pedro arrodillados, y en el ático la Verónica.

4. **Juan Guas**. Gran arquitecto y escultor que realizó obras como San Juan de los Reyes de Toledo, y que murió siendo maestro de obras de la Catedral de Tole-

do, destacando como uno de los grandes exponentes del estilo Isabel. Suya es una gran talla de Cristo atado a la columna que se encuentra en la capilla fundada por él mismo en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo.

5. Santuario del Ecce–Homo de **Bembibre (León)**. Esta famosa imagen del siglo XV es muy venerada, siendo este Cristo el patrón del Bierzo Alto. En el año 1809 se libró del fuego de la artillería francesa al encontrase fuera de la ermita por estar de novena.

6. Encontramos una talla de estilo hispano–flamenco en una de las capillas de la nave de la epístola de la **Catedral de Pontevedra**. Se trata de un Cristo atado y ya coronado de espinas que sangra para conseguir una imagen patética, aunque su cara todavía no es de dolor.

7. **Pedro Millán**. Escultor documentado entre 1487 – 1507 que ejerce sobre todo su labor en la zona sevillana. Tiene influencias de varios estilos que marcan su trayectoria en las postrimerías del gótico, siendo Cristo atado a la columna un tema que se repite bastante en su producción: – **Museo de Arte de Sevilla** (que proviene de la parroquia de Santa Ana de Triana). Esta pieza fue restaurada tras ser encontrada destrozada en fragmentos tras una mesa del altar de Santa Ana. – Realizó otra imagen para **Arahal**, que se guardaba en una urna de una Hermandad de esta localidad, y que fue destruida en 1936. Actualmente podemos saber cómo era ya que procesionan una reproducción de esta imagen que es obra de Castillo Lastrucci de 1937. – Una tercera podemos encontrarla en **Écija**, en el retablo del Sagrario de la Iglesia de San Pablo y Santo Domingo. – La cuarta y última la documentamos en la **Diputación Provincial de Segovia**. Esta obra se realizó en 1485 y proviene de Santa Cruz la Real. En todas estas composiciones Cristo está atado a una columna de fuste alto por una gruesa cuerda de fuertes nudos que desde el cuello sujeta las manos en la columna.

8. En **Segovia** encontramos una imagen en la Iglesia de San Miguel enmarcada dentro de un altar que tiene un paisaje pintado al fondo que crea un interesante conjunto. Una cuerda une el cuello y las manos de un sereno Jesús con la columna de por medio.

9. En el Convento de Santa Marina de **Zamora** (Clarisas) hay una talla pequeña (72 cm.) del primer tercio del XVI de estilo hispano–flamenco. Tiene las mismas características en la cuarda que ata a Cristo que en las imágenes anteriores, pero esta además tiene ensogados los pies. También, y al igual que la mayoría de este estilo, Cristo lleva corona de espinas.

8. Imagen de Alejo de Vahía en el Monasterio de las Huelgas Reales de **Valladolid**. Este escultor, de probable origen nórdico, fue muy activo entre 1490 y 1510. La

talla que es de pequeño tamaño y fue realizada sobre 1500 luce los clásicos cabellos rizados tan típicos de este escultor.

9. De los primeros años del siglo XVI es también la imagen de **Villalón de Campos** (una de ellas, ya que en la procesión alterna anualmente con otra de finales del XVII) que se encuentra en la Iglesia de San Miguel. Está atribuido al maestro de San Pablo de la Moraleja.

10. En **Medica de Rioseco** (Valladolid) encontramos una talla en la famosa capilla de los pasos grandes. Esta capilla fue levantada en el año 1644 y guarda los impresionantes pasos de Calvario y Descendimiento. Se quiso convertir en capilla y se levantó un retablo prebarroco de principios del siglo XVII donde se colocó la imagen de Cristo atado del primer tercio del siglo XVI, una de las más antiguas imágenes pasionales de la localidad.

11. Imagen de Alonso Berruguete para la iglesia de **Guaza de Campos (Palencia)**. La talla se encuentra en una hornacina donde recibe culto y, como la mayoría de las imágenes de esta época, presenta a Jesús atado a una columna alta con una cuerda que se sujeta desde el cuello.

12. **Nava del Rey**. En la Iglesia de los santos Juanes hay una imagen de principios del XVI con Cristo atado a una columna alta que simula material pétreo. El cuerpo se resuelve con formas propias de comienzos del XVI: marcada anatomía, perizoma de plegado muy simple y destaca del resto la gran calidad de las manos, con detalles muy realistas donde el escultor demuestra su clase.

13. **Santa María la Real de Nieva**. En la iglesia del monasterio encontramos una talla en una hornacina labrada en el muro exterior de la Capilla de la Pasión con dos santos y dos donantes a los lados. Está igualmente atado con una gruesa cuerda que desde el cuello forma grandes nudos.

14. **Andujar (Jaén)**. En una capilla de la Iglesia de Santa María se guarda esta gran talla plateresca del primer tercio del XVI, probablemente de Juan Reolid. Está restaurada y muy bien conservada. Tiene cuerda gruesa al cuello, columna alta a la izquierda, manos de un gran detalle, etc.

15. **Alaejos (Valladolid)**. En la Parroquia de Santa María, en una hornacina de la capilla bautismal, encontramos una imagen de características similares a las citadas, bien conservada y con el nudo del perizoma muy abultado y trabajado.

16. Claustro de la Catedral de **Burgos**. Obra de Diego de Siloé (hacia 1515) es una de las piezas más importantes de la catedral y capital en esta iconografía. Cristo se emancipa de la columna en un verdadero alarde estético y compositivo y presenta una expresión patéticamente trágica.

17. En **Granada** podemos ver el Cristo del Perdón de Diego de Siloé. Se encuentra en la iglesia albaicinera de San José y tiene un estudio anatómico de lección italiana pero matizado por una fogosidad expresiva de raíces medievales e hispánicas. Destacan los miembros alargados, la columna jónica y la gran expresividad con el gesto casi desmayado de Cristo.

Todas estas tallas nos sirven de ejemplo y nos dan una buena idea de la imaginería relacionada con la flagelación en este período. Hay algunas tallas más que no he podido nombrar pero que cumplen las características que son comunes y similares en todas las que hemos visto.

EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA PROCESIONAL LEONESA DESDE LA POSGUERRA HASTA NUESTROS DÍAS. LA COFRADÍA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS NAZARENO

Carlos García Rioja
Xuasús González

La estética procesional en la Semana Santa leonesa ha evolucionado ostensiblemente a lo largo del tiempo. Dos son los momentos principales que han marcado dichos cambios, uno durante la Posguerra (a partir de la década de 1940) y otro iniciado a finales de los años 80, que perdura en nuestros días.

La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno es, con toda probabilidad, el mejor ejemplo para analizar tal evolución y, por ello, se ha tomado a continuación como referencia.

Parte I. Composición de lugar

1. Introducción

Los orígenes de la Semana Santa leonesa se remontan al siglo XVI, tal vez incluso antes, al calor del impulso originado tras el Concilio de Trento. Desde entonces, ha experimentado tiempos de bonanza y también ha superado momentos de gran dificultad que conllevaron –incluso– la fusión entre cofradías como vía para evitar su desaparición. Y así, como la propia sociedad, en la que ha logrado abrirse un hueco, ha evolucionado, con lentitud, y de forma prácticamente lineal, hasta llegar a la Posguerra.

Tres fueron las Cofradías que soportaron el paso de los siglos: la del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, la de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y la de Minerva y Vera+Cruz. Precisamente por ello, son las llamadas "históricas", "centenarias" o "negras", apelativo éste último que responde al color de sus hábitos.

Pero en 1945, la Semana Santa leonesa vivió un importante cambio: la fundación –ligada al gremio de los hosteleros– de la Hermandad de Santa Marta, lo que supondría un revulsivo en muchos de los conceptos imperantes en el mundo cofrade de la capital.

Es este el punto de partida –de alguna manera– de una evolución cada vez más trascendental y más acelerada de la Semana Mayor, que continúa en nuestros días. Por un lado, las penitenciales históricas –acaso un tanto adormecidas– comenzaron a revitalizarse, y por otro, fue la primera de cuatro nuevas cofradías –con diferentes puntos de vista– nacidas en el segundo tercio del siglo XX.

Pero si importante fue este cambio, otro aún mayor esperaría hasta la década de 1990. Y es que, cuando León se había acostumbrado a una Semana Santa protagonizada por siete penitenciales, entre 1991 y 1994 se fundan nada menos que nueve cofradías más, alcanzándose así la cifra de dieciséis existentes en la actualidad.

Este auténtico *boom* supuso un nuevo y significativo cambio, en ocasiones de dudoso beneficio para su desarrollo y en el que, como apuntamos, aún hoy nos hallamos inmersos.

2. Los pasos

Hasta la Posguerra, los pasos leoneses eran de reducidas dimensiones. Las parihuelas, portadas por un escaso número de braceros –cargadores–, entre cuatro y ocho, eran sencillas, sustentadas en poco más que cuatro tablones de madera.

Desde mediados del siglo XX –y en parte debido al incremento del número de braceros–, las dimensiones de los pasos fueron paulatinamente ampliándose hasta llegar a las actuales, donde no es frecuente contabilizar menos de setenta braceros por paso.

Con ello se produjo también un cambio en el estilo de los tronos, cuidándose en gran medida su confección en la talla de la madera, incluso incorporándose nuevos materiales, obteniendo con el tiempo espléndidas obras que en nada se parecían a las de otros lugares. En los últimos años –acaso por el indiscutible influjo de la Semana Santa andaluza– se ha puesto la vista en aquellas latitudes, no tanto para su encargo a los artesanos como para su adquisición, *de segunda mano*, a algunas hermandades.

Los braceros *pujan* –cargan– por lo general sobre uno de sus hombros, por fuera del paso, ataviados con el hábito de su correspondiente cofradía. Las varas en

las que se sitúan eran, en origen, de madera, colocando en ellas almohadillas con las que mitigar el dolor. Asimismo, los braceros se servían de unos útiles denominados horquetas para mantener las andas en pie durante las paradas de descanso.

Progresivamente, la madera fue cambiándose por el metal, de sección circular, y las horquetas por *tentemozos*, patas articuladas incorporadas a la propia *parrilla* –estructura– del paso, también metálicas. Actualmente, muchas cofradías han comenzado a sustituir éstas por varas o *vigas* rectangulares, realizadas en materiales más ligeros, que tratan de rebajar el considerable peso de los conjuntos. No olvidemos que lo común es que un mismo bracero lo sea en pasos de diferentes penitenciales, como hermano de ellas, hecho que supone *pujar* en varias procesiones durante la Semana Santa, con lo que esto conlleva.

La imaginería también ha evolucionado considerablemente a partir de la Posguerra. Con anterioridad, muchas eran las efigies de serie que protagonizaban los cortejos, aunque mención aparte merecen un buen número de tallas excepcionales que eran –y aún hoy siguen siendo– las *joyas* de la Semana Santa leonesa: el Nazareno, la Virgen del Mercado, el Dainos, la Virgen de las Angustias, la Piedad…

Salvo éstas últimas y otras escasas excepciones, las penitenciales han optado con el paso del tiempo por la sustitución de las imágenes de serie por otras de factura única. Por otra parte, el aumento de cofradías –y de braceros– ha propiciado el encargo de numerosos pasos.

En la Posguerra, conjuntos como el Descendimiento o la Sagrada Cena supusieron todo un cambio en un León ajeno a pasos de tales dimensiones. De hecho –y sucederá después con otros grupos escultóricos–, procesionaban sobre ruedas.

Precisamente la puesta a hombros del Descendimiento, de la Cofradía de Minerva, en 1989, supuso un gran hito entre los cofrades leoneses, que por lo general prefieren ver los pasos *a hombros*. De hecho, en la actualidad no se proyecta ningún paso nuevo *a ruedas* –solo cuatro de los más de ochenta que procesionan lo hacen de esta forma–, recurriendo si es necesario a hermanos de otras cofradías para completar el número necesario de braceros.

En cuanto al exorno floral, los pasos se adornaban con apenas unos centros de flores, motivado también por su pequeño tamaño y por la escasez económica. Desde mediados del siglo XX –y sobre todo a partir de la década de 1990–, un sinfín de flores de todos los tipos, tamaños y colores adornan los pasos leoneses.

Por último, el resto de elementos que –podemos decir– forman parte del paso (palios, varales, candelería, mantos, sayas, túnicas…) han sufrido una mayor evolución en estos últimos años. Así, las obras encargadas a bordadores y orfebres artesanos han si-

do mucho menores que las de –permítase la terminología– *low cost*, esto es, enseres salidos de grandes factorías que habitualmente trabajan en serie y cuyos costes son acusadamente menores, unidos a una mayor rapidez y disponibilidad de adquisición.

3. Las procesiones

Si las propias cofradías y sus pasos han evolucionando desde la Posguerra hasta nuestros días, no lo ha hecho menos su puesta en escena, su salida a la calle, las procesiones.

Lo habitual en León es que cada penitencial organice y participe en más de una procesión y que, a su vez, cada cortejo cuente con varios pasos, con una clara tendencia a incrementar su número. Desde mediados del pasado siglo hasta hoy, el aumento de cofradías y de *papones* –cofrades– ha sido notable, como también lo ha sido el decremento de la actividad piadosa en general.

Probablemente arrastrados por un clima nada favorable al fenómeno religioso –que en otro tiempo fue lo contrario–, lo cierto es que en la actualidad no es frecuente que la llegada de nuevos cofrades –tanto más cuanto más jóvenes– se deba fundamentalmente a este tipo de motivaciones.

Sin embargo, la música –otro de los componentes de la Semana Santa que más ha evolucionado en las últimas décadas– sí es un buen reclamo para la llegada de gran cantidad de jóvenes a la Semana Santa.

Antes de la Posguerra no era muy elevado el número de bandas que participaban en la Semana Mayor leonesa –la Municipal y militares principalmente–, y no será hasta 1959 cuando una hermandad funde la primera formación musical compuesta por hermanos de la propia penitencial, ejemplo seguido por la mayoría de cofradías, movidas –entre otras cuestiones– por un, *a priori*, menor coste económico.

En estos últimos años, la tendencia de las bandas pertenecientes a penitenciales –que procesionan con el hábito de la misma– se ha visto rota por la aparición de nuevas formaciones, de carácter independiente, que recuperan la uniformidad de corte militar y que hoy se cuentan entre las más destacadas del panorama estatal.

Por otra parte, un cambio importante más –dado el número de pasos y de cofrades que participan en cada procesión– viene de la mano de su salida y llegada. Y es que, en contraposición de la tendencia de erigir los propios templos en lugares destinados para tal fin, en la actualidad es obligado habilitar –en muchos casos– carpas o patios de colegio para ello.

Por último, el resto de enseres que intervienen en las procesiones –guiones, estandartes, faroles, incensarios…– de alguna forma también se ha unido en los últimos años al *low cost cofrade*, aunque existen –eso sí– contadas pero meritorias excepciones.

Parte II. La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno

1. Introducción

La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno se refunda en la primera década del siglo XVII, siendo aprobados sus estatutos en 1611. Con unos 4.000 hermanos –en la actualidad únicamente varones– es, sin duda, la más popular de la capital leonesa.

Su acto principal es la Procesión de los Pasos, que cada mañana de Viernes Santo recorre las calles de la ciudad con un total de trece pasos, que se suceden siguiendo la cronología de la Pasión y Muerte del Señor: la Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Flagelación, la Coronación, el Ecce Homo, Nuestro Padre Jesús Nazareno –Titular de la Cofradía–, la Verónica, el Expolio, la Exaltación de la Cruz, la Crucifixión, el Cristo de la Agonía, San Juan y la Dolorosa. Previamente, La Ronda, un cuarteto compuesto por esquila, clarín, tambor destemplado y voz, habrá recorrido las calles de la ciudad desde las doce de la noche, llamando a los hermanos para que acudan al cortejo.

Ambas tradiciones, de profunda raigambre histórica, han sido a lo largo del tiempo referente indiscutible en el conjunto procesional leonés. No en vano, las sucesivas declaraciones de interés turístico regional y nacional distinguieron los dos actos de la Cofradía de Jesús antes que la propia Semana Mayor, llegando a ser destacados con una *Mención Especial* en la concesión con carácter internacional que goza actualmente, obtenida, en buena medida, gracias a las gestiones iniciadas por la penitencial nazarena.

2. La estética procesional en el Dulce Nombre antes de la Posguerra

Si tuviésemos ocasión de comparar *in situ* la Procesión de los Pasos de hoy con la de hace un siglo, nos sorprenderíamos de la extraordinaria evolución del corte-

jo en los últimos cien años, algo que –hasta donde conocemos– no se dio en anteriores centurias. Ocho eran los pasos propiedad de la Cofradía, la mayoría de dudosa factura artística y en un estado bastante calamitoso, arrastrado en parte desde el incendio del Convento de Santo Domingo –sede canónica de la penitencial– el primer día de 1809, ocurrido durante la ocupación de la ciudad por parte de las tropas francesas. Treinta y cuatro braceros portaban las efigies entonces, sobre pequeñas parihuelas que se adornaban con tomillo, lilas y violetas del Jardín de San Francisco, cercano a la iglesia de Santa Nonia, que acoge a la congregación desde los años posteriores a la Guerra de la Independencia.

En aquellos tiempos, las tres imágenes de mayor valor y antigüedad –Flagelación, Nazareno y Expolio– comparten protagonismo con las efigies seriadas que se continúan adquiriendo para sustituir a las más desvencijadas –entre 1905 y 1908 se estrenan tres nuevos pasos, dos de los cuales hoy continúan procesionando dado su mérito artístico– y que, en algunos casos, conforman los primeros grupos escultóricos con que cuenta la Cofradía desde finales del siglo XVIII, cuando el peso de los mismos debió reducirse por una crisis de braceros que menguó radicalmente su número.

Aunque en los años 20 se realizan nuevas reformas y cambios –se sustituye la Verónica y se completa la Crucifixión con San Juan y la Virgen–, incluso alguno de los pasos aumenta el número de braceros, no será hasta los primeros años de la Posguerra cuando comience a apreciarse un cambio que, de forma lenta pero continuada en las primeras décadas y como una auténtica cascada de estrenos desde mediados de los 80, traerá hasta las puertas del siglo XXI una Procesión de los Pasos totalmente renovada.

A principios de los 40 se estrena una nueva imagen del Cirineo y el conjunto del Prendimiento, iconografía ausente en la penitencial hasta la fecha; asimismo se completa la Flagelación, obra atribuida a Gaspar Becerra, con dos sayones y un soldado romano. Nuevamente, la carencia económica motiva encargos en los talleres de obras en serie como los existentes en Olot (Girona), tan populares en aquella época.

3. Indicios de renovación. Víctor de los Ríos y los actuales grupos escultóricos

Será en 1946 cuando el escultor cántabro Víctor de los Ríos inicie la verdadera reforma estética de la Cofradía de Jesús Nazareno, restaurando la cabeza de su Imagen Titular, tal vez original de Pedro de la Cuadra, añadiéndole nuevo cuerpo, pies

y manos y agregando la efigie de Simón de Cirene que le ayuda a portar la Cruz. El conjunto se completa con un trono tallado, recubierto de pan de oro y con cuatro candelabros, lejos de la austeridad de los tronos con que entonces cuenta la penitencial. La ligazón del imaginero con la ciudad, originada en su matrimonio con una mujer leonesa y continuada con el estreno del monumental paso del Descendimiento un año antes, dejará abundantes frutos en las cofradías y hermandades capitalinas hasta los últimos años de actividad de De los Ríos, ya entrada la década de 1970.

El escultor, en el seno de la penitencial nazarena, sustituye entre 1946 y 1952 las imágenes de San Juan, la Dolorosa y la Oración en el Huerto, siendo las antiguas *de vestir* y con peluca, al igual que el Nazareno, y las nuevas, a excepción de la Virgen, de talla. También interviene en la realización de sus tronos, que ya comienzan a adquirir mayores dimensiones al unirse nuevos braceros y abandonan la pobreza de formas para incorporar labrados e incluso nuevos materiales, como el latón, en el último grupo mencionado. La correcta ejecución de las imágenes de Víctor de los Ríos, de gran belleza y expresividad, es sin duda el soplo de aire fresco que la corporación necesita para iniciar la *revolución* artística que comenzará a acercarla a la Procesión que hoy conocemos. Por entonces, la cifra media de braceros por paso ya se sitúa en torno a cuarenta y los tronos van incorporando, en mayor o menor medida, paños tallados; de igual forma, las parrillas –en constante aumento– han dejado atrás la madera, cambiándola por el metal, de sección circular y dejando la horqueta postergada a mero elemento sonoro que, al golpearse rítmicamente sobre el suelo, contribuye a *marcar el paso* durante la *puja*.

Tras este periodo de avance creativo, se produce una cierta *involución* pues, en 1955, se añade al Ecce Homo la imagen de un esclavo etíope que, dada su escasa valía y que no encaja con el grupo, es retirado. Por otra parte, entre 1956 y 1959, en la Crucifixión procesiona la efigie de María Magdalena procedente del Descendimiento y cedida para, aparentemente, completar un conjunto que resultó ser de lo más heterogéneo.

El escultor leonés Ángel Estrada entrega en 1963 el Prendimiento, el mayor grupo que adquiere la penitencial desde los realizados por Francisco Díez de Tudanca a finales del XVII y de los que sólo se conserva la efigie central del Expolio. La resolución de este conjunto, le supone al imaginero nuevos encargos de diferentes cofradías en un nuevo alarde estético que contribuye a la profunda transformación de la Semana Santa leonesa.

Diez años más tarde, otro artista local, Laureano Villanueva, realiza un crucificado de soberbias dimensiones, trazos modernos y carente de policromía que, pe-

se a su discutido vanguardismo, puesto que choca con la línea estética seguida, se ha procurado un lugar en el patrimonio procesional del Dulce Nombre.

En 1977, el imaginero zamorano Higinio Vázquez sustituye otro de los grupos seriados de la penitencial, la Coronación, con un conjunto acorde a la envergadura artística y dimensional que continúa adquiriendo la Procesión de Los Pasos. Sesenta es, entonces, el número medio de braceros que –con altibajos– sigue en pleno crecimiento.

4. Melchor Gutiérrez San Martín y sus novedosos planteamientos y creaciones

A finales de la década, en 1979, el rumbo artístico de la Cofradía toma aires diferentes, de la mano de un hermano de la misma, Melchor Gutiérrez San Martín, quien junto a su esposa Ana María Renedo, realiza el palio de la Dolorosa, una obra realmente original pues se plasma en cuero repujado, brocado y policromado, un material que al parecer permite una ornamentación más profusa y delicada que los tradicionales bordados en oro. En su techo, calado para permitir que la luz natural ilumine la Imagen, se incorpora el escudo de León, en torno al cual figuran las enseñas de los partidos judiciales de la provincia, completándose con diferentes alegorías y emblemas. Por su laboriosidad, el conjunto tardó varios años en ser finalizado, constituyendo hoy una singular pieza con la que Gutiérrez San Martín inicia una completa reforma del patrimonio de la penitencial.

Previamente, entre 1981 y 1983, otro leonés, José Ajenjo, dejará su impronta en la restauración de las tres imágenes históricas de la Cofradía, así como en sendos tronos para la Crucifixión y el Nazareno –este último como cuerpo inferior a unir al realizado por Víctor de los Ríos casi cuatro décadas atrás– ambos ejecutados en madera a partir de diseños incardinados en la simplicidad de formas.

A partir de 1985, la sustitución de tronos corre de la mano de Melchor Gutiérrez, con andas donde destacan los motivos vegetales y las composiciones rectas y geométricas, a las que progresivamente se incorporan mascarones, con molduras primero y querubines más tarde. Es el caso de los realizados para el Prendimiento, el Expolio y el Cristo de la Agonía, todos ellos tallados en madera y atendiendo a las características de cada uno de los conjuntos.

En 1988 la reforma llega al paso de la Coronación, cuyo peso y envergadura llevan a tomar una decisión sin precedentes: la ejecución del trono en poliéster, con la consiguiente rebaja de peso y la aparente durabilidad y resistencia del material,

dispuesto a soportar la adversa climatología leonesa. Esta obra, de estilo modernista y basada en motivos florales, fue años más tarde dorada por el grupo de montaje de la Cofradía, un reducido colectivo de hermanos que colabora en muchos de los proyectos llevados a cabo por San Martín y que –al igual que sucedía en épocas pasadas– cristalizan económicamente gracias a las generosas aportaciones de los braceros, poniendo de manifiesto el verdadero espíritu de servicio de unos hermanos cuya mayor aspiración no es sólo acompañar a su Imagen, sino *pujarla*.

Desde entonces y sólo a excepción del trono del San Juan que fue acabado en madera, siendo asimismo de los que mayor peso tienen en la actualidad, entre 1992 y 1998 se estrenan cuatro tronos más, dos realizados íntegramente en fibra de vidrio y otros dos con paños de *guadamecíes*, esto es, de cuero repujado. En ellos, se observa una tendencia a la saturación figurativa, complejidad que alcanza su cota más alta en el trono de la Verónica –realmente diseñado para la Crucifixión, paso en el que procesionó dos años– compuesto por dieciocho cartelas de gran volumen, enmarcada cada una de ellas por cuatro querubines de silueta alargada, que contienen diferentes personajes del entorno de Cristo y Su Pasión. De igual forma, el grupo incorporado en la parte trasera del Ecce Homo, representando el Entierro del Señor, constituye un auténtico despliegue de recreación manierista de Melchor Gutiérrez, corriente con la que su obra se identifica en plenitud.

Paralelamente a la nueva *revolución* estética que constituye la concepción de cada uno de sus tronos, San Martín trabaja otras disciplinas como la del bordado, procurando en 1993 el traspaso a nuevo terciopelo del antiguo manto de la Dolorosa y su completo acabado, interrumpido en su día por el leonés Saturnino Escudero, artífice del mismo, y completando el juego en los siguientes años con saya y mantilla de creación propia; también la túnica del Cirineo, retirada al año siguiente de su estreno y utilizada desde entonces en contadas ocasiones por su, tal vez, exceso de vistosidad o el Guión de la Cofradía, son obras salidas de sus manos y del grupo de aprendices de sus talleres en Venta de Baños (Palencia) donde el artista está afincado. De igual forma, no podemos olvidar el revulsivo que suponen en el conjunto de la Semana Santa leonesa sus composiciones florales, cargadas de vistosidad y de un estilo propio que en las últimas dos décadas ha contagiado al resto de penitenciales de la capital. Apartado de los clásicos exhornos basados en la monocromía de claveles, rosas o gladiolos, Melchor Gutiérrez incorpora variedad y colorismo a través de flores un tanto exóticas en estos usos como el liatrix, el lilium, el anthurium, los iris, las esterlizias y un largo etcétera –en el que destacan toda clase de frutas y otras plantas decorativas–, en diseños cada vez más

atrevidos y originales, que llegan en ocasiones a obstaculizar la completa visión de las imágenes e incluso a constituirse temporalmente en tronos, a modo de malla.

5. Mirando al sur. Giro de timón en el recorrido artístico de Jesús Nazareno

Retomando el patrimonio imaginero de la Cofradía y ya sustituidas la práctica totalidad de las efigies previstas, en 1990 el madrileño Faustino Sanz Herranz entrega tres imágenes destinadas al grupo de la Crucifixión, donde el Cristo anónimo y probablemente seriado, continúa siendo indiscutible protagonista. No satisfecha con el resultado, la Junta de Seises –o de Gobierno– de la penitencial, propicia la realización de otras nuevas que, estrenadas en 1992, tampoco han llegado nunca a convencer, razón por la que existe un proyecto de sustitución firmado por José Antonio Navarro Arteaga. Este imaginero sevillano, fue el encargado de realizar entre 1998 y 2000 el decimotercer paso de la Cofradía, la Exaltación de la Cruz, resuelto con gran fuerza compositiva.

Es, precisamente en este momento, cuando se inician nuevos cambios de carácter artístico, puesto que se sustituye el trono del Titular, Nuestro Padre Jesús Nazareno, sirviéndose del procedente del Misterio del Señor ante Caifás, de la sevillana Hermandad de San Gonzalo, realizado medio siglo atrás, en 1948, una adquisición iniciada a instancias del ya mencionado escultor hispalense Navarro Arteaga quien, por entonces, se encontraba trabajando en la nueva canastilla del conjunto. El estilo netamente barroco y su acabado dorado marcan un nuevo devenir en la evolución estética de la Cofradía que parece confirmar la sustitución –prevista para 2008– del actual trono de la Coronación por otro ejecutado en madera en los talleres del hijo del afamado Manuel Guzmán Bejarano, en Sevilla.

De igual forma los enseres, realizados siguiendo una clara inspiración andaluza, han ganado progresivamente terreno –aunque perdiendo su característica de piezas originales– desde la Cruz de Guía a los varales de La Dolorosa, pasando por faroles, navetas e incensarios. Por el contrario, desde la recuperación de El Encuentro entre San Juan y la Dolorosa, acto hoy multitudinario que tiene lugar en la Plaza Mayor leonesa en las primeras horas del Viernes Santo y que se había perdido en la década de los 70, también se han retomado tradiciones como las *escoltas* de monaguillos –acólitos– precediendo a cada paso o el propio Sermón del Encuentro, en una intento de mantener las pocas costumbres de cierta raigambre histórica que han logrado sobrevivir al paso del tiempo. Asimismo, en 2004 se pone en

marcha un completo plan de restauración del patrimonio imaginero de la Cofradía que, año tras año, se centra en las efigies más deterioradas.

Está fuera de duda que el sello propio que hoy puede tener la estética procesional del Dulce Nombre es fruto de los esfuerzos y dedicación de cuantos han aportado su hacer a lo largo de la evolución expuesta en este trabajo. Tal vez por ello, a día de hoy, en la Procesión de los Pasos –trece en la actualidad, de dimensiones y peso considerables, y pujados por más de mil braceros en total– aún pueden admirarse imágenes de serie, aunque ya totalmente integradas en el conjunto patrimonial, junto a tallas de moderna factura y centenarias de gran valía; de igual forma, antiguos tronos procedentes de otros pasos y décadas, como el que ahora procesiona con la Flagelación, a la que siguen llamativas andas de poliéster y *canastillas* procedentes del mismo corazón de Sevilla. Una, cuando menos sorprendente, conjunción de estilos, acabados y formas que nos recuerda la innegable condición de las cofradías, tan humanas como la sociedad en que viven y se desarrollan, con virtudes por explotar y defectos por esconder.

Bibliografía

Revista de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, 1990–2007.

CAYÓN DIÉGUEZ, Máximo, REVENGA SÁNCHEZ, Jorge, et. al. *Viernes Santo en la memoria*. León: MIC, 1999.

CAYÓN WALDALISO, Máximo. *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León, 1982.

FLECHA ANDRÉS, José–Román, LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, et. al. *Semana Santa de León*. León: Junta Mayor de Semana Santa de León, 2000.

GONZÁLEZ, Xuasús y PASTRANA, Luis. *La Regla de 1611*. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, 2003.

MARÓN, H. *Croniquillas. La Semana Santa en León*. León: Asociación La Horqueta, 2007. Reproducción facsímil del original de 1907.

EL ENIGMÁTICO "ECCE HOMO" DE SANTA CLARA DE PALENCIA

Enrique Gómez Pérez

Una de las imágenes más impactantes de la ciudad de Palencia es el *Santo Cristo de las Claras*. La devoción suscitada por este portentoso simulacro ha hecho de dicha escultura una de las más veneradas de la ciudad. Sin embargo a juicio de distintos historiadores, las opiniones sobre dicha escultura son dispares. Rafael Navarro García decía que "*En el muro que separa el ámbito coral de un recinto capeliforme contiguo, está el famoso y tétrico Cristo yacente, que para algunos es una momia barnizada ad hoc, con expresión muy lograda y emocionante, y para otros está configurado de alguna rara y milagrosa materia que no se puede discernir*"[1]. Para Manuel de Castro en "*… la capilla del Santísimo Cristo … se venera, depositado en una antigua urna de cristal, un Cristo yacente, de escaso valor artístico, talla probablemente de madera, que mide 1,40m., juego de cabeza y brazos por hombros y codos, con dos argollas y dos cadenas en la espalda, lo que nos inclina a creer que durante algún tiempo se utilizó en las funciones del descendimiento. Tiene, además, cabello natural y uñas que imitan las naturales con tal realismo que ha hecho creer al pueblo sencillo que le crecen*"[2]. Joaquín Yarza dice que: "*La obra es sorprendente y está trabajada en madera, parece ser. Un somero análisis estilístico la aleja del siglo XIV-XV. Quede a otro investigador el trabajar sobre el tema, que toca más a la historia de la devoción, que a la del arte*"[3]. Rafael Martinez, opina que la escultura del Santo Cristo de las Claras es "*una imagen yacente de Cristo, de madera policromada, cuyo aspecto actual- que incluye pelo postizo y cuero*

1 NAVARRO GACÍA, Rafael. *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo cuarto. Partido Judicial de Palencia*. Palencia 1946. Pág. 151.

2 DE CASTRO, M. *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*. Palencia 1982. Pág. 57.

3 YARZA LUACES, Joaquín. "Las Clarisas en Palencia", en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia.* Diputación Provincial de Palencia, Palencia 1990. pág. 167.

en las articulaciones de las manos, codos y axilas- se deberá cuando menos a una reforma del siglo XVI. De estética castiza que entronca con el barroco realista y efectista español, esta imagen, a la que el vulgo ha atribuído entre otras patrañas que le crecían las uñas y los cabellos, es una talla que ha sido utilizada para realizar la función del Descendimiento en Viernes Santo, lo que justifica sus articulaciones y la argolla y cadena que lleva a la espalda"[4]. Años más tarde este mismo historiador señalará que "*es un Cristo yacente, en origen gótico, transformado en época barroca, con pelo y barba postizos"*[5]. Para Patricia Andrés González, "*La imagen del "Santo Cristo de la Buena Muerte no es de gran valor artístico. Según la tradición fue encontrado en el mar por el I Almirante y fundador del convento, don Alonso Enríquez. Se trata de una talla de madera, en que la articulación de la cabeza y los brazos por hombros y codos, con dos argollas y dos cadenas en la espalda, hacen pensar que en algún momento sirvió para la representación del Descendimiento. El cabello es natural y las uñas imitan a las naturales"* [6]. Mejor opinión merece esta obra para Mª José Martínez Martínez, que al hablar de los Cristos Dolorosos articulados españoles, entre los que cita este de Santa Clara de Palencia, se refiere a ellos como un grupo que "*destaca por su elevada calidad artística, muy superior a la media"*, en relación con otros conservados en tierras del antiguo Imperio Romano-Germánico[7]. Precisamente esta historiadora ha localizado setenta y cuatro cristos de este tipo en dicho territorio, cuatro en tierras españolas y uno en Inglaterra, en Barking, aunque este último ha desaparecido[8]. Al estudio, del Cristo de Santa Clara de Palencia, se encuentra dedicada esta comunicación.

I. Leyenda e historia de la imagen del Santo Cristo de las Claras

Según cuenta la tradición conventual y popular, esta devota imagen de Cristo, fué encontrada en el mar y depositada en el primer cuarto del siglo XIV en el con-

4 CLARISA, revisado y ampliado por Rafael Martínez. *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y su Historia.* Palencia 1995. Pág. 57 y 58.

5 MARTINEZ, Rafael, en *Palencia. Paisaje. Patrimonio. Palabra.* Edilesa, León 2002. Pág. 141.

6 ANDRES GONZALEZ, Patricia. *Los monasterios de clarisas en la provincia de Palencia*. Institución Tello Téllez de Meneses. Excma. Diputación Provincial de Palencia, Palencia 1997. Pág. 96-97.

7 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José. "El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados", en *B.S.A.A. ts. LXIX-LXX.* Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003-2004. pág. 207 a 246.

8 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José. "La imaginería gótica burgalesa más allá de la devoción", en *El Arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos, 2006. Pág. 249 a 270.

vento por el primer Almirante de Castilla Don Alonso Enriquez (1344-1429). El Almirante encontró el milagroso simulacro en alta mar[9], *"...Arrojóse, intrépido, a las ondas,…y halló esta santa Imagen en una caja de cristal,… don Alonso… resolvió constante colocarle en la villa de Palenzuela, y llevando a efecto su propósito… Pasó esta procesión por Reinoso… advirtieron que la caballería paralizó sus movimientos frente al castillo que don Ruiz Díaz de Bueso había cedido a las monjas de Santa Clara… en el que vivieron …,hasta que el rey don Enrique II y la reina doña Juana, su mujer, por los años 1378, las trasladaron a la ciudad de Palencia, donde las fundaron el monasterio que hoy existe … infirieron ser voluntad divina… dirigiendo su viaje al dicho monasterio… La colocaron la imagen en una pobre, pero honesta capilla, entre las rejas del coro,…"*[10]. Desde la colocación de la escultura yacente del Señor en el coro del monasterio palentino de religiosas clarisas, a la devota imagen se la comenzó a denominar *el Cristo del Coro de Santa Clara*, *el Santo Cristo de las Claras de Palencia* o *el Santo Ecce Homo de Santa Clara*.

Ante la visión de esta imagen el rey Felipe II dijo "*Si no tuviera fe creyera que éste era el mismo cuerpo de Cristo que había padecido a arbitrio de la malicia; pero se y creo que resucitó y esta es su Imagen, pero tan parecida que estando difunto le retrata al vivo*"[11]. Semejante es la opinión del franciscano Lucas Wadding, quien en 1614 dijo de ella "*que esta tan propio del original en el retrato, que parece representada al vivo la carne y miembros de Cristo muerto, siendo el último refugio de esta ciudad en el remedio de sus tribulaciones, sacándola para esto en las rogativas públicas más urgentes*"[12]. Por ello dicha milagrosa imagen del Santo Cristo de las Claras de Palencia, será procesionada en rogativas extraordinarias implorando el auxilio divino, sobretodo desde las últimas décadas del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII. Así en 1614 tras meses sin agua hubo inundaciones. Ocurrió que "*aquel año, después de sacar en procesión el Santo Eccehomo de las Claras, el último recurso para que lloviese, se desbordó el Carrión*"[13]. En 1616 se pro-

---

9 CASTRO, M. DE, Op. Cit. Pág. 87.

10 Todos los datos referentes a la leyenda y milagros del Santo Cristo de las Claras de Palencia están tomados del folleto: CLARISA, revisado y ampliado por Rafael Martínez. *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y su Historia.* Palencia 1995.

11 CLARISA, revisado y ampliado por Rafael Martínez. Op. Cit. Pág. 25.

12 DE CASTRO, M. Op. Cit. Pág. 58.

13 CABEZA, Antonio. *Clérigos y señores. Política y Religión en Palencia en el Siglo de Oro.* Diputación provincial de Palencia, Palencia 1996. Pág. 173.

dujo un intento de robo de la milagrosa imagen por parte del Cabildo catedralicio, impidiéndolo el Cristo con una furiosa tormenta[14]. En 1652 se documenta como salvó a un niño de morir ahogado al tragar un vidrio. En 1659 por su mediación se acaba con una asoladora plaga de langostas, mientras que en 1660 recupera la movilidad una niña de nueve años que se hallaba tullida. En 1666 una "*mala acción*" motiva el enfado del devoto simulacro y su cambio de postura para evitar tener que contemplarlo. En 1738 la novena en su honor acabó con la pertinaz sequía. En 1743 se encontró uno de sus cabellos en un pozo seco, del que después volvió a manar agua. Quizás lo más sorprendente fué que el 28 de Noviembre de 1868 se pudiera ver como la imagen sudó sangre[15]. Curiosamente cuando Valentin Picatoste en 1892, habla del monasterio de Santa Clara dice que "*entre buenas imágenes llama la atención la portentosa imagen de Jesús crucificado que, según la leyenda, fue recogida en las aguas del Carrión*"[16]. Quizás recordaba vagamente la leyenda de su milagroso encuentro y por ello varió su hallazgo en el mar, por las aguas del río Carrión.

En 1913 Miguel de Unamuno tras ver esta imagen del Cristo de las Claras de Palencia, publicaba un poema dedicado a este Cristo "*de tierra*" o "*Cristo del Páramo*", poema que él mismo calificó de "*feroz*". Años más tarde, para contrarrestar dicho poema, se sintió obligado a escribir uno más humano dedicado al Cristo de Velázquez[17].

En el verano de 2006, Luis Cristóbal restaura la imagen, que recupera su aspecto primitivo, renovándose parte de su cabellera con cabellos de algunas monjas. La restauración alteró su fisonomía y su presentación al culto, puesto que desde entonces se le suprimió su característica faldilla de tela, por un paño de pureza. Igualmente se cambió su sepulcro de madera, carey y bronce del siglo XVII, por otro de nueva factura.

---

14 CLARISA, revisado y ampliado por Rafael Martínez. OP. CIT. Pág. 27 a 36 se relatan varios hechos milagrosos obrados por el Santo Cristo de las Claras.

15 DE CASTRO, M. Op. Cit. Pág. 269.

16 PICATOSTE, Valentín. *Descripción é Historia Política, Eclesiástica y Monumental de España para uso de la Juventud. Provincia de Palencia.* Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cª. Calle del Arenal, num 11. 1892. Pág. 126.

17 AYUSO, Cesar Augusto. *Palencia en la Literatura.* Cálamo, Palencia 2000. Pág. 147 y 148.

II. La devota imagen del Santo Cristo de las Claras

Este devoto simulacro de Cristo muerto, corresponde a una escultura gótica que representa a Cristo en el sepulcro y que entra dentro del grupo de crucifijos góticos dolorosos articulados que se han conservado en nuestro país. Estos son: el "*Santo Cristo de Burgos*", el "*Santo Cristo de Finisterre"*, el "*Santo Cristo de Orense"* y el "*Santo Cristo de las Claras de Palencia*"[18].

La pieza escultórica que nos ocupa, es una de esas obras de difícil clasificación, aunque es más que evidente que se trata de una pieza de origen medieval, del siglo XIV, similar en planteamiento al Santo Cristo de Burgos, que hoy se venera en una capilla de la catedral de la citada ciudad castellana, pero que en origen estuvo en el monasterio de San Agustín de esa ciudad. Ambas imágenes cristíferas, la burgalesa y la palentina, poseen articulaciones diversas y con partes realizadas en cuero, cabellos postizos y uñas de asta. Como señala Mª José Martínez Martínez estos postizos son "*completamente novedosos en la imaginería gótica, cuyo uso no vuelve a aparecer hasta el periodo barroco"*[19]. Se presentan al culto con un paño de pureza o faldilla de tela, siendo esta una costumbre de origen medieval y no barroca como en algunas ocasiones se ha supuesto, ya que el *"devoto instinto de adornar con mantos, y aún con vestidos, las imágenes religiosas es antiquísimo, anterior al mismo cristianismo. Baste recordar el cortejo panatenaico de Atenas donde una procesión de caballeros se dirigía al Partenón, para ofrecer a la diosa su nuevo peplos o túnica sagrada. Pero es en el siglo XII cuando se tienen noticias de colocaciones de coronas sobre la imagen de la Virgen. Se documentan por inventarios de tesoros, donaciones de mantos y joyas a las imágenes de devoción desde el siglo XIII"*[20]. Las dos esculturas son articuladas, algo que se pudo documentar tras la restauración de ambas obras. Seguramente se emplearon en algún auto sacramental u obra teatral de corte religioso el Viernes Santo, en la ceremonia del "*desenclavo*" o "*descendimiento*" tal y como aún hoy se hace en la misma ciudad de Palencia o en poblaciones palentinas como Osorno La Mayor[21]. Además ambas esculturas pertenecían a comunidades conventuales. La imagen del *Santo Cristo de las Claras* es una escultu-

---

18 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José. Op. cit. Pág. 207 a 246.

19 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José. Op. cit. Pág. 213.

20 SÁNCHEZ MARCOS, Marta. "La Virgen de las Nieves", en Centro de Estudios del Románico. *Codex Aquilarensis 9*. Aguilar de Campóo. Diciembre 1993. Pág. 107.

21 Sobre el desenclavo en Palencia ver: GÓMEZ PÉREZ, Enrique. "Reflexiones en torno al Santo Sepulcro en la provincia de de Palencia", en *La Concordia*. Murcia. 2007. Pág. 29 a 34.

ra articulada y dotada de varios resortes móviles, algunos muy elaborados. Es una obra realizada seguramente en el siglo XIV o como fecha más tardía 1407-1410. En ella se ha empleando cuero y madera. Se expone al culto como yacente dentro de una urna o sepulcro, aunque puede ser colocado en cruz o puesto de pie. Con ella, aunque no está documentado, se podía escenificar el desenclavo y tras su reciente restauración en el año 2006, se ha descubierto como en el interior de su costado, podía alojarse una vejiga, la cual llena de vino servía para simular la sangre vertida por Cristo tras sufrir la lanzada. En la espalda posee una argolla con la cual quedaría fijado a la cruz. Además la imagen posee articulaciones de cuero en el cuello, hombros, codos, muñecas, rodillas, tobillos y dedos, que facilitarían su descendimiento desde la cruz y diversas posturas.

Todo ello implica que también en algún momento se le pudiera poner de pié, tal y como sugiere que se hacía con algunas imágenes yacentes de Cristo, la investigadora Gertrud Shiller[22]. Curiosamente a este tipo de esculturas se les denominaba "*Ecce Homo*", nombre que al menos durante los siglos XVI, XVII, XVIII y en ocasiones en el XIX se daba a la imagen palentina. Al igual que en el caso de la ceremonia del "*desenclavo*", tampoco contamos con referencias documentales que certifiquen que este acto se realizase con la talla. Clementina Julia Ara Gil, apunta también la posibilidad de que esto ocurriese con una imagen de Cristo Yacente, en este caso propiedad de las Clarisas de Zamora y obra de madera policromada de inicios del siglo XIV. Redunda en esta idea el hecho de que "*los pies están completamente perpendiculares al cuerpo, de forma que el día de Pascua podría colocarse de pie, en representación de Cristo Resucitado*"[23], algo que también podría o no hacerse con la imagen palentina.

III. Arte y devoción en torno al Santo Cristo de las Claras[24]

A esta devota escultura se recurría para pedir el auxilio divino, sobre todo en época de sequías, plagas, pestes, etc. Todo ello generó la realización de relicarios, lienzos, estampas y grabados para alimento de la devoción popular.

---

22 SHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, Vol 2 (The Passion of Jesús Christ). Londres, Land Humphries Publiers, 1972. (ed. Original: Ikonographie der christichen Kunst, vol 2. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus BERD Mohn, 1968).

23 ARA GIL, Clementina Julia, "Cristo yacente" en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre.* Segovia 2003. Pág. 356 y 357.

24 Sin pretender abarcar todas las obras, únicamente se hará referencia a las piezas más significativas.

Los cabellos del Cristo serán guardados en relicarios, como por ejemplo en uno que se conserva en la parroquia de Fuentes de Valdepero, formando parte de un "*cinturón de lactantes*"[25] que esta colocado en una imagen de San Antonio de Padua.

Fantástico parece el relato del encargo de un lienzo por Margarita de Austria[26] y que no pudo ser realizado por los pintores. Muy interesante, a pesar de su deterioro y baja calidad artística, es el cuadro del siglo XVII conservado en la ermita de la Virgen de la Vega de Melgar de Yuso[27], en el que Cristo se presenta en una especie de andas con dosel. Su correcta identificación procede de la inscripción de los netos de las columnas de las esquinas del frente. Seguramente así se exponía al culto, quizás corriendo las cortinas y velos los viernes como se hacía con el Santo Cristo de Burgos. Probablemente la urna actual, se realizó para sus salidas procesionales, para evitar que se tocara la efigie. En la ermita de San Pedro Mártir de Palencia, hubo hasta su demolición en el año 2000, un óleo sobre lienzo, anónimo obra del siglo XVII, de factura popular y pequeño formato, que representaba al Santo Cristo de las Claras[28].

Algunos milagros obrados por el Santo Cristo generaron la realización de exvotos. En la clausura de Santa Clara de Palencia se conserva un exvoto del devoto Alfonso Sevilla que esta representado enfermo, en el interior de una gran cama con dosel, dentro de una habitación. En el ángulo superior derecho se representa la imagen del Cristo yacente de Santa Clara y la curación milagrosa aparece reflejada por una leyenda donde se le llama *Ecce Homo*[29]. Aunque no representa fielmente la imagen del Santo Cristo de las Claras de Palencia, es muy interesante un óleo sobre lienzo del siglo XIX que está "*dedicado al Ecce Homo de las "Claras" de Palencia*"[30], en recuerdo de la estancia de esta imagen y su comunidad en el Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos desde 1868 a 1874.

---

25 TRAPOTE SINOVAS, Mª del Carmen. Un "cinturón de lactantes" en la iglesia de Fuentes de Valdepero, en *Revista Horizontes. Revista informativa publicada por la Asociación de Amigos del Castillo y Monumentos de Fuentes de Valdepero.* Nº 12. Agosto 2006.

26 CLARISA. (Corregido por Rafael Martínez). Op. cit. Pág. 26.

27 Agradezco la información sobre esta obra a don Ramón Pérez de Castro, profesor de la Universidad de Valladolid.

28 Agradezco la información sobre esta obra al profesor de la Universidad de Valladolid, don Fernando Gutiérrez Baños, puesto que la ubicación de dicha obra, actualmente es desconocida.

29 ANDRES GONZALEZ, Patricia. *Op. cit.* Pág. 162 y 163. <<+ *Alonso sebilla y çianca. Vecino de esta ciudad. Estando traba/xando le vino un golpe de sangre que le duró ocho dias y ia desa/uciado de los medicos muy severas al Sto. Ecce Homo de Sta. Clara y fue su magestad/ … 171.*>>.

30 ANDRES GONZALEZ, Patricia. *Op. cit.* Pág. 162.

Además de los óleos sobre lienzo, la difusión por medio de estampas grabadas con la imagen del Santo Cristo de las Claras fue habitual. De estas algunos ejemplares se guardan en el monasterio. Entre ellos está el reproducido por Timoteo Garcia Cuesta, que llama a esta imagen *Cristo de los Almirantes*[31], a pesar de que en el grabado se lee en la parte superior "*Verdª. Estampa del SSmo Cristo de Sta Clara de Palencia"*. Conservado como propiedad particular está el *grabado del Santo Cristo de las Claras*[32], realizado siguiendo un dibujo dado por "*Rojas del"* y realizado por "*Agreda Scul en Vallid A 73"*. De Rojas, hasta el momento no hemos localizado su posible formación artística o su obra, aunque puede ser un simple personaje que se limitó a dibujar someramente el modelo. El grabador Buenaventura de Agreda o Ventura de Agreda, trabajó fundamentalmente en Salamanca y Valladolid en la segunda mitad del siglo XVIII, y se conoce de él un amplio repertorio de grabados y estampas[33]. Presenta la siguiente inscripción "*Rojas del. Agreda Scul en Vallid A 73*". Inscripción al pié: "*Vº P DEL SSmo XPTO DE Sta CLARA D PALENCIA*". En este grabado a diferencia del anterior y de otro posterior, la imagen de Cristo reposa boca arriba, con las manos dispuestas sobre el vientre, y se encuentra vestido con una faldilla semitransparente que le llega hasta las rodillas. En el Museo Real Monasterio Santa Clara de Carrión de los Condes, se expone un grabado con la representación de la aparición, historia y milagros del Santo Cristo de las Claras de Palencia, obra de 1818 del vallisoletano Tomás Solares[34].

Por la comparación entre los tres grabados, podemos presuponer como al variar de vestimenta al Cristo, también se le modificaba su postura, sobretodo en la disposición de las manos y brazos o el giro del cuello hacia el exterior de la capilla, hacia la iglesia. Actualmente la imagen mira hacia clausura, mientas en los grabados antiguos lo hacia a la iglesia. La llaga del costado ayuda a determinar correctamente esta disposición. Una constante en los grabados del siglo XVIII y XIX es la galería de la cortina con bordados de "*C*" enfrentadas, que se repite en todos ellos.

---

31 GARCÍA CUESTA, Timoteo. *El Santuario de Ntra. Sra. de la Calle de Palencia*, en P.I.T.T.M. nº 31, Palencia. 1971. Láminas 40 y 41.

32 Propiedad particular en Carrión de los Condes.

33 PAÉZ RIOS, Elena. *Repertorio de Grabados Españoles*, Madrid, 1981. Pág 9 y 10. GARCÍA VEGA, Blanca. *Estampas de imágenes vallisoletanas*, en B.S.A.A., t LI. Valladolid, 1985. Pág. 393-410.

34 VV.AA. *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid.* Museo Nacional de Escultura, Valladolid 1987. pág. 90. GÓMEZ PÉREZ, Enrique. *Museo del Real monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes*. Cálamo, Palencia 2004. Pág 29 a 34.

IV. Sobre el enigmático nombre del Santo Ecce Homo de Santa Clara

Conocido hoy como el "*Santo Cristo de las Claras*", en épocas pasadas se le denominaba con este nombre o como el "*Santo Cristo del coro de Santa Clara*". En ambos casos su nombre lo recibe por pertenecer a las RR. MM. Clarisas de Palencia, estando el segundo apelativo motivado por estar la capilla en la que recibe culto ubicada junto al coro conventual. Dicha efigie es sólo accesible desde la clausura, con lo cual las monjas preservaban la imagen de ser sustraída sin su permiso. También fue conocida como el "*Santo Ecce Homo de las Claras*", nombre que recibía a pesar de ser una escultura que representa a Cristo en el sepulcro.

En ocasiones la devoción popular, aplica desde el siglo XVI el término *Ecce Homo* indistintamente a diferentes imágenes del Señor, sin que tengan que representar necesariamente el pasaje en el cual Pilatos lo muestra al pueblo. Así a nivel popular, como en antiguos documentos, se denomina *Ecce Homo* a: una imagen de Cristo atado a la columna, Cristo coronado de espinas o lo más sorprendente una imagen del Señor Yacente[35]. Si bien en los dos primeros casos puede ser consecuencia de representar pasajes enlazados en el tiempo, aunque en realidad se aplicase a imágenes que representan un momento inmediatamente anterior: la Flagelación o a la *Coronación de espinas.* Así el *Santo Cristo de las Claras*, es citado en diversos documentos, como por ejemplo en uno de 23 de mayo de 1577 como "*el Santo Ecce-Homo de las Claras*"[36]. En 1593, salió en procesión de disciplina extraordinaria el domingo 13 de mayo día en el que "*se sacó el ecce homo de santa clara con otras insignias*"[37]. También en "*junio de 1614. Como continuaba sin llover, decide el Cabildo llevar el Santo Ecce Homo de las Claras en procesión*"[38]. En varias ocasiones desde finales del siglo XVI es pedida la salida extraordinaria de esta imagen para implorar en rogativas la lluvia. En algunas ocasiones ocurre que las monjas no lo prestan, así se recoge como cuando se determina: "*Que se vaya a Sta. Clara en procesión general por el Sto. Ecceomo por agua. Pídese el Santo Ecce-Homo a las monjas de Santa Clara y no le*

---

35 En Teruel en varias poblaciones actualmente aún se denomina "*Ecce Homo*" a imágenes de Jesús Nazareno cargado con la cruz a cuestas. Ver: GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso. *Aragón en Semana Santa. Rito y tradición en las comarcas aragonesas.* Gobierno de Aragón, Zaragoza 2006. Pág. 44.

36 GARCÍA CUESTA, Timoteo. Op. cit. pág. 110.

37 Archivo Cofradía de la Vera Cruz de Palencia (en adelante A.C.V.C.P.). Caja nº I. *Libro de Actas 1585-1654.* fol 99. nota del margen.

38 GARCÍA CUESTA, Timoteo. Op. cit. pág. 120.

quieren dar"[39]. Dicha denominación se mantendrá hasta el siglo XVIII. Así en 1743, don José Martínez, capellán de la iglesia de Ntra. Sra. de la Calle, encontró una nota en un papel, dentro de un pozo ubicado cerca del santuario del Santísimo Cristo del Otero y que se estaba limpiando para que manase de nuevo agua tras llevar unos veinte años cegado. En dicho papel, pegado con cera había un cabello y aparecía escrito: "*Cabello del Santísimo Cristo. Ecce homo de Santa Clara"*[40]. En el exvoto conservado en la clausura de Santa Clara de Palencia y obra del siglo XVIII, de nuevo en la leyenda que explica la milagrosa curación de Alonso Sevilla se le denomina a ese Cristo Yacente como "*Sto. Ecce Homo de Sta. Clara".*

Es más que significativo que se aplique a una imagen de Cristo muerto en el sepulcro, aunque no se trata de una rareza, ya que en la ciudad de Palencia está documentado como al menos en el siglo XVI y en el XVII diferentes imágenes de Cristo Yacente eran denominadas "*Ecce Homo*".

Así en la Cofradía Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz, la más antigua de las penitenciales de la ciudad, procesiona una imagen de Cristo yacente[41], que en los documentos de los siglos XVI y XVII se denomina como "*Santo Ecce Homo*". Por ejemplo en su salida procesional extraordinaria de 1588, en la planta de esta procesión se dice que" *…salió del palazio de la (cruz) + la procesión dela deceplina muy bien ordenada y mas de quinientos deceplinantes… y luces e insignias q fueron… la quinta angustia y luego el santo crucifixo y tras el el Santo ecce homo muy bien aderezados"*[42]. En diversos años se documenta como el Cristo yacente participaba en las procesiones de penitencia, citándose siempre con el nombre de "*Ecce Homo".* Por ejemplo en la planta de la procesión extraordinaria de 1614 participaron: "*Insignias: en primero lugar un pendón negro y luego la sancta cruz y San Vicente ferro y seguida la Virgen del rosario y atrás nuestro sancto ezeomo*". De estas citas deriva su correcta identificación con el Cristo yacente del siglo XVI que posee la cofradía, ya que en alguna de ellas se recoge, como el interior de la caja del Ecce Homo se "*adereza"* con reliquias prestadas por el Convento de la Piedad y el de San Pablo. Mantendrá dicha denominación hasta mediados del siglo XVII. A modo de

---

39 GARCÍA CUESTA, Timoteo. Op. cit. pág. 183.

40 CLARISA. (Corregido por Rafael Martínez). Op. cit. Pág. 36.

41 GÓMEZ PÉREZ, Enrique. "Cristo Yacente", en *APASIONARTE. Pasos de Palencia. Exposición Iconográfica*. Ayuntamiento de Palencia, Palencia 2006. pág. 66 y 67.

42 A.C.V.C.P. Caja nº I. *Libro de Actas 1585-1654.* fol 58 vuelto. Planta de la procesión de 1588.

ejemplo, en el inventario de 1652 todavía se le cita como "*El Santo Cristo Ecce Homo en una urna dorada con un colchoncillo de almohadas labradas que son tres".*

En la *Cofradía de la Quinta Angustia y Hermandad de San Francisco*[43], actualmente conocida como Cofradía del Santo Sepulcro, en 1592 Pedro de la Torre realiza el *Ecce Homo* de la Cofradía, que es más que probable de que fuera un nuevo Cristo Yacente articulado, iconografía apropiada para la procesión del Viernes Santo de esta cofradía.

Para Gertrud Schiller[44] o Clementina Julia Ara Gil[45], algunas esculturas de Cristo Yacente eran puestas de pié para servir como Cristo Resucitado el Domingo de Pascua, de ahí que podamos aventurar que provenga esta expresión de *Ecce Homo* aplicada a Cristo Yacente. Llamar *Ecce Homo* a una imagen del Señor no es un error, sino todo lo contrario, fue un nombre aplicado con la voluntad simbólica de expresar en las imagenes de Cristo, denominadas *Ecce Homo,* no el significado literal de la expresión, sino el resaltar la humanidad del Hijo de Dios y Hombre verdadero[46].

43 GÓMEZ PÉREZ, Enrique. "La Cofradía de la Quinta Angustia y San Francisco de Palencia. Los pasos procesionales del siglo XVII", en *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa: La Virgen y la Pasión*. Zaragoza 2006. Pág. 271 a 274.

44 SHILLER, Gertrud. *Op. Cit*.

45 ARA GIL, Clementina Julia, Op. Cit. Pág. 356 y 357.

46 Agradezco a Javier Ayarza la realización de las fotografías que acompañan esta comunicación.

LA ESCUELA LEVANTINA DE IMAGINERÍA

Francisco Zaragoza Braem

Introducción

Al hablar de la imaginería española de todos los tiempos siempre se han presentado como incuestionables las escuelas Andaluza y Castellana, más concretamente centradas en los focos de Sevilla y Valladolid. Es evidente que la grandeza de sus maestros y la belleza de sus creaciones han solapado la existencia de otras corrientes que llevadas de un hilo común hayan dado lugar a una identidad propia, a un grupo de seguidores que bien podemos definir como "escuela".

En el levante español se han dado también un cúmulo de circunstancias que permiten diferenciar las obras salidas de las manos de los escultores imagineros del resto de escuelas. La base ha sido el gran maestro escultor Francisco Salzillo Alcaraz y sus características la creación de obras que han seguido la estela iconográfica y técnica del maestro.

Reivindicar la existencia de dichos artistas y encuadrarlos en una escuela a tenor de las obras realizadas, la localización geográfica y los modelos utilizados constituyen la base para la redacción de la presente comunicación que pretende reivindicar el lugar que les corresponde dentro de la imaginería nacional y conformadores de la Escuela Levantina de Imaginería.

Localización geográfica

Incluimos dentro del Levante, las provincias de Alicante, Murcia y Valencia, y con ellas el área de influencia de los obispados de Cartagena-Murcia, Orihuela-Alicante y Archidiócesis de Valencia, ya que en ellas se difunde la obra de forma homogénea y se crea una unidad geográfica sólida.

Antecedentes Historicos

La estatuaria de esta zona desde sus inicios y hasta mediados del siglo XVI, se abasteció de los escultores residentes en grandes ciudades como Valladolid o venidas directamente de Italia, siendo su destino la ornamentación de fachadas, retablos y sepulcros. Mencionaremos entre los más destacados a **Domingo Beltrán** (1.535 – 1.561), **Jerónimo Quijano** (finales XV – 1.561) o **Jacobo Florentino** (1456 – 152?).

Será a mitad del s. XVII, con la irrupción del barroco, cuando vendrán maestros italianos a trabajar a estas tierras, imponiendo con ello sus cánones estéticos. Es el caso de **Juan Bautista Morelli**, **Jacomo Ponzanelli** y la saga de **los Capuz** en Valencia; o **Antonio Dupar** (1.698 – 1.755) y **Nicolás de Bussy** (1.651 – 1.709) en Murcia y Alicante. Precisamente este último es el autor de algunas de las obras cumbres del arte barroco, como el Cristo de la Sangre para la Cofradía de "Los Coloraos" de Murcia o "La Diablesa" para la ciudad de Orihuela (Alicante).

Estudiando la imaginería de Bussy supo perfeccionar su estilo **Nicolás Salzillo** (1.672 – 1.727), padre del genial Francisco, y en ambos se basó **Francisco Salzillo Alcaraz** (1707 – 1783) para crear un estilo, unas tipologías iconográficas propias que aún en la actualidad siguen copiándose y que se ha dado en llamar Escuela Levantina de Imaginería. Ciframos pues la fecha de la creación a mediados del siglo XVIII.

Francisco Salzillo, instruido hábilmente por su padre e inspirado por su don innato, ya que nunca salió de Murcia a estudiar, ni realizó aprendizaje gremial alguno, tan solo cuenta con su estancia en el taller paterno, infunde a sus creaciones un gran misticismo por el hábil tratamiento de la materia, acentuando plegados y decorando con suaves carnaciones los rostros.

Sus más significativas obras son los pasos procesionales para la Cofradía de Jesús de Murcia, entre los que destacan las imágenes del ángel de la Oración en el Huerto, la Santa Cena o la Dolorosa. Pero son legión la cantidad de obras que llenan las ciudades levantinas, algunas de ellas desaparecidas por las guerras sufridas en la zona, y otras muchas realizadas para todo el territorio español. Evidentemente para poder atender la multitud de encargos, Francisco Salzillo se rodeo de un gran taller de colaboradores, cifrados por algunos historiadores en más de cien personas, dando con ello pie a la larga lista de obras atribuidas a la "Escuela de Salzillo", nombre con el que se identifican muchas de ellas para dar sensación de importancia y calidad.

Sin embargo, la realidad apunta a que tan solo sobresalió entre la legión de operarios que tenía el maestro **Roque López** (1.747 – 1.811) al que seguirá en el si-

glo XIX**, Marcos Laborda** (1752 – 1822), **Santiago Baglietto y Gierra** (1781 – 1853) **Antonio José Palao y Marco** (1824-1886), **Francisco Sánchez Tapia** (1831-1902), **Francisco Sánchez Araciel** (1.851 – 1.918) y **Juan Dorado Brisa** (1.874 – 1.907). Todos ellos incorporaron a sus creaciones las enseñanzas de los nuevos movimientos escultóricos en boga como el neoclacisismo o el romanticismo haciendo acto de presencia en el panorama imaginero levantino, pero la demanda del fiel devoto hacia la obra de Salzillo obligó a todos ellos a seguir con la tradición salzillesca repitiéndose los modelos y pasos procesionales más destacados.

Al mismo tiempo en Valencia destacará la obra de **Ignacio Vergara** (1.715 – 1776), al que sucedió **José Esteve Bonet** (1.741 – 1.802), escultor de cámara de Carlos IV y Director General de la Academia de San Carlos, la **Familia Querol**, **Antonio Riudavest** (1.83? – 1.87?) y **Venancio Marco** (s. XX).

En la transición del XIX al XX llegan los grandes maestros valencianos que desde Madrid expanden su arte por todos los puntos cardinales llevando algunas de sus mejores obras procesionales a esta zona levantina:

Mariano Benlliure (1.862 – 1.947) maestro del romántico completamente autodidacta y que nunca cursó estudios oficiales, siendo la primera vez que pisó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), en el año 1.901 para ser nombrado Académico de la misma. En todos sus trabajos era detallista, realista, bello, tal y como sentía y pensaba que tenía que ser concebida una obra, como es el caso de los Cristos (Triunfante, Nazareno, Crucificado de Difuntos y Animas o Yacente) de Crevillente, o los pasos de la Cofradía California de Cartagena. Al igual que **José Capuz Mamano** (1.884 – 1.964) quien hizo de su profesión un don y de su vida la continuidad de una saga de escultores con sus orígenes en el XVIII ya indicado. Profesor de modelado y vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y Académico de la Real de San Fernando en 1.927. Definió su estilo mediante la definición de planos y volúmenes, evitando el detalle y creando un estilo mediterráneo, puro y personal. Bellas muestras son sus conjuntos del Descendimiento o Santo Amor de San Juan para la Cofradía Marraja de Cartagena.

Estos son prácticamente los únicos puntos de alejamiento de la escuela salzillesca, llevados indudablemente por su trabajo que realizaban en la capital de España y por las tendencias naturalistas y realistas.

Los primeros años del siglo XX conformaron un grupo de escultores murcianos que desarrollaron una más que discreta labor imaginera, inmiscuidos en labores de restauración más que de creación, pero que supusieron el mantenimiento sin fisuras de esta escuela. Entre los mismos destacamos a **Carlos Rodríguez**

(1.879-1.949), **Antonio Garrigós** (1.886 – 1.966), **Antonio Carrión Valverde** (1.892 – 1.968) o **José Planes Peñalver** (1.891 – 1.974) la figura más importante de esta época y fundador de la Escuela de Artes y Oficios de Murcia en 1.933, entre otros.

La Guerra Civil y el Nacional Catolicismo impulsará una fuerte etapa de reconstrucción del patrimonio perdido, y en muchos casos creación del mismo con destino a las numerosas iglesias y cofradías. Esta etapa contemporánea desde los años cuarenta a los sesenta se caracterizará por la diversidad de formas plásticas en la que se observan obras de corte salzillesco con nuevas creaciones de formas estilizadas y depuradas. A pesar de la oportunidad de innovar en modelos y motivos, los comitentes, principalmente cofradías y parroquias buscaban recobrar el icono perdido siendo muy escasas las ocasiones de poder ver obras totalmente novedosas.

El foco levantino se verá dividido por la existencia de numerosos maestros, destacando en *Murcia*: **Manuel Carrillo García** (1.873 – 1.977), **José Sánchez Lozano** (1.904 – 1.995), **Juan González Moreno** (1.908 – 1.996), **Manuel Ardil Robles** (1.910 – 1.974) y **José Noguera Valverde** (1.913 – 1.986) entre otros. *En Alicante* a los **Hermanos Fulgencio** (1909 – 1982) **y Rafael Blanco** (1913 – 2002). Y en *Valencia*: **Pío Mollar** (1878 – 1953), **José María Ponsoda** (1.882 – 1.963), **Ignacio Pinazo Martinez** (1.883 – 1.970), **Enrique Galarza** (1.895-2003), **José Seiquer Zanón** (1.902 – 1.977), **Vicente Rodilla Zanón** (1.901 – 1.974), **Antonio San Juan** (1.902 – 1.996) y los **Talleres de Rabasa y Royo, Talleres Rausell y Llaurens, Talleres Román y Salvador.**

Son la generación de principios de siglo que realmente ven sus frutos en los años cuarenta tras los sucesos del 36, es la "Generación de postguerra" que jugó un papel decisivo en la docencia del oficio. Muchos de ellos siguieron creando escuela salzillesca inspirando su producción en las formas estéticas del genial maestro, copiando literalmente en algunos casos o inspirándose en poses y facciones en otros. En general sufrieron la presión de la demanda social hacia tipos ya conocidos, obteniendo grandes fracasos con innovaciones que en algunos casos cayeron en el olvido. Pocos, muy pocos fueron los privilegiados que pudieron dar un toque de modernidad y creatividad total a sus obras y siempre respaldados por la calidad de sus obras y tratamiento de nuevas temáticas que permitían dar continuidad a la escuela imaginera levantina.

En Murcia sobresaldrá como principal maestro **D. José Sánchez Lozano** que instalaría sus talleres en las ciudades de Murcia y Pilar de la Horadada; por los mismos pasaría una pléyade de aprendices y curiosos necesitados de aprender el oficio de escultor, sin embargo prácticamente ninguno fue instruido para conseguir la autonomía propia, debiendo remediar este mal con la asistencia a clases de la Es-

cuela de Artes y Oficios de la que era profesor, o frecuentando otros talleres de escultores y artesanos. Sánchez Lozano se dedica a estudiar de cerca el arte de Salzillo y sus discípulos. Terminada la guerra, se dedica a la importante tarea de dar vida a las innumerables imágenes deterioradas y mutiladas, a la vez que creando otras nuevas en las que la belleza ideal, sensibilidad y dulzura identificaran su obra numerosísima. Entre sus discípulos encontramos a **Manuel Ribera Girona, Manuel Hurtado Carré o Antonio García Mengual**

Contemporáneamente **Juan González Moreno** se mueve dentro del mundo de las formas, muy bien estudiadas y planteadas. Le interesa mas la forma que el fondo. Artista figurativo y formalista con estilo naturalista. Destacarán su obra civil pero también sus pasos procesionales para las cofradías murcianas. Entre sus discípulos más aventajados están **Antonio Villaescusa Morales** (1.908 – 1.992), **Antonio Campillo Párraga** (1.926), **Francisco Toledo Sánchez** (1.928), **José Hernández Cano** (1.932), y **José González Marcos** (1.940)

Actualidad

Tras el paréntesis conciliar de los años sesenta y setenta en que imperaba la ausencia de la imagen en templos, y la decadencia de las cofradías y hermandades, los años ochenta y noventa nos han traído la revitalización de la religiosidad popular y con ello la necesidad de nuevas obras que generan nuevos encargos, al igual que un carácter eminentemente conservador basado en el conocimiento de técnicas y el encargo de numerosas obras de restauración a técnicos consagrados, con el acertado criterio de que la imaginería forma parte de nuestra cultura.

En el panorama actual se encuentran en activo diferentes imagineros, unos venidos de oficiales y maestros de los talleres imagineros de los años cuarenta, otros aparecidos en los años noventa constituyendo la renovación permanente de la escuela salzillesca. De entre todos citaremos a los siguientes:

En Murcia y provincia:

Francisco Liza Alarcón (1.929), natural de la pedanía murciana de Guadalupe, trabajó durante muchos años en el taller de Sánchez Lozano, siendo precisamente a partir de los años ochenta cuando se independiza y comienza la creación de su amplia obra entre la que catalogamos más de 150, además de múltiples restauraciones. Es un escultor formado en talleres, pasando por las distintas etapas de aprendiz, oficial y maestro. Gran conocedor del estilo salzillesco se destaca como

uno de sus mejores continuadores. Hoy sigue trabajando y formando como su discípulo a su sobrino **Antonio Castaño Liza.**

Antonio Labaña Serrano (1.944) natural de la pedanía murciana de Algezares, pertenece al grupo de los curiosos y enamorados de este arte que aprende el oficio aunque no vive de él, dedicándose a tareas de administrativo. Entre sus obras se encuentran una docena de pasos procesionales y algunas restauraciones.

Antonio García Mengual (1.927) nacido en Barcelona, a los 2 años se traslada a la pedanía murciana de Espinardo, donde desarrolla una gran labor. Ha ejecutado numerosas exposiciones individuales y colectivas, obteniendo numerosos premios. Sus imágenes se encuentran en una línea modernista, con abreviada sencillez de las formas y ausencia de volúmenes agresivos, lo que le ha valido el rechazo en algunas de ellas.

Jesús Azcoitia (1.954) o **Juan José Quirós Illán** (1.976) ambos de Cartagena, tuvieron con Sánchez Lozano la oportunidad de conocer y aprender de un gran maestro, aunque no permanecieron los años necesarios en el taller para así considerarlos.

La nómina actual continua con nombres como **Fernando Ortuño Alburquerque** (1.920), **Miguel Ángel Casañ** (1.927), **José Hernández Cano** (1.932), **Gregorio Fernández Henarejos** (1.937), **Manuel Ardil Pagan** (1.940), **Anastasio Martinez Valcarcel** (1.941), **Francisco Conesa Hernández** (1.947), **Mariano Spiteri** (1960)**,** o los jóvenes **Jesús Dimas Molina Carrillo** (1.971) y **Arturo Serra Gómez (1970).**

Como caso aparte y ejemplo hoy en día destaca el autodidacta **José A. Hernández Navarro** (1.954) que cuenta en sus treinta y cinco años de oficio con más de doscientas obras y grupos en los que ha sabido definir su estilo propio conservando la esencia salcillesca, estilo que viene definido por un gran naturalismo, muestra de bellas anatomías y perfecta composición de las diferentes imágenes. Su talento se ha visto recompensado con el encargo de grupos escultóricos para las ciudades de Valladolid, Zaragoza, Cuenca y Alicante, amén de Murcia, Albacete y su región.

En Alicante el máximo representante es **Valentín García Quinto** (1.926), que en su larga trayectoria une la realización de trabajos para el levante y su estancia durante veinte años en Perú, contabilizándose más de 150 obras. Con el existe una generación de jóvenes escultores como **Joaquín Mayans** (1.966), **Domingo García Chahuan** (1.973), **Ramón Cuenca Santo** (1.975), **Víctor García Villagordo** (1.976), formados en las Escuelas de Artes y Oficios o en talleres andaluces y todos residentes en la comarca de la Vega Baja, muy próxima físicamente con Murcia, que están ofreciendo obras que hacen augurar una continuidad de la escuela salzillesca y de la imaginería en esta zona.

En otro orden y como ejemplo de imaginería modernista encontramos en la ciudad de Alicante a **Remigio Soler** que ha creado un estilo propio en la imaginería, realizando sus obras para iglesias y particulares, e imprimiéndoles un sello innovador. Su mejor muestra imaginera es el paso del Stabat Mater para la cofradía marista de Alicante.

En Valencia, donde tantos talleres florecieron por los años cincuenta, son pocos los representantes que quedan hoy en activo o dan a difundir su nombre, teniendo noticias **de José María Lloret Mongay y José Luís Martínez Soria** por su obra en Requena; o de **Ricardo Rico Tormo (1965).**

Sistema de trabajo

Alejados de los tradicionales talleres, hoy el escultor – imaginero suele trabajar en solitario, rodeado en algún caso de algún colaborador que dedica parte del día a realizar su trabajo de sacado de puntos, dorado o estofado. Los avances en la economía familiar y las cargas fiscales que en la actualidad sufre el mundo del arte, impiden el poder mantener aprendices y oficiales, llegando a la conclusión, aquellos maestros que tienen cubierta su posibilidad de trabajos en futuros años, que es mejor pocas y buenas obras que muchas y menos elaboradas. Además, la crisis sufrida en los años sesenta ha hecho recapacitar al escultor en el sentido de generar espectativas de trabajo y no agotar en pocos años la solicitud de obras que hoy en día se presentan. Lamentablemente estos criterios hacen que las hermandades y cofradías, con el ánimo de procesionar a toda costa en el año que se crean, recurran a artistas noveles o mediocres que con sus creaciones ensombrecen el arte imaginero en general.

La formación y aprendizaje de los imagineros levantinos contemporáneos suele alejarse del largo aprendizaje y control de los conocimientos mínimos exigibles, e incluso de las escuelas de artes, si bien es de destacar la influencia de la Escuela de Artes y Oficios de Murcia de la cual formó parte de su profesorado José González Moreno, José Sánchez Lozano, etc y de la que algunos pasaron a los talleres particulares de estos maestros. O la Escuela de Artes y Oficios de Orihuela, donde la presencia esporádica de algún profesor imaginero ofreció a los nuevos escultores la posibilidad de practicar este apartado de la escultura. Otros sencillamente son autodidactas, creadores a los que afluyen las obras que salen de sus manos y que aprenden el oficio a base de mucho mirar a los maestros y experimentar técnicas y métodos.

Así con un carácter individualista siguen hoy en día trabajando y en algunos casos "comparando" sus trabajos con los de otros compañeros de oficio a los que suelen criticar. Precisamente esa individualidad les obliga a realizar todo el proceso y estancarse en temas que una buena comunicación haría mejorar notablemente su calidad. En algunos casos esto es suplido por las múltiples publicaciones que se están realizando del tema imaginero, venido en muchos casos de la zona de Andalucía, que de esta forma influyen en sus obras. Igualmente la proliferación de congresos y encuentros cofrades, están permitiendo abrir miras y establecer comparaciones más directas, con lo que se logra mejorar levemente su capacidad creadora.

En cuanto a los talleres o lugares de trabajo siguen siendo almacenes pequeños, muchas veces parte de la vivienda familiar, lo que va en detrimento del oficio, por ello es interesante reseñar el impulso dado por José Hernández Navarro que aprovechando la realización de su nueva casa, la dotó de unos bajos amplios y cómodos donde poder desarrollar su labor, con mucha luminosidad y limpieza, separando distintas zonas de trabajo y reivindicando la necesidad de unas condiciones dignas donde un escultor pueda desarrollar su trabajo; evidentemente ello va unido a una apreciación de sus obras que le permiten llevar una vida acomodada. Lejos quedan los principiantes que utilizan cualquier rincón que le presta su casa paterna para modelar, tallar, estucar o decorar.

Las obras realizadas suelen pasar por la elaboración de un boceto previo en barro cocido con el que contratan la obra, prosiguiendo con el modelado a tamaño natural, sacado de puntos, policromado y acabado final. Según la economía del comitente se realizará en talla completa, enlienzada o "de vestir", siendo pocos los casos que utilizan el barro como materia final frente a la madera de pino.

Conclusión

A la vista de lo expuesto podemos afirmar que el levante tiene una sólida raíz escultórica que basa sus nuevas creaciones en la continuación de la obra salzillesca y en la presentación de innovadoras iconografías, siempre dentro de la conocida tradición barroca, no obstante sería interesante reunir de alguna manera a todos ellos para que se produjera un intercambio de ideas y modo de trabajar, además de consensuar una normativa de precios, modelos de contratos y sistemas de medidas fiscales que protejan este arte.

Con el auge que está experimentando la imaginería, parece que se olvida la época de la desidia sufrida para ocupar el lugar que se merece dentro de las Bellas Artes, impulsándose la realización de exposiciones y muestras que permiten conocer mejor a los escultores y promocionarlos más ampliamente.

Finalmente se hace necesaria la existencia de algún tipo de entidad que pudiera definir los criterios generales que debe presidir la imaginería, a la vez que generar una serie de documentos y publicaciones que pueda suplir las carencias actuales de documentación gráfica. Muy en la línea que en Sevilla está teniendo el Centro de Investigación y Desarrollo de la Imaginería al que desde aquí auguro un futuro prometedor. No obstante la continuidad de formas y modelos apreciada hacen que se vea con futuro la pervivencia de la escuela salzillesca y con ella la existencia de la Escuela

Bibliografía

Escultores Murcianos del s. XIX por José Luís Melendreras Gimeno. Murcia 1.996

Escultores Murcianos del s. XX por José Luís Melendreras Gimeno. Murcia 1.999

Escultura Barroca en España por Juan José Martín González. Editorial Catedra S.A. Madrid 1.991

La escultura del Renacimiento a la actualidad. de Pedro F. García Gutiérrez y José Landa Bravo. Ediciones Antiquaria, S.A. Madrid 1.994

Imaginería Procesional en Gandía por Antonio Bonet Salamanca. Revista Tercerol nº 1 Zaragoza 1.996

Imagineros Andaluces Contemporáneos por María Dolores Díaz Vaquero. Publicaciones Caja Sur Córdoba 1.995.

LA DEVOCIÓN A LA DOLOROSA EN HELLÍN

Francisco José García Navarro

1. Introducción

Hablar en Hellín de Ntra. Sra. de los Dolores o de la Dolorosa, como popularmente es conocida, es hacer referencia no sólo a una de las imágenes marianas que forman parte de la imaginería local y que también participa en las tradicionales procesiones de la Semana Santa de esta ciudad, sino que es también referirnos a una imagen a la que los hellineros han manifestado a través de los años un profundo y perenne fervor, que ha posibilitado que está devoción hacía la Madre de Dios se haya convertido en todo un referente dentro de la vida cristiana en Hellín.

Comentaba el desaparecido Cronista Oficial de Hellín, D. Antonio Ruescas Cano, que la devoción hacía la Virgen de los Dolores entre los hellineros se manifiesta en la cartera de los mismos, ya que dos estampas siempre están presentes, una con la Patrona, la Virgen del Rosario, y otra con la Dolorosa.

Pero, muchas otras manifestaciones externas muestran ese conglomerado de cariño y de fervor de todo un pueblo hacía Ntra. Sra. de los Dolores, que supone una identificación plena con esta imagen, a pesar de que no se forme parte de la Cofradía que la tiene por titular ni se mantenga ningún tipo de vinculación con este colectivo pasionario.

Sabido es, que no es Hellín un caso exclusivo en el que se tribute un especial culto hacía la Virgen Dolorosa, ya que son numerosísimas las poblaciones en las que se le rinde culto, ya que, sin lugar a dudas, esta devoción mariana es una de las más comunes y el título de los Dolores es el más extendido en cuanto a los títulos que se otorgan a las imágenes pasionistas de María. No hay más que comprobar infinidad de imágenes de Dolorosas que se localizan en pueblos y ciudades circundantes a Hellín para poder comprobarlo, donde aparece representado mayoritariamente el modelo de Virgen Dolorosa creado por el insigne imaginero Fran-

cisco Salzillo en el siglo XVIII y que es tan común en todo el antiguo Reino de Murcia.[1]

Así, será una imagen salida del taller de Salzillo la que provoque que desde la segunda mitad del siglo XVIII comience a forjarse en Hellín un especial fervor en torno a Ntra. Sra. de los Dolores, sin duda influenciado por la pertenencia al antiguo Obispado de Cartagena donde el propio Obispo Luís Belluga fue un claro propagador de esta devoción por toda la Diócesis[2].

De tal forma, desde la llegada de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores a Hellín y en concreto a una de las capillas de la Iglesia Arciprestal de Ntra. Sra. de la Asunción, la misma se convirtió en uno de los iconos de la Semana Santa de esta ciudad, siendo precisamente durante esos días cuando la devoción hacía la Virgen se manifiesta especialmente, aunque también día a día se hace palpable, lo que ha posibilitado que la Dolorosa para Hellín se haya convertido en todo un símbolo que, sin temor a equivocarnos, constituye la devoción mariana más popular y arraigada entre los hellineros, junto con la sentida por éstos hacía la Patrona de la ciudad, la Virgen del Rosario.

2. La Semana Santa de Hellín

Hellín es un municipio con una población superior a los treinta mil habitantes, que se haya situado en el suroeste de la provincia de Albacete y por tanto, dentro de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Perteneció al antiguo Reino de Murcia y constituye un verdadero cruce de caminos entre la zona castellana, andaluza y de levante, lo que ha provocado que sus características geográficas y las circunstancias de vida de sus habitantes se hayan visto influenciadas fuertemente por ello.

La celebración de la Semana Santa en Hellín constituye, sin dudar a dudas, su principal manifestación cultural en la cual conviven por un lado, sus tradicionales procesiones y por otro, sus multitudinarias tamboradas, habiendo sido ambas vertientes de la Semana Santa hellinera declaradas recientemente de Interés Turístico Internacional.

---

1 El modelo de Dolorosa creado por Salzillo tuvo su cenit en la imagen de la Virgen Dolorosa creada en 1755 para la Real y Muy Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Murcia.

2 El Cardenal Belluga consagró la Diócesis de Cartagena a la Virgen de los Dolores y además la nombró copatrona de la ciudad de Murcia.

La significativa visita del dominico San Vicente Ferrer, en el mes de Abril de 1411, y la presencia de la Orden Franciscana desde el año 1524, constituyen los pilares sobre los que se sustentan las primeras celebraciones relativas a la Pasión de Cristo en Hellín, las cuales van a verse claramente influenciadas por la pertenencia al antiguo Obispado de Cartagena, sobretodo cuando a partir de 1726 cuando el imaginero murciano Francisco Salzillo y Alcaraz comience a realizar una amplia y prolífica obra que se va a ver distribuida en múltiples localidades integrantes del antiguo Reino de Murcia que se hallaban repartidas fundamentalmente entre las provincias de Alicante, Murcia y Albacete.

Primeramente fue el propio Francisco Salzillo la persona que contribuyó con su genio y su arte a engrandecer el patrimonio imaginero hellinero con la creación de algunas imágenes entre las que se encontraba la popular Dolorosa, cuya devoción es objeto de estudio de esta comunicación, y un magnífico grupo escultórico de la Flagelación. Posteriormente, y ya dentro del siglo XIX serían otros escultores, todos ellos oriundos de la zona murciana y levantina, los que se encargarían paulatinamente de la realización de un buen número de pasos que vinieron a integrarse a las procesiones de Semana Santa, los cuales en un alto grado venían a ser variantes de los tradicionales modelos salzillescos.

Sería también durante la segunda mitad del siglo XIX cuando surgirían en Hellín las Tamboradas, tal y como son concebidas, ya que inicialmente los tamborileros participaban dentro de las procesiones que desde un punto eminentemente penitencial se habían venido celebrando desde el siglo XV, siendo a partir de 1859 cuando éstos van a comenzar a desvincularse de las mismas. También durante este período se produce la creación de un importante número de cofradías y hermandades, lo que provoca la desaparición del sistema de pujas a través del cual habían venido funcionando nuestras procesiones y la progresiva consolidación de nuestras celebraciones pasionarias.

La contienda civil desatada en España en 1936 supuso la pérdida del importante conjunto imaginero con el que contaba Hellín, lo que derivó a que a partir de 1939 comenzase a llevarse a cabo una ardua tarea realizada a lo largo de las décadas posteriores que ha supuesto recuperar todo lo perdido y además aumentar el inicial conjunto. De ello se han encargado imagineros de gran relieve, representantes de distintas escuelas, fundamentalmente la castellana y la andaluza, entre los que se hallan Federico Coullaut Valera, Vítor de los Ríos, José Fernández Andes o Mariano Benillure, entre otros muchos a los que también se une el escultor hellinero José Zamorano.

Actualmente son veinticuatro las Cofradías y hermandades que desfilan cada año en Hellín, además de que son varios los proyectos existentes para la creación

de nuevos colectivos pasionarios que vengan a enriquecer nuestras procesiones, en las cuales se une nuestra propia idiosincrasia con influencias propias de los desfiles andaluces y castellanos.

Todo este conjunto de fenómenos posibilita a que podemos definir a la Semana Santa de Hellín como un suceso único e irrepetible que cada año tiene lugar en los inicios de la primavera, no pudiendo obviar que son nuestras Tamboradas lo que posibilita a que estas celebraciones pasionales sean únicas en el mundo.

3. La Dolorosa de Hellín

La imagen de Ntra. Sra. de los Dolores venerada en Hellín desde la segunda mitad del siglo XVIII responde al tradicional modelo salzillesco en el que se presenta una Virgen gen, no excesivamente joven, que con lágrimas sobre su rostro levanta su mirada al cielo y mantiene sus brazos extendidos, con las palmas de las manos vueltas también al cielo, en actitud suplicante. La imagen de la Dolorosa hellinera se trata de una imagen de vestir en la que también están presentes en su indumentaria los patronos dejados por el propio Salzillo para sus Dolorosas y que consiste básicamente en una túnica roja y manto azul, que aparece terciado, a lo que se acompaña un tocado blanco alrededor de la cabeza y aplicado al manto. Sobre la cabeza de la Virgen aparece una corona tipo diadema de plata con las terminaciones en estrellas, mientras que en el pecho aparece clavado un puñal de plata como representación del dolor que nos evoca las palabras del Evangelio cuando el anciano Simeón profetiza a la Virgen su sufrimiento (*Simeón dijo a María, su madre, " Y a Ti una espada te traspasará el alma"; Lc 2, 34-35).*

La llegada a Hellín de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores se puede situar entre los años 1755 y 1770, siendo una de las primeras imágenes que se incorporaron a las procesiones hellineras, que hasta entonces se habían venido desarrollando desde una perspectiva eminentemente penitencial. La autoría de esta imagen en la persona del imaginero Francisco Salzillo queda ratificada con su inclusión dentro del capítulo dedicado a la obra de Salzillo en el Catálogo de las Bellas Artes Murcianas, publicado en 1913 y cuyo autor es Andrés Baquero Almansa[3].

3 En el Capítulo IX "La obra de Salzillo" y concretamente en la página 477, párrafo 8 se recoge textualmente: "Hellín-Dolorosa (de vestir, como la de Jesús; en la Parroquial)".

Tal fue la popularidad que la Dolorosa despertó entre los hellineros, que también los Comunidad Franciscana deseó tener una imagen de la Virgen Dolorosa, por lo que también del taller de Salzillo salio una imagen con destino al convento franciscano de Hellín, lugar donde hasta el día de hoy es venerada.

Con la incorporación de la Virgen de de los Dolores a las celebraciones de la Semana Santa de Hellín se puede afirmar que en ésta comenzaron a introducirse importantes cambios que han condicionado estas celebraciones y que han supuesto la consolidación de actos que hoy día son considerados, en algunos casos, como emblemáticos dentro de la semana pasional hellinera.

Durante todo el siglo XIX y los tres primeros decenios del siglo XX, la Semana Santa de Hellín fue consolidándose y pareciéndose cada vez más a la que hoy conocemos. Así, será en los últimos años del siglo XIX, cuando como consecuencia de la desaparición del tradicional sistema de pujas, por el cual habían venido funcionando nuestras procesiones hasta entonces, se van a ir creando las distintas Cofradías y Hermandades, entre las cuales se encuentra la que lleva por titular a Ntra. Sra. de los Dolores, la cual se va a convertir en la entidad que se ocupará hasta el día de hoy por velar por el engrandecimiento del culto hacía la Dolorosa.

La Dolorosa, desde un principio, unida a las celebración de la procesión celebrada en la mañana de Viernes Santo, con la subida hasta el monte coronado por la Ermita del Calvario, amplió progresivamente sus salidas procesionales en el siglo XIX con su incorporación a la procesión de la Oración del Huerto celebrada en la tarde de Miércoles Santo y ya en el año 1922 con su participación en la procesión celebrada en la mañana de Domingo de Resurrección, en la que Ntra. Sra. de los Dolores se vuelve a convertir en directa protagonista con la celebración del Encuentro con el Cristo Resucitado.

Testimonios gráficos que aún hoy se conservan nos muestran instantáneas que nos dan fe del importante devoción que todo un pueblo sentía hacía su Virgen de los Dolores, esa Dolorosa que Salzillo había labrado y que tanto fervor despertaba. Ejemplo de ello son antiguas fotografías en las que vemos nuestra plaza presidida por el Templo de la Asunción en las que sobre las gradas de la iglesia nuestra Dolorosa bendice a su pueblo que postrado a sus pies la aclama como Madre, una vez recogida la procesión de Viernes Santo.

Pero no son sólo en estas ocasiones puntuales donde se puede comprobar esa especial devoción sentida por los hijos de Hellín hacía su Dolorosa. Con solo comprobar el manto que viste nuestra imagen nos podremos percatar de este cariño es-

pecial, al ver como aparece en su centro el escudo de Hellín, privilegio que solo nuestra imagen posee junto a la Virgen del Rosario.

También, raro era encontrar una casa donde algún retrato de la Virgen de los Dolores no esté presente. Cuantas hellineras han llevado por nombre el de Dolores y cuantas madres, incluían en el ajuar de sus hijas un cuadro con la Virgen de Salzillo que tantas y tantas alcobas ha presidido en nuestro pueblo, siendo en aquellos años testigo de tantos nacimientos de hellineros cuando era costumbre que los niños vinieran al mundo en las casas particulares.

Un conglomerado de devoción, de cariño y de fervor de todo un pueblo en torno a la Madre de Dios también se manifestaba en importantes cultos que en la Iglesia de la Asunción se realizaban en su honor durante los prolegómenos de cada Semana Santa coincidiendo con el Viernes de Dolores, cuando era celebrado un Solemne Novenario en el que actuaba la Capilla Parroquial, o en el mes de septiembre, donde coincidiendo con el día 15, fiesta de los Dolores de María, se celebraba un Septenario en el que de nuevo también actuaba la Capilla de la Parroquia de la Asunción, la cual también cada Viernes Santo acompañaba a la Virgen hasta el Calvario, para una vez allí entonar el tradicional Motete en su honor, hecho éste que se remonta al año 1800 cuando el entonces Maestro de la Capilla Mateo Tomás lo compuso, siendo hoy sustituido por el actual *Stabat Mater Dolorosa* del maestro hellinero José Espinosa Griñán.

Por todo lo comentado y por muchos más detalles que serían imposibles de enumerar, la pérdida de la imagen de Ntra. Sra. de los Dolores realizada por Salzillo durante la Guerra Civil de 1936 va a suponer una verdadera tragedia para los hellineros, que comprueban como una de sus imágenes más veneradas desaparece como consecuencia de los terribles acontecimientos que se están desarrollando en toda España.

Muchas versiones han sido las que se han escuchado en Hellín desde entonces, muchas de las cuales tienen un denominador común en el sentido de que afirman que la imagen finalmente no fue destruida. Sea o no cierto, lo real es que desde aquel ya lejano año 1936 la Virgen realizada por Francisco Salzillo no ha sido venerada por el devoto pueblo de Hellín.

Pero en aquel lejano 1939, recién terminada la contienda civil, los hellineros no se resistían a aceptar tan terrible pérdida, quedándoles su última esperanza patente a través de un comunicado que en el mes de julio llegó desde el Obispado de Cartagena a la Parroquia de la Asunción con la intención de comunicar que en que en las salas de recuperación de obras de arte de Madrid se encontraba el bus-

to de una Dolorosa que bien pudiera ser la desaparecida de Hellín. Inmediatamente, responsables de la Cofradía partieron hacía Madrid pudiendo comprobar no era la perteneciente a Hellín, por lo que se decidió encargar una nueva imagen que viniera a sustituir a la realizada por el inmortal Salzillo.

Fue una tarea muy comprometida a la hora de proceder a elegir al imaginero que aceptase realizar la nueva imagen de Ntra. Sra. de los Dolores. Finalmente, se optó por el escultor madrileño Federico Coullaut-Valera Mendigutía, discípulo de su padre, el también célebre escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera.

El contrato firmado entre la Cofradía y el escultor nos muestra unas condiciones muy especiales, algo que queda perfectamente ratificado ya que en su cláusula segunda se dice literalmente *El Sr. Coullaut Valera, consagrará las preferencias de su arte a lograr el exacto parecido, la perfecta semejanza de su escultura con la sagrada de Salzillo, prescindiendo si fuera necesario de su propia inspiración, para obtener en su obra la misma expresión de dolor y de belleza que el glorioso imaginero logró llevar al rostro de su magnifica Dolorosa*.

Pero si las instrucciones dadas al escultor por parte de la comisión encargada eran severas, más aún eran las que planteaban los propios ciudadanos, algo que se trasladó a la prensa nacional y que perfectamente recogió la reseña que el Secretario de la Prensa de Madrid, Francisco Casares, escribió sobre este tema y que fue publicada en el diario ABC del día 30 de diciembre de 1939, bajo el título *¡Qué sea igual que aquella!*. Entre el contenido de ese artículo se recogían frases tales como *Los vecinos de un pueblo español han pedido a un escultor de fama que les reproduzca su Dolorosa, (…). Esa Virgen de Salzillo. Y para que el artista a quien ahora se encomienda la difícil copia sea y conozca como era la que desapareció, los vecinos, cada vez que le hablan, en grupo o individualmente, se echan mano a la cartera y sacan una estampa, una fotografía (…) Por lo que usted más quiera, no se deje llevar por su propia inspiración. Hágala igual, completamente igual. Si no, no la queremos (…) Ninguno de Hellín – que este es el pueblo – podrá olvidarse nunca de un solo rasgo de la imagen. La llevamos "dentro"*.

Desde que la imagen fue encargada, los hellineros vivieron con expectación los apenas tres meses que mediaron entre el día 22 de diciembre de 1939, cuando fue firmado el contrato, hasta el 17 de marzo de 1940, cuando la imagen hizo su entrada triunfal en Hellín. Pero antes de eso, la nueva imagen fue expuesta en la Sala de la Prensa de Madrid, donde se pudo comprobar el gran parecido de la nueva talla respecto a la imagen de Salzillo.

Todo Hellín se movilizó y participó en todos y cada uno de los festejos que se llevaron a cabo para celebrar tan importante acontecimiento, algo a lo que el propio Ayuntamiento de Hellín se sumó, publicando un Bando de Alcaldía en el que se autorizaba poder tocar el tambor en el acto de llegada de la nueva imagen.

Entre aclamaciones y vítores, la Virgen fue recibida en las afueras de la localidad, siendo allí bendecida por el Gobernador eclesiástico del Obispado y posteriormente trasladada hasta la Iglesia de la Asunción. Todo el itinerario recorrido por la imagen fue decorado, como bien señalaba el diario Línea de Murcia, de fecha 13 de Marzo de 1940, en el que se decía expresamente *Arcos y gallardetes en Hellín para recibir a la Virgen de los Dolores.*

El resto de actividades realizadas durante la Semana Santa de aquel 1940 fueron enteramente dedicadas a la Virgen de los Dolores. Una multitudinaria Misa de campaña y una procesión al Calvario, en la mañana de Viernes Santo, en la que solo participó la Dolorosa fueron algunos de los actos celebrados, que vinieron acompañados de desfiles militares, obras de teatro con famosas compañías nacionales, eventos deportivos, comidas para pobres, así como otras actividades que probaron la repercusión que tuvo para toda una ciudad la llegada de su Virgen venerada.

Pronto, la nueva imagen penetró en el corazón de los hellineros, siendo por tanto depositaria de una devoción y de un cariño heredado de la imagen de Salzillo, algo que se ha venido transmitiendo de padres a hijos hasta el momento actual.

Cada Semana Santa se nos brinda la oportunidad de encontrarnos por las calles de Hellín a nuestra Virgen de los Dolores y de manifestar esa especial devoción, bien sea en la tarde de Miércoles Santo o en la mañana de Viernes Santo o Domingo de Resurrección. También, cada Viernes de Dolores, la Dolorosa inaugura la Semana Santa, con su participación en un Vía Crucis al Calvario, donde todos los hellineros que lo desean tienen la oportunidad de poder portar su trono, siendo esta una manifestación del fervor que se le profesa.

Pero serían innumerables los detalles que no sólo durante los días de Semana Santa sino durante todo el año, nos muestran la especial devoción de los hellineros hacía Ntra. Sra. de los Dolores. Levantarse a su paso como señal de respeto cuando desfila por las calles, emocionarse con su desfile o ver los fieles que la acompañan son ejemplos vivos de esta singular cariño, algo que también la literatura local y el propio *Himno a Hellín* se han encargado de manifestar.

Pero también cualquier día podemos comprobar que la Virgen recibe en su capilla de la Parroquia de la Asunción muestras de cariño de los hellineros en forma de flores, de visitas o de oraciones.

Por tanto, referirse a la Dolorosa en Hellín, es referirse no sólo a la Semana Santa, sino que es también hablar de una imagen en la que está especialmente representado un testimonio de devoción presente durante más de dos siglos. Ojalá y que los cofrades de hoy seamos capaces de transmitir todo ese legado religioso, histórico y cultural que a través de nuestra Dolorosa se nos ha hecho llegar.

Bibliografía consultada

BAQUERO ALMANSA, ANDRÉS. *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianas.* Murcia, 1913.

GARCÍA-SAÚCO MELÉNDEZ, L.G. *Francisco Salzillo y la Escultura Salzillesca en la provincia de Albacete.* Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1985.

ESPINOSA AZORÍN, J. Breves apuntes históricos sobre la Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores. Redoble. 2005 p 188-200.

LOSADA AZORÍN, ALFREDO ANTONIO. *Historia de la Semana Santa de Hellín. Cofradías y Hermandades.* Hellín, 1993.

MORENO GARCÍA, ANTONIO. *Otra contribución a la Historia de Hellín.* Albacete, 2002.

SÁNCHEZ MORENO, J. *Vida y Obra de Francisco Salzillo.* 2ª Edición. Editorial Regional Murciana. Murcia, 1983.

EL CRISTO DE LA SALUD. COMUNICACIÓN AL II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES: LA IMAGEN PROCESIONAL: ARTE Y DEVOCIÓN

Fernando Esteban Muñoz

El Cristo de La Salud

Al conmemorarse este año el cincuenta aniversario de la refundación de la Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud y buscar en las hemerotecas de la ciudad noticias referentes a la actividad anterior de la citada Asociación, encontré, además de las que buscaba, otras referentes a un Cristo de la Salud. El Cristo de la Salud de las Capuchinas de Murcia.

Quizás, para seguir con el tema de nuestra comunicación, podríamos recordar brevemente los inicios y características de esta orden y su posterior llegada a Murcia.

Las capuchinas descalzas fueron fundadas por la madre Ángela Margarita Serafina el 18 de mayo de 1599 en la ciudad de Barcelona. De familia ilustre, al morir su marido decide dedicarse a Dios, basando su fundación en cuatro pilares: pobreza, obediencia, castidad y clausura. La rigurosidad está en la línea de muchas órdenes religiosas de clausura del momento. Aunque aquí destaca su sobriedad y no ser necesario aportar dote cuando se quiere ingresar.

En esta época, ingresa una niña huérfana en el convento de Barcelona. Se trata de Ángela María Astorch. Pronto se señala por su entrega y cumplimiento, profesando como religiosa a los diecisiete años. A los veintiuno es destinada a la ciudad de Zaragoza como maestra de novicias siendo posteriormente, elegida abadesa por varios periodos.

En 1640 se producen en Barcelona los acontecimientos denominados “El Corpus de la Sangre o revuelta de los segadores”. Se materializa ésta, en una suble-

vación de empobrecidos campesinos contra la nobleza y burguesía de las ciudades catalanas, que no respeta vidas, haciendas o lugares sagrados. Conocedor de aquellos sucesos es don Alexos de Boxados y Llull, canónigo de la Catedral de Barcelona y posteriormente inquisidor apostólico del Reino de Murcia. En un encuentro en Zaragoza con Sor Ángela Astorch, le propone la fundación en nuestra ciudad de un nuevo convento de Capuchinas, consagrado a la "Exaltación del Santíssimo Sacramento", como desagravio de los hechos ocurridos en Barcelona. Propuesta que es aceptada iniciándose los preparativos para la citada fundación.

El 9 de mayo de 1643 solicita al Ayuntamiento de Murcia permiso para fundar en esta ciudad. Tres días después le es concedido, tal y como se recoge en el acta capitular de fecha 12 de mayo, de esta ciudad aunque tendrán que pasar más de dos años para que se haga efectiva. Los motivos, además de la propia instalación del convento, son de orden burocrático, que poco a poco se van solventando. Una vez solucionados, un grupo de cinco religiosas se encamina a nuestra ciudad. Entre los enseres que traen, se destacan: un niño Jesús; un crucificado de aproximadamente, un metro de altura; y varios cuadros entre los que señalaría la Virgen del Pópulo que, aunque algo deteriorado, se conserva hoy en día, así como las dos obras señaladas.

El recibimiento que les hace la ciudad es caluroso y efusivo. El punto de encuentro es la iglesia de San Bartolomé a las cinco de la tarde. Allí se organiza una procesión encabezada por las representaciones más señaladas de la ciudad, tanto a nivel eclesiástico como civil. Al llegar al nuevo convento, situado en los alrededores de la actual Delegación de Hacienda, se realizan los trámites administrativos de firmas de escrituras, esto ocurre el 28 de julio de 1645. Al día siguiente se celebra una Misa de Acción de Gracias, entonándose posteriormente por todos los asistentes un Tedeum Laudamus.

Dos fechas son importantes a mediados del siglo XVII, donde se van a ver involucradas las Capuchinas. La primera corresponde al año 1648, cuando una epidemia se adueña de la ciudad de Murcia y hace grandes estragos en la población. Las religiosas colaborarán en todas las labores humanitarias que se realizan, sin que afecte a ninguna de ellas la peste. Tres años más tarde, la gran riada de San Calixto provoca grandes destrozos. Las aguas cubren prácticamente la ciudad, alcanzando, en el convento de las Capuchinas, una altura de metro y medio, lo que obliga a las monjas a salir a nado en dirección al colegio de los jesuitas, mientras contemplan con horror cómo su edificación se hunde, momentos después, por efecto de la inundación. Tras un corto periodo en el lugar de los Teatinos, cedido

por los jesuitas, se trasladan a una nueva edificación, lugar que ocuparán hasta el primer tercio del siglo XX.

Los comienzos del siglo XVIII son claves para la historia de España. La muerte sin descendencia de Carlos II, último rey de la Casa Austria, provoca un importante conflicto en la sucesión al trono. Aunque éste había nombrado en su testamento a Felipe de Anjou, nieto del rey francés de la casa de Borbón, Luis XIV, como futuro rey, ante la posibilidad de la unión de Francia y España en una sola corona, se forma una coalición de algunos países europeos en contra del nombramiento del futuro Felipe V, formada por: Austria, Inglaterra, Holanda, Portugal, Dinamarca y algunos estados alemanes, que defendían la propuesta al trono español del Archiduque Carlos de Austria. En 1702, la coalición austriaca declara la guerra a España y Francia, y durante un periodo bastante largo diversos hechos de armas van a sucederse en todo el territorio español.

Para nuestro relato podríamos centrarnos en los acontecimientos ocurridos en las regiones de Murcia y Valencia hacia 1706, cuando las tropas austriacas que se iban adueñando del sureste español ocupando: Cartagena, Alicante, Orihuela y otros lugares, comienzan los preparativos para atacar la ciudad de Murcia y poder así consolidar toda esta zona para la causa del Archiduque Carlos. Por el problema que significa el cauce del río Segura para la toma de la ciudad, deciden atacar ésta por el norte, en lo que hoy ocupan los barrios de San Basilio y Santa María de Gracia de la capital. Esos lugares eran en ese momento huertos regados por gran cantidad de acequias y con edificaciones de poca consistencia, si exceptuamos un casón palacete con una amplia huerta, donde la escasa guarnición compuesta por soldados y regimientos enviados desde la corte filipina, así como por los voluntarios de la ciudad, se parapetó en espera de refuerzos que venían de Andalucía.

Ante la presión que comienzan a hacer los atacantes, los murcianos, cumpliendo órdenes del entonces obispo de la diócesis de Cartagena, D. Antonio de Belluga y Moncada, abrieron los portones de las acequias e inundaron los huertos donde se hallaban los austriacos, imposibilitándoles el movimiento en cualquier sentido, momento que aprovecharon los sitiados para afianzar un ataque sorpresa en el lugar denominado posteriormente Huerto de las Bombas, provocando gran cantidad de bajas y obligando a las tropas austriacas a retirarse hacia el noreste en dirección a Almansa, donde se daría una batalla decisiva que les hizo retroceder, aún más, hacia el este perseguidos por las tropas borbónicas. En un avance continuo toman las ciudades próximas a Valencia, llegando a Alzira el 4 de junio de 1707.

Era costumbre que cuando las tropas llegaban a un lugar que se había manifestado en contra en un conflicto, se les autorizara en cierto sentido, al saqueo y pillaje de todo lo que encontraban a su paso, destruyendo edificios, quemando casas y haciendo todo el daño posible, no respetando iglesias ni conventos.

Tras la conquista de Alzira por las tropas borbónicas, a las que se habían incorporado algunas compañías de Murcia, no se privaron éstas del ritual, cebándose en especial con el convento de los Capuchinos de esa localidad. Aquí nos podríamos preguntar el por qué de ese especial ensañamiento con ellos. La respuesta podría ser la animadversión que había hacia esta orden había por su inclinación en la contienda hacia la causa austriaca, motivo por el cual en la misma ciudad de Murcia habían sido encarcelados con el beneplácito de Belluga.

La orden de regreso supuso quizás el fin del saqueo, y es aquí, en este momento, cuando empieza nuestra historia del Cristo de la Salud.

Los datos que narran dicho acontecimiento están recogidos en el tomo segundo de la "**CHRONICA DE EL OBSERVANTISSIMO CONVENTO DE MADRES CAPUCHINAS DE LA EXALTACION DE EL SANTISMO SACRAMENTO EN LA CIUDAD DE MURCIA**", impresa en Madrid en la imprenta de la viuda de don Pedro Enguera, el año 1737, pocos años después que ocurriera el hecho que se narra a continuación: en el libro IV, capítulo XVIII, página 177, donde dice textualmente: *"Sobre todo esto, en el saqueo que hicieron nuestros soldados, quando recuperaron a Alcira de el Reyno de Valencia, al salir un Capitan de los nuestros del Covento de los Reverendos Padres Capuchinos (que desatentos los Soldados avian tambien saqueado, sin ser posible detenerlos) haciendo este Christiano, y virtuoso Capitan devota oracion a los pies del Divino Simulacro de Chisto Crucificado, de estatura natural de un hombre, que se avia librado del saqueo, oyo la voz que salia del Crucifixo, y le decia: Aquí me dexas? Quedo assombrado con tal prodigio, y con gran reverencia le acomodo y traxo a Murcia, de donde era natural: y llegado ya a la puerta de Castilla, venia pensando adonde llevaria la Efigie devotisima, que fuesse mas verenerada. Pero el mismo Señor, que tanto ama a sus Capuchinas…, resolvio su duda, diciendole, como él a voces lo contaba, que lo truxesse a su Convento como lo hizo, y oy está en el altar, que arriba diximos…"*

No conforme los capuchinos de Alzira, una vez organizado de nuevo su convento, con el traslado del Cristo a Murcia, entablan pleito para lograr su devolución, pleito que fue solventado rápidamente por el Obispo Belluga, disponiendo, según se recoge en la citada crónica: *"que aunque reclamaron después por su Efigie los Padres Capuchinos de Alcira, el Eminentísimo Prelado, entonces Capitan Gene-*

ral, y Obispo de Murcia, compuso con dichos Religiosos se quedasse en el Templo de estas Religiosas, contentando a aquellos Reverendos Padres con buenas razones, fundadas en los prodigios sucedidos…"

El cuidado y devoción que las capuchinas dedican al Cristo se trasmite rápidamente por la ciudad, creciendo un gran fervor entre los murcianos quienes, por los favores que de él reciben pasan a llamarlo "Cristo de la Salud".

En una novena al mismo, fechada en 1778, se hace mención a un Capitán que trae al Cristo desde Alcira, destacando cuando dice: *"…aquí viene el afligido, el enfermo e indigente…".*

El periodista José Alegría refiriéndose al antiguo convento de las capuchinas, escribía a finales de 1946 en el periódico La Verdad de Murcia: *"En la cenobítica e histórica iglesia, atracción del pueblo devoto, en la que se tributaba frecuentísimo culto a Jesús Sacramentado, se tenia singular devoción al Santísimo Cristo de la Salud, imagen de un metro y cuarenta y siete centímetros, de altura, al que se habían concedido indulgencias por varios señores obispos; estando colocado, en un altar privilegiado, a perpetuidad por el Sumo Pontífice".* Nos referimos a León XIII.

No podemos dejar pasar por alto la dedicación y el cariño que Francisco Salzillo muestra a la madres Capuchinas. Una tía de él y una hermana suya profesan como capuchinas y hasta él mismo deja ordenado en su segundo testamento, realizado el 20 de febrero de 1783, ser enterrado en la Iglesia de esta orden, cuando dice: *"que , luego que fallezca, sea cubierto con ávito y cordón de Nuestro Padre San Francisco de Asís, y puesto en ataúd de madera forrado en negro; sea sepultado en la Yglesia del Combento de Madres Capuchinas de esta ciudad…".* En el transcurso de su vida artística dona al convento diversas obras y bocetos, destacando San Francisco y Santa Clara. Nos podemos imaginar que conocería bien el convento, en especial la iglesia, y que muchas veces se habría postrado ante nuestro Cristo de la Salud.

Tras las vicisitudes propias de cada siglo, llegamos a la época de la segunda república y comienzo de la guerra civil española. Una ola de anticlericalismo empieza a invadir la ciudad: iglesias y conventos son destruidos cundiendo el pillaje y destrucción entre los asaltantes.

Gracias a la intervención de un joven escultor, Juan González Moreno, y un grupo de intelectuales se pudo salvar gran cantidad de obras y retablos de la ciudad y de pueblos de la región, entre los que hay que destacar la imaginería de Salzillo y algunos retablos barrocos. No ocurrió lo mismo con el de las madres Capuchinas, que fue destruido en toda la extensión de la palabra dispersándose las

monjas entre familiares y amigos, aunque sí se pudo salvar las dos imágenes ya citadas de San Francisco y Santa Clara.

Paredes derruidas, imágenes quemadas, pintadas o decapitadas, así como todo el ajuar que el convento poseía esparcido por doquier. El destrozo llega hasta el punto de profanar tumbas entre las que se encontraban los restos del escultor murciano Francisco Salzillo.

El periodista de Línea, Carlos García Izquierdo nos describe el 18 de agosto de 1946 la situación en las capuchinas: *"A los pocos días de su asalto… el convento fue convertido en una especie de almoneda, por unas miserables pesetas los responsables vendían en pública subasta los muebles y objetos destrozados que la plebe había dejado abandonados… a aquella subasta fuimos unos amigos: José Crisantos, Pepe Martínez Gilabert y Julio Tortosa con el solo objeto de poder salvar algunas de aquellas reliquias…"*

Rebuscando entre escombros, nuestro periodista encuentra una cabeza algo deteriorada. Se trata de la cabeza del Cristo de la Salud, el Cristo de Alzira. Con cierto miedo, pero con resolución a la vez, la recoge y guarda en su casa. Del resto del cuerpo no hay noticias, aunque suponemos que estaría roto en mil pedazos. El hecho nos lo describe así: *"Y una de aquellas madrugadas , buscando entre los montones de ruinas, salió una maravillosa cabeza de Cristo Crucificado, que, de un golpe, había sido separada de su tronco. Reconocido que fue, todos coincidimos en que pertenecía al tan venerado y tradicional Cristo de la Salud, milagrosa imagen que, desde el siglo XVIII, Murcia veneraba con gran unción y devoción religiosa"*.

La guerra finaliza y la normalidad ciudadana comienza a volver poco a poco. Las capuchinas se reagrupan y se instalan provisionalmente en una casa cedida situada por el centro de Murcia, donde reinician su vida religiosa.

En 1946 surge la pregunta ¿qué hacer con la cabeza del Cristo de la Salud? El ya citado periodista Carlos García Izquierdo comienza una campaña en la prensa y radio, tanto local como nacional, para que se proceda a la reconstrucción de la imagen dando como resultado lo que posteriormente comunica a la abadesa en una carta fechada el 3 de septiembre de 1946, que dice así: *"Por fin, y después de una intensas campañas en la Prensa y Radio de Murcia y Madrid, el SANTISIMO CRISTO DE LA SALUD, cuya sagrada cabeza tuve la dicha de salvar en los días cruentos de la Revolución que padecimos, juntamente con innumerables cuadros y libros que tuve el honor de devolver a esa Comunidad a raíz de la liberación, va a ser reconstruido, tal y conforme era, y devuelto a ese querido convento. El señor Obispo*

y nuestras primeras autoridades están interesadas en esta obra, muy especialmente nuestro amado Prelado que ya se ha dignado nombrar una Comisión pro-reconstrucción de tan histórica imagen…"

La comisión que el prelado, el Dr. D. Miguel de los Santos Díaz y Gomara, designa para el seguimiento de dicha reconstrucción, está formada por: el Rvdo. D. Bartolomé Ballesta Vivancos, D. Manuel Fernández Delgado-Maroto, D. Carlos García Izquierdo y D. Luis Peñafiel Alcázar, y tras dar valor legal al título de propiedad de las Capuchinas sobre la nueva imagen, les recomienda que soliciten al Cabildo de la Catedral la instalación del Cristo, cuando esté terminado, en un lugar apropiado. El obispo quiere que quede bien claro que: *"Si las Capuchinas construyen en su día un nuevo convento, el Santísimo Cristo de la Salud volverá a recibir culto en la capilla o iglesia publica que se construyese".*

El encargo se hace al ya citado Juan González Moreno, que por entonces está ocupado en la restauración de algunas imágenes.

El escultor pide información a la comunidad capuchina sobre la configuración de la primitiva imagen, que le es facilitada, pero que en realidad sólo le sirve como idea general porque el estilo que imprime a su obra está lejos de la primitiva imagen.

Los trabajos que realiza, se alejan de la corriente escultórica que ha imperado desde la época de Salzillo. Sus cuerpos son estilizados y muestran una desnudez propia del mundo clásico. Lo que sí hace es añadir la cabeza de finales del siglo XVII a un cuerpo nuevo, resultando un conjunto totalmente armonioso. Siguiendo instrucciones, coloca dentro del mismo, en el lado derecho del costado, un documento con los nombres de todas aquellas personas o entidades que habían colaborado en dicha restauración, como era costumbre siglos atrás.

Desconocemos el coste de la obra, pero ésta se sufragó por suscripción popular, así como por una donación del Ayuntamiento de la capital de tres mil pesetas, siendo su alcalde en ese momento el Sr. Virgili Quintanilla.

Terminada la restauración el obispo propone, de acuerdo con el cabildo catedralicio y las capuchinas, que se instale en una capilla aneja el Cristo de la Salud, *"hasta tanto las madres capuchinas tengan su propio convento".*

Dado que el ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, gran amante de las tradiciones murcianas, había concedido una subvención para la restauración, y como ésta había sido ya pagada principalmente por suscripción popular, se acuerda que ese dinero se utilice en el arreglo del techo de la capilla donde se iba a instalar el Cristo, la llamada "La casica de las Ánimas", situada entre el ábside de

la capilla de Junterones y la puerta gótica de Los Apóstoles de la catedral, así como para la realización de un retablo donde situar la imagen encargando el diseño y presupuesto del mismo al artista murciano D. José Frutos Valiente.

Dicha capilla recibía ese nombre por utilizarse como velatorio de los cuerpos de los difuntos que, procedentes de la huerta, cruzaban la capital después del toque de oración, hora en la que ya no se daba sepultura en el antiguo cementerio de la Puerta de Orihuela. Costumbre que con el tiempo había desaparecido.

Ante la idea, por parte de la Comisión, de celebrar un acto una vez reconstruida la imagen, el prelado da su consentimiento para que se celebre un Vía Crucis por las calles de la ciudad. La intención era que la nueva imagen se incorporara a los desfiles procesionales como una Cofradía más de la Semana Santa Murciana, aunque por diversos motivos no se llevó a efecto posteriormente.

En febrero de 1947 el obispo nombra una comisión para que organice el Vía Crucis para el Domingo de Ramos a celebrar a las 8 de la noche, partiendo de la Catedral y recorriendo las principales calles de la ciudad, con una parada significativa en el lugar donde se encontraba la iglesia del antiguo convento de las Capuchinas.

Al final, este acto se celebra el 28 de marzo, Viernes de Dolores a las siete de la tarde. En el periódico de La Verdad de ese día se recoge una crónica que dice*: "… La expectación por tan grandioso acto de penitencia es inmensa. Nuestras primeras autoridades, corporaciones y cofradías pasionarias han sido invitadas para que concurran también a este grandioso Vía Crucis de penitencia, con el cual Murcia desagraviará de un modo fervoroso a Jesucristo, cuya imagen bajo la advocación de Cristo de la Salud fue destruida…"*

Los crónicas del día siguiente nos hablan de la solemnidad y devoción del acto, indicando que el Cristo era llevado en un trono delicadamente adornado con claveles rojos.

Un año después el 19 de marzo, se volverá a celebrar otro solemne Vía Crucis. Dada la solemnidad y participación de fieles en el citado acto, la Comisión organizadora hace una llamada en este sentido: *"La Comisión organizadora encarece a aquellos que habiten por las calles que ha de recorrer la procesión, poseedores de aparatos de radio, que los instalen en los balcones de sus casas y los conecten al paso de la procesión, ya que las estaciones del Vía Crucis serán dirigidas desde los estudios de Radio Murcia por el Reverendo Señor don Bartolomé Ballesta".*

Era la primera vez que en Murcia se hacía algo así, utilizando la radio como medio de comunicación interactivo para un acto de esta índole en el que participaron varios miles de personas, resultando muy emotivo.

Meses después las Capuchinas habían concluido su nuevo convento y solicitaron el traslado de su Cristo, a lo que en principio se oponía el cabildo catedralicio, argumentando la lejanía de la nueva instalación, cerca de donde hoy se encuentra la iglesia de San Francisco Javier, llamada con todo el cariño la iglesia del Cura Joseico. La intervención del obispo D. Miguel de los Santos Díaz y Gomara zanjó el tema a favor de éstas.

Para ello, se dispuso el traslado desde la catedral el 26 de agosto de 1949. Por el largo trayecto a recorrer y los calores del mes, la hora de salida se fijó para las 7 de la mañana, siendo acompañada la imagen por gran cantidad de fieles. El cortejo lo abría el Pendón de la Catedral, figurando de preste el ya citado Don Bartolomé Ballesta.

La emoción que invadía a las Capuchinas queda manifiesta en la crónica de ese año, cuando dicen: *"Las monjas esperábamos con gran entusiasmo la llegada del Señor. Las mayores que le habían conocido en la derrumbada iglesia y que no le habían vuelto a ver desde el año 1936, deseaban por momentos ver el rostro tan consolador y alentador de Ntro. Señor Crucificado, y las jóvenes que no le conocían era tal la devoción que las monjas mayores nos habían infundido que nos parecía que nunca iba a llegar el momento de poderle contemplar de cerca. Cuando nos dijeron que la procesión estaba ya en la carretera, las monjas fueron corriendo a la celosía del coro para ver lo antes posible la cara del Señor. Otras monjas cogieron la campana y la echaron al vuelo con todas sus fuerzas, manifestando así su emoción y alegría por la vuelta de tan milagrosa imagen después de tanto tiempo y persecución".*

Hacia el mediodía llegó la comitiva, entonándose un Tedeum Laudamus al tiempo que las campanas lanzaban al cielo su repiqueteo. Posteriormente se ofició una misa predicada por el capellán de las Capuchinas D. Estanislao de Gaduasar.

Como la nueva edificación comenzó a deteriorarse, quizás por estar construido sin la cimentación que el terreno exigía, y ante el peligro de derrumbe, la comunidad capuchina se vio forzada a buscar una nueva ubicación que ofreciera mayor seguridad. En abril de 1980 se realiza un nuevo traslado al Paseo del Malecón, a continuación del colegio de los Hermanos Maristas, en un chalet al que luego se le anexionará el propio convento.

En un principio, la situación económica no permitió la construcción de la capilla, por lo que la imagen se acomodó en un lugar apropiado.

Cuando ésta se realizó, se trasladó a la misma el Cristo de la Salud, situándolo en el lado del evangelio entre las dos obras de Salzillo: San Francisco y Santa Clara, donde actualmente se encuentra.

Fernando Esteban Muñoz

EL PASO DE JESÚS Y LA SAMARITANA Y LAS AGUAS DEL RÍO SEGURA

Rafael Marín Montoya

Introducción

Esta comunicación presenta un tema y su correspondiente desarrollo a partir de unas preguntas que surgen como cofrade hellinero y apasionado semanasantero, que por motivos laborales ha residido en distintas provincias. Puede que esté desarrollada bajo una metodología no adecuada o sin un tratamiento científico. No pretendo justificar, sólo decir, que existe el grupo escultórico de un pasaje evangélico, que sin ser momento pasional es representado como paso o misterio pasional solamente en una determinada zona geográfica de España.

En pueblos y ciudades de la cuenca hidrográfica del río Segura y en localidades vecinas nos encontramos este paso procesional que con diferente denominación: "La Samaritana", "Jesús y la Samaritana", "Conversión de la Samaritana", nos presenta a Cristo sentado junto a un pozo y en diálogo con una mujer de Samaría, la Samaritana.

El catedrático de la Universidad de Murcia, don Germán Ramallo Asensio dice en su libro sobre Salzillo: "*En 1773 [Salzillo para la cofradía California de Cartagena] llevó a cabo la factura de otra rareza iconográfica entre los desfiles pasionales que, sin embargo, a partir de su versión iba a tener amplio eco en todo el territorio; era un paso que recogía La conversión de la Samaritana*"[1].

La Samaritana y su encuentro con Jesús en el Pozo de Jacob sólo lo encontramos como paso de Semana Santa en un número limitado de localidades, todas ellas geográficamente cercanas y en casi todas sus tierras están atravesadas por el río Segura

1 RAMALLO ASENSIO, G. *Francisco Salzillo escultor1707-1783.* Madrid: Editorial Arco/Libros, 2007, pag 213

o sus afluentes. Si una de estas localidades no está regada por el rió Segura, seguro que su termino municipal linda con otro municipio donde existe dicho paso.

Por la peculiaridad o peculiaridades surgen unos interrogantes:

- ¿Por qué el dialogo entre Jesús y la Samaritana se ha convertido en paso de Semana Santa?
- ¿Desentona este paso entre los otros pasos que escenifican la Pasión?
- ¿Por qué dicho paso sólo lo encontramos en localidades de la cuenca hidrográfica del río Segura o municipios vecinos?
- ¿Es una mediación de las gentes cristianas, en estos pueblos escasos de agua?

La Samaritana

En tiempos de Jesús los judíos y los samaritanos mantenían, desde hacía siglos, una gran rivalidad política y religiosa, con recíprocas acusaciones de herejía. Con la muerte del rey Salomón en el año 932 a. C. las tensiones internas del reino davídico, llevaron a la escisión del reino. Por un lado el reino del norte, Israel, que comprendía Samaría, Galilea; por otro lado el reino del sur Judá, constituido por un territorios más reducido y más pobre. Otra diferencia entre los dos reino, la única que realmente nos interesa es la del plano étnico y religioso. En la población del norte había todavía núcleos de habitantes de origen y religión cananea y el influjo de las poblaciones circundantes mientras que en el sur es más homogénea, permanece la dinastía davídica y la ortodoxia religiosa en torno al templo de Jerusalén.

Entre los años 743 al 722 a. C se produce el hundimiento del reino del Norte, con la caída final de Samaría, convirtiéndose de hecho en una provincia asiria, con nuevos habitantes, no israelitas, y consiguientemente con nuevas costumbres y usos religiosos, sentando con ello las bases de la separación entre judíos y samaritanos. Tanto en sentido popular como en el religioso se desprecian: *Porque no se tratan judíos y samaritanos* (Jn 4, 9).

En Samaría, a las afueras de la ciudad de Sicar se encuentra el pozo de Jacob y es ahí donde el evangelista San Juan sitúa el encuentro entre la Samaritana y Jesús y sus repercusiones (Jn 4, 1-43). El dialogo propiamente entre ellos es narrado en Jn 4, 7-26. Hecho acaecido según el evangelista al comienzo de la actividad mesiánica de Jesús y durante el desplazamiento de Jesús de Judea a Galilea. Añadir que ningún otro evangelista narra este encuentro.

La Samaritana en el Arte

La Samaritana es una de las mujeres del Evangelio que se ha popularizado y en la historia del arte es después de la Magdalena la mujer evangélica con mayor difusión y su encuentro con Jesús, en el Pozo de Jacob se ha reproducido ampliamente sobre todo en el siglo XVI[2].

Como una de las primeras obras plásticas podemos citar: *"Es sumamente expresiva la pintura mural del siglo IV, en la catacumba de Via Latina, en Roma, donde se ve a Cristo a un lado, en medio el pozo y al otro lado la Samaritana que llega con su ánfora a sacar agua, dando lugar el encuentro con Jesús al dialogo transcrito por San Juan. Esta sencillez se mantiene tradicionalmente en la composición, aunque resuelta según los caracteres formales de los estilos sucesivo"*[3].

Es interesante que conozcamos que el relato evangélico que nos ocupa: *"ofrece a los artistas numerosos y precisos detalles ambientales, narrativos, atmosféricos y de caracterización de los personajes. Pero, paralelamente, los artistas nunca lograron dar consistencia figurativa a la sutil trama psicológica del episodio, a la progresiva transmisión de las certezas, al equilibrio suspendido entre hostilidad político-religiosa, exigencias físicas y horizontes espirituales. Además, está casi del todo ausente el tema central de la adoración de Dios «en espíritu y verdad», Sin embargo, en las diferentes interpretaciones del encuentro junto al pozo de Jacob en Sicar, pueden observarse por lo menos dos momentos diferentes. Algunos pintores prefieren centrarse en la primera parte del diálogo, con Jesús acalorado y sediento cerca del pozo y la samaritana con un balde o una jarra y, por tanto, en posición ventajosa; otros en cambio, ponen el acento más bien sobre la escena final cuando la mujer inclina la cabeza ante la elocuencia y las revelaciones de Jesús, mientras en el fondo viene los apóstoles"*[4].

La Samaritana paso de Semana Santa

Podemos afirmar que la conversación de la mujer de Samaría con Jesús, es un misterio, un paso, que no pertenece a la Pasión, ni al ciclo iconográfico de los mo-

---

2 ZUFFI, Stefano. *Episodios y personajes del Evangelio.* Editorial Electa, 2003, pag 179

3 MONREAL Y TEJADA, L. Iconografía del Cristianismo. Barcelona: Editorial Acantilado, 2000.

4 ZUFFI, Stefano. op. cit pag 179.

mentos que la precedieron a partir de la Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén, ni tampoco a las apariciones que suceden después de la Resurrección. Es más San Juan nos presenta dicho relato en un tiempo lejano a la Pasión.

Podemos pensar que este episodio desentona en unas procesiones que narran los últimos días del Mesías en la Tierra, que no existe una relación directa. Pero nos encontramos con pasos de la Samaritana desde 1773, cuando Francisco Salzillo talla para la cofradía cartagenera de los Californios el paso "La conversión de la Samaritana", conocido en la actualidad solo por fotografías antiguas, al ser destruido en la Guerra Civil.

Salzilllo también esculpió para los Californios de Cartagena otros pasos: Oración del Huerto, Ósculo, Prendimiento, Virgen del Primer Dolor, Santiago y San Juan. Destaca la repetición de pasos ya tallados para la Cofradía de Jesús de Murcia y dos rarezas iconográficas pasionales como las califica el profesor Germán Ramallo, que son Santiago el Mayor y la Samaritana. El profesor Ramallo, nos dice que Santiago el Mayor tiene su justificación en Cartagena por la legendaria tradición del apóstol con Cartagena, ya que se cuenta que desembarcado en su puerto.

Del por qué el paso de la Samaritana, del por qué el interés de los cartageneros en procesionarlo no hemos podido encontrar datos fehacientes, sí que podemos decir que:

> *"Según Díaz Cassou, en su libro Pasionaria Murciana, de 1897, el teatro primitivo medieval murciano se remonta a piezas sobre pastores y reyes, trovos compuestos por cofradías de ciegos en los que personajes como* ***Cristo*** *y la* ***Samaritana****, establecían diálogos en los días de Cuaresma. Fueron muy populares en la Región, y se transmitían por tradición oral de ciego a ciego"*[5].

Aunque pueda ser un afirmación discutible, del interés o la complacencia por ese acto o escenificación del dialogo puedo llegar el encargo y realización del paso de la Samaritana.

Si que podemos decir que la temática iconográfica se ha mantenido invariable desde aquella primera obra, se ejecuta un grupo escultórico a tamaño natural, que

---

5 ALBERO, Mª del Mar, MARÍN Mª Teresa. *Ternura y Lágrimas: La Pasión Dramatizada.* En: Catalogo Exposición. Testigo de un Siglo. Murcia 2007

se configura con Jesús sentado junto al brocal del pozo y la samaritana de pie y portando un cántaro y ambos en posturas y ademanes de dialogo. Predominan las figuras vestidas frente a las talladas. Y en las descripciones a la samaritana se le suele piropear con frases parecidas a la de Sánchez Moreno, "*mostrándonos a la típica mujer levantina"* o a la de Carlos Valcárcel Mavor "*no es una mujer de Samaría, sino de la Vega del Segura".*

Justificaciones a la Samaritana como paso de Semana Santa

A muchos cofrades y durante siglos, no les ha importado que el pasaje de la samaritana no sea pasional y han aceptado que procesione este paso o insignia, "*así denominadas las esculturas durante el siglo XVII por su carácter insigne y simbólico como enseña o distintivo de una hermandad o cofradía"*[6].

En Hellín, alguna vez alguien ha preguntado por qué procesiona al Calvario, en la mañana de Viernes Santo, junto a las otras dieciséis representaciones pasionales. En Orihuela y por una colaboración, del que su suscribe, en su revista de la Semana Santa de 2007, el presentador de ésta llamó la atención a los asistentes, comentándoles que nunca se había significado el hecho de no ser un momento de la Pasión.

A continuación vamos a presentar "lecturas", interpretaciones de los textos del Evangelio, que pueden avalar la presencia del paso de la Samaritana en una procesión de Semana Santa. Sabemos que a los evangelistas les interesa más "*manifestar el sentido del acontecimiento que la narración precisa de los hechos",* se fijan más en los datos simbólicos, para nuestro tema el agua y la sed son los símbolos. Recordemos que los Evangelios son una historia que debe percibirse con los ojos de la fe.

Su Santidad Benedicto XVI dedica el capítulo 8 de su libro "Jesús de Nazaret" a "Las Grandes Imágenes del Evangelio de Juan", y con el agua comienza a desarrollar sus pensamientos. El simbolismo del agua en la historia de las religiones, de cómo el agua recorre el cuarto Evangelio de principio a fin, le sirven de fundamento al teólogo Rarzinger para ofrecernos reflexiones como *"el hombre tiene una sed mucho mayor aún, una sed que va más allá del agua del pozo, pues busca una vida que sobrepase el ámbito de lo biológico"*[7].

---

6 BELDA NAVARRO, Cristóbal. *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*. Murcia. Darana: 2007. p 153

7 BENEDICTO XVI, RATZINGER, Joseph. Jesús *de Nazaret. Primera parte Desde el Bautismo a la Transfiguración*. Traducción Carmen Bas. Madrid. La Esfera de los libros: 2007, pp 283-293

El dominico Timothy Radcliffe, fue profesor de Sagrada Escritura en la Universidad de Oxford y Maestro de la orden de los predicadores, en su obra "Las siete últimas palabras"[8] nos dice: *"Al comienzo del Evangelio de San Juan, Jesús se encuentra con la Samaritana en el pozo y le dice: "Dame de beber". Al comienzo y al final del relato del evangelio Jesús nos pide que cálmenos su sed".*

Que Jesucristo tuviera sed en la cruz nos lo imaginamos fácilmente pero podemos añadir que Jesús no se ha afligido ni se ha quejado a lo largo de su Pasión de tormento alguno. Por qué Jesús iba a pedir agua en ese momento con sus palabras "Tengo sed", son bastantes los exegetas cristianos que nos dicen que esa exclamación de Jesús moribundo, después del cumplimento total de su misión mesiánica descubre un sentido espiritual, al igual que sucede en el relato con la Samaritana, en el que se pasa del agua física al misterio del agua viva que Jesús viene a traer.

Centrándonos en el ámbito cofrade, quien "encaja" la escena de la Samaritana en el retablo de la Semana Santa es el profesor y dominico José Manuel Alcácer Orts en su libro "SALIENDO AL PASO DEL SEÑOR. Comentarios Bíblicos a los Pasos de Semana Santa". El autor empieza su presentación de los pasos justamente con "Encuentro de Jesús con la Samaritana". El citado dominico nos remarca la relación del "*dame de beber*" de Jesús a la samaritana con el "*Tengo sed* " de Jesús en la cruz: "*En ambos lugares se habla de sed y de agua; en los dos , Jesús tiene sed, en los dos ofrece su Espíritu Santo"* y nos afirma *"esto "justifica" la presencia del paso en esta Semana Santa"* y "*es más, debe ir la primera: como la promesa antecede al cumplimiento; como la esperanza a la posesión, con la certeza de que el Señor no defrauda"*[9].

Presento una última "justificación" basándonos en la liturgia de los Domingos de Cuaresma, el pueblo creyente puede encontrar un nexo de unión entre la Samaritana y la Semana Santa. Hemos comentado que el suceso entre la Samaritana y Jesús solo lo relata San Juan y lo sitúa al comienzo de la actividad mesiánica. Pero por ser este relato el texto del Evangelio del tercer domingo de cuaresma en el ciclo A será lo que hace cercano este misterio a la Semana Santa y de ahí a las procesiones.

---

8 RADCLIFFE, T. *Las Siete Últimas Plabras.* Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2006, 65-70

9 ALCÁCER ORTS, José Manuel. *Saliendo al paso del Señor.* Madrid: Editorial Edibesa, 1997, pp 11-14.

Sólo encontramos el paso en ciudades y pueblos del río Segura o colindantes

Al ir conociendo las semanas santas de los pueblos de la Vega Baja del río Segura, me fui encontrando con el misterio de la Samaritana, y comparando con mi referencia, el paso de la Samaritana del hellinero Pepe Zamorano y caí en la cuenta, de que en mi estancia por tierras manchegas, nunca me encontré con este paso. Consultando en buscadores de la web cofradías o pasos de la samaritana solo encontré respuesta en localidades del sureste español.

Fui elaborando una lista y casi mentalmente fui colocando las localidades por continuidad de termino municipal y siguiendo el cauce del río Segura o sus afluentes. Partiendo de su afluente el Mundo y desde la localidad más al norte Lietor los he ido uniendo y por continuidad de limites municipales, aunque ahora he dividido la lista por provincias:

Provincia de Albacete: Lietor, Hellín.

Provincia de Murcia: Jumilla, Calasparra, Cieza, Mula, Abarán, Archena, Alguazas, Torres de Cotillas. Antes de la capital nos fijamos en el afluente, Guadalentín y tenemos Lorca (según mis datos no existe en la actualidad, pero si que se le atribuye una obra a Roque López de 1801[10]) Totana, Alhama y "llegada" a Murcia, Beniajan, Cartagena.

Provincia de Alicante: en línea con el río Segura, Orihuela, Almoradí (hasta 1936), Torrevieja y Rojales. Más alejadas del Segura y perteneciente alguna localidad al río Vinalopo tenemos: Albatera, Crevillente, Aspe, Novelda (lo tuvo antes de 1936), Elche y Alicante.

En la provincia de Almería encontramos paso de la Samaritana en Cuevas del Almanzora, ésta es la más distanciada, sin pertenencia a la cuenca hidrográfica, sin continuidad de limites municipales y si son verdadero los datos facilitados, este pueblo nunca ha pertenecido a la Diócesis de Cartagena frente a otros pueblos almerienses que si que han pertenecido al obispado de Cartagena y presenta en sus semanas santas similitudes a localidades murcianas.

---

10 http://www.regmurcia.com Consulta del día 25-09-2007 a la pagina Portal Arte y Cultura, Escultores, Roque López, Datos de Interés.

¿Por mimetismo al paso de Salzillo y a los posteriores de Roque López?

Indicar que la existencia del paso en las localidades antes citadas es, en casi todas, anterior a la Guerra Civil. Mayoritariamente la antigüedad de la cofradía o del paso está en relación directa, con la tradición semanansantera de la localidad.

Se da también que en aquellas localidades de menor población y con escultor o imaginero local éste ha sido el autor de la obra, una excepción es Albatera.

Volviendo a la pregunta del enunciado, al estudiar el inventario de obras de Francisco Salzillo descubrimos que en 1773 tallo la "Conversión de la Samaritana" para los californios de Cartagena, esta obra desapareció, quedándonos sus antiguas fotos.

También sabemos por lo publicado en diversos textos que su discípulo Roque López en 1799, *"hubo de hacer una copia*" para la Cofradía del Preciosísima Sangre, de Murcia; en 1801 para Lorca realizó "*el paso La Conversión, la Samaritana y Jesús (del natural)*"; en 1808 para Mula "*una paso de la Samaritana como el del Carmen, las dos hechuras de vestir".*

Está acreditado que lo más importantes comitentes de Salzillo y de Roque López fueron las cofradías, las pasionarias se convirtieron en las grandes mecenas de ambos escultores. Es una constante a lo largo de los siglos que las cofradías en el momento de hacer su encargo, eligen al artista a partir de una obra anterior y le solicitan una reproducción sin variaciones de dicha obra. Cuando el grupo escultórico o imagen que se desea para la cofradía no es posible, porque no hay medios para pagar los estipendios del artista o por la imposibilidad de éste (vejez, fallecimiento,...) se acude a otro escultor y sin reparos se le pide una reproducción de la obra deseada.

Siguiendo lo argumentado podemos citar dos casos. En siglo XIX el italiano Santiago Baglieto[11] afincado durante unos años en Hellín y Murcia, tuvo que realizar copia de algunos pasos de Salzilo para localidades como Mula y Hellín, para la cual esculpió la Samaritana destruida en 1936.

En el siglo XX es de destacar, al escultor José Sánchez Lozano y sus ocho reproducciones del paso de la Samaritana, pero sólo procesionan siete, a partir de la realizada para Cartagena en 1943. Al finalizar la Contienda Civil, Sánchez Lozano es solicitado para restaurar o reproducir la imaginería de Salzillo, dañada o perdi-

11 RAMALLO ASENSIO, G. op. cit ,

da. La cofradía cartagenera de los Californios le pide el paso de la Samaritana. El artista mediante fotografías y el paso de Roque López de la Archicofradía de la Sangre en Murcia que no había desaparecido, talla una samaritana y un Jesús en similitud con los anteriores y es a partir de ahí cuando otras cofradías le encargan en el transcurso de su vida artística reproducciones del grupo de la Samaritana.

En el gusto cofrade tan dado al mimetismo o a la emulación (deseo intenso de imitar e incluso superar las acciones ajenas) puede que tengamos la razón a la preferencia por este paso en dichos pueblos o se deba a lo que a continuación exponemos.

La Samaritana ¿es una mediación?

En la historia de las religiones se encuentra siempre a personas intermediarias o mediadoras ante la divinidad, para los cristianos *"Jesús es el mediador entre Dios y los hombres"* (Hb 8,6; 9, 11-14). Jesús pidió agua a la Samaritana, los habitantes de estos pueblos, sus cofrades, puede que también pidan agua mediante el paso de la Samaritana.

El agua que comparten la Samaritana y Jesús son las aguas de Dios, que como dice Isaías, son fuente de salvación (Is 12,3), pero el hombre por sí mismo no dirige sus pasos a esta agua de vida eterna, sino a otras "agua de abundancia". En estas tierras de agua, siempre escasa pero productoras de riquezas, sus gentes siempre la han deseado e invocado. En tiempos existió por parte del Obispado de Orihuela-Alicante un repertorio de rogativas, según necesidad, para implorar el agua al cielo.

¿Podremos concluir que el paso de la Samaritana es una especie de reivindicación del agua a través del subconsciente colectivo? ¿Habrían buscado la mediación de la Samaritana?.

¿Hay ciencia humana que nos dé la respuesta a esta pregunta, o la respuesta está en los corazones de aquellos que sobre sus hombros han soportado el paso de Jesús y la Samaritana y en los de aquellos que han "visto" a Jesús pasar por sus calles?.

MARÍA SANTÍSIMA DE VILLAVICIOSA, EL DUELO POR CRISTO YACENTE Y EL TRIUNFO DE LA VIDA

José Gámez Martín

La hermandad del Santo Entierro es una de las corporaciones de más dilatada historia en los anales de la religiosidad sevillana. Ya en el año 1600 se celebraba la ceremonia del Santo Entierro de Jesús[1], culto que estaba a cargo de una hermandad resultante de la unión de una corporación letífica con el nombre de Villaviciosa, fundada en el Hospital del Espíritu Santo y que al trasladarse al oratorio de Colón en el barrio de los Humeros se unió a un grupo de devotos que allí rendía culto a una imagen de Cristo Yacente[2].

Desde 1601 la hermandad tiene estrecha unión con la orden mercedaria, ya que los religiosos se establecen en dicho oratorio fundando el Colegio de San Laureano. Durante el S. XVII entra en profunda crisis, de la que se recupera al final de la Centuria, lo que le hace procesionar durante algunos años del S XVIII.

Establecida desde 1867 en la Iglesia de San Gregorio, sin duda alguna, en esta Sevilla del Romanticismo, la hermandad brilla con esplendor, siendo uno de los motivos del mismo el establecimiento en la ciudad de los Duques de Montpensier, bajo cuyo impulso cobra nueva vida la Semana Santa Sevillana, celebrándose por vez primera el llamado "Santo Entierro Grande", donde procesionan pasos de las diferentes cofradías con el fin de reproducir un relato iconográfico de la pasión en un cortejo de genuinas características religiosas que viene sucediéndose en el tiempo hasta nuestros días[3].

---

1 José BERMEJO Y CARBALLO: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, Edición de la Hermandad de Jesús Despojado, 1977 . Pp 473-474.

2 Abad Alonso SÁNCHEZ GORDILLO: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla, *Edición* Consejo de Cofradías, 1982. Pg 163.

3 Véase sobre el tema José DOMÍNGUEZ LEÓN: "El Santo Entierro Grande: La interpretación de la Pasión según Sevilla" en *El Santo Entierro Grande*. Sevilla, Ayuntamiento, 2004. Pp 37-44.

Actualmente procesiona en la tarde del Sábado Santo, con tres pasos: en el primero aparece una representación simbólica del triunfo de la Vida sobre la Muerte con la llamada "Canina"; en el segundo aparece Cristo Yacente, imagen vinculada con el quehacer de Juan de Mesa; y en el tercero se nos muestra el pésame o condolencia dado a la Santísima Virgen por la muerte de su Hijo por parte de San Juan, Las Marías y los Santos Varones, motivo de estudio del presente trabajo y que ha sido unánimemente reconocido por la historiografía como la representación iconográfica más original y popular de la Semana Santa Sevillana[4].

Villaviciosa: origen de una advocación

Si nos preguntamos por el origen de la advocación mariana de Villaviciosa, título que el ceramista Genovés Tomás Pesaro tomó para fundar una hermandad letífica en 1582, no es nada arriesgado afirmar que la misma proviniera de la cercana ciudad cordobesa, de un núcleo urbano llamado Villaviciosa de Córdoba, enclavado en una abrupta zona cerrada a pocos kilómetros del embalse de Puente Nuevo[5].

Esta población se formó en los primeros años del S. XVI en torno al santuario de Nuestra Señora de Villaviciosa, imagen medieval proveniente de la localidad portuguesa del mismo nombre y traída por un pastor llamado Fernando en los años de la persecución. El cabildo catedral cordobés impulsó la devoción a la efigie durante los años del quinientos e incluso llevaba a la Virgen a la Ciudad como protectora ante las desgracias comunes de la época, en 1698 los calonges acuerdan instalar definitivamente la Virgen en el recinto catedralicio, dedicándole para su culto la Capilla Mayor del Obispo don Íñigo Manrique. Actualmente recibe culto en

---

4 Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1982. Pg 193

Jorge BERNALES BALLESTEROS: "El paso de Misterio a través de los siglos", en *Semana Santa en Sevilla,* Tomo 3. Sevilla, BEA, 1983. Pg 87

Juan Miguel GÓNZALEZ GÓMEZ: "Sentimiento y Simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla, Universidad, 1985. Pg150;

Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ y José RODA PEÑA: *Iconografía procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Universidad, 1992. Pp 121-122

Juan MARTÍNEZ ALCALDE: "La Virgen Dolorosa y el Paso de Palio", en *Sevilla Penitente,* Tomo 2. Sevilla, Gever, 1995. P301.

5 A.A.V.V: *Guía artística de la Provincia de Córdoba*. Córdoba, Diputación Provincial, 1994. Pg 242.

un retablo neobarroco de 1950, recibiendo los honores de la coronación canónica el 7 de septiembre de 1988, estrenándose tan venturoso día una ráfaga de plata y oro realizada por el taller cordobés de Díaz Roncero[6].

En Villaviciosa se da culto en una ermita construida en 1776 a una pequeña talla copia de la imagen original, realizada en 1763 y en donde la imagen es llevada por ángeles sobre un templete escoltado por la figura de Fernando y un portugués.

La villa portuguesa de Villaviciosa, donde tuvo su origen la imagen llevada a Córdoba, se encuentra en la provincia del Alto Alentejo de la diócesis de Évora, lugar donde en el S. XV el condestable Nuño Álvarez Pereira, fundador de la casa de Braganza, construye un santuario en honor de la Inmaculada Concepción, considerado como el primer templo mariano consagrado en la Península Ibérica a tan excelsa creencia. Al conseguir Portugal su independencia en 1640 el día 1 de diciembre, unos días antes de la fiesta inmaculadista, las cortes reunidas en Lisboa en 1646, con la presencia del Rey Juan IV proclaman a la Inmaculada Concepción Patrona de Portugal, decisión reconocida canónicamente por el Papa Urbano VIII.

El rey Juan VI fundó en 1819 la orden militar de Nuestra Señora de la Pura Concepción de Villaviciosa, orden nobiliaria de enorme prestigio en el país lusitano[7].

En España el nombre de Villaviciosa se encuentra repartido en diferentes enclaves geográficos, situados en Ávila, León, Asturias, Madrid y Guadalajara, recibiendo tal denominación incluso dos títulos del Reino, el Marquesado de Villaviciosa en 1688 y el Marquesado de Villaviciosa de Asturias de 1892[8].

Fuentes de una iconografía

En los evangelios canónicos no aparece descrita con claridad la presencia de María en los relatos evangélicos, aunque sí está implícita en la lectura de los mismos, así leemos en el Evangelio de Marcos (15,45-47) <<*informado el centurión, dio el cadáver a José, el cual compró una sábana, lo bajó, lo envolvió en la sábana y lo depositó en un monumento que estaba cavado en la peña y volvió la piedra sobre*

6 Ibídem, Pg 244

7 ROBLES, S.J y FIGARES, S.J: *Año Mariano. Presencia de María en la vida de/os Hombres.* Madrid, Apostolado de la Prensa, 1958. Pg825.

8 José GÁMEZ MARTÍN: "El duelo de María Santísima de Villaviciosa. Antecedentes y simbolismo de una iconografía sevillana" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* Nº 530, abril 2003. Pg 194

la entrada del monumento. María Magdalena y María la de José miraban dónde se le ponía>>, en el de Mateo (26, 61) <<*estaban allí María Magdalena y la otra María sentadas frente al sepulcro>>,* en Lucas (23,53) <<*las mujeres que habían venido con el de Galilea le siguieron y vieron el monumento y cómo fue depositado su cuerpo. A la vuelta prepararon aromas y mirras>>,* por el contrario Juan guarda respetuoso silencio, probablemente debido a su humildad al ser protagonista esencial de los hechos tras recibir a María como Madre en el árbol de la cruz[9].

Los evangelios apócrifos tampoco nos dan noticias claras, aunque encontramos el siguiente fragmento en el libro de San Juan Evangelista *el Teólogo*, cuya antigüedad es fijada en el siglo IV a.C. <<*cuando la Santísima y Gloriosa Madre de Dios y siempre Virgen María, iba, según su costumbre cabe el sepulcro del Señor para quemar aromas y doblaba sus santas rodilla, solía suplicar a Cristo, hijo suyo y Dios Nuestro, que se dignara a venir hacia sí>>*[10].

Antes de la aparición de la iconografía pasionista de Nuestra Señora relacionada con el entierro de Cristo existe una abundante producción literaria que la argumenta cuyo origen hay que buscarlo en los monólogos de Oriente y que pasa a Occidente a través de los cruzados, considerándose la obra de más trascendencia el himno y secuencia *Stabat Mater,* atribuida al franciscano Jacopone de Toldi[11].

El tema artístico y devocional del Santo Entierro alcanzó gran popularidad en los años finales del medievo, influenciado por las cofradías y el teatro de los misterios, coincidiendo en el tiempo con la fundación de la Orden del Santo Sepulcro, multiplicándose en los Países Bajos la aparición de conventos de sepulcrinas o religiosas del Santo Sepulcro, brazo de damas de la misma[12].

Los místicos y teólogos españoles, en los años de la Contrarreforma multiplicaron en sus escritos las referencias al dolor y compasión de María[13]. Tomamos como muestra el siguiente fragmento de *La Mística Ciudad de Dios* cuya autora es la Venerable Sor María Jesús de Ágreda, abadesa de la orden concepcionista e íntima amiga y confidente del Rey Felipe IV y que fue escrita en 1648: <<*cerrado el*

---

9 BERNALES: *El paso de Misterio a través de los siglos*. Opus cit. Pg 97.

10 Aurelio de SANTOS OTERO: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, BAC, 1985 (5ª ed). Pp 580-582.

11 Ramón DE LA CAMPA CARMONA: "Los dolores de Nuestra Señora. Devoción y culto" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* Nº 499**,** Septiembre de 2000. Pg 33

12 Julio HARDISSON Y MURUE: "La orden militar del Santo Sepulcro" en *Actas de las I Jornadas de estudio La Orden del Santo Sepulcro*. Madrid, Alpuerto, 1991. Pp 83-108

13 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: " La literatura ascética y la Retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: El tema de la Soledad de la Virgen en la plástica española" en *Lecturas de historia del Arte,* Nº 2; 1990. Pp 80-90

sepulcro de Cristo, al mismo punto se volvieron a cerrar los que en su mente se abrieron, porque entre otros misterios, estuvieron como aguardando si les tocaba la feliz suerte de recibir en sí a su criador urmanado difunto, que es lo que le podían ofrecer cuando los judíos no le recibían vivo y bienhechor suyo. Quedaron muchos ángeles en guarde del sepulcro, mandándoselo su Reina y Señora como quien dejaba en él depositado el corazón. Y con el mismo silencio y orden que vinieron todos del calvario se volvieron a él. Y la Divina Maestra de las Virtudes se llegó a la Santa Cruz y la adoró con excelente veneración y respeto. Y luego la siguieron San Juan, José y todos los que asistían al entierro. Era ya tarde y caído el sol, y la gran señora desde el Calvario se fue a recoger a la casa del cenáculo, adonde la acompañaron los que estuvieron en el entierro, y dejándola en el cenáculo con San Juan y las Marías y otras compañeras, se despidieron de ella los demás y con grandes lágrimas y sollozos le pidieron les diesen su bendición. Y la humildísima y prudentísima Señora les agradeció el obsequio que a su Hijo Santísimo le habían hecho y el beneficio que ella había recibido, y los despidió llenos de otros interiores y ocultos favores y de bendiciones de dulzura de su amable, natural y piadosa humildad>>[14].

El fragmento anteriormente descrito parece narrar magistralmente la escena iconográfica de la hermandad sevillana cuando la Virgen de Villaviciosa recibe la condolencia de sus allegados una vez sepultado el cuerpo de Cristo, mientras su corazón es traspasado por la séptima angustia y su dolor parece reflejado en los textos escriturísticos: *Las lamentaciones de Jeremías: <<a quién te compararé y asemejaré, hija de Jerusalén, a quién te igualaré yo para consolarte, Virgen hija de Sión. Tu quebranto es grande como el mar ¿quién podrá curarte?>>* (2, 13) *<<¡Oh vosotros cuantos pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada! Afligíome Yahvé en el día de su ardiente cólera>>* (1,12); y en el *Libro de Ruth* (1,20) *<<no me llaméis ya Noemí, llamadme Mara porque el Omnipotente me ha llenado de Amargura>>*.

Aunque es aceptada que la escena del duelo de María Santísima de Villaviciosa es creación feliz y original de la Semana Santa Hispalense, encontramos su antecedente en un retablo del S. XV conservado en el museo de Bruselas, donde se ve el cortejo que se aleja tristemente después de la ceremonia del Entierro, José y Nicodemo llevan los clavos y la corona de espinas mientras la Virgen se vuelve

14 Sor Maria de Jesús de ÁGREDA: *Mística Ciudad de* Dios, Tomo IV. Barcelona, 1888. Pg 233.

para echar una última mirada a la tumba, en obra que Luis Reau titula con el sugestivo nombre de *"La despedida de los llorosos"*[15]

El Paso del duelo y su historia artística

En los años finales del S. XVI y tras la unión en el oratorio de Colón de las hermandades de Villaviciosa con la del Cristo Yacente, la corporación resultante celebraba los días pasionales la llamada ceremonia del descendimiento, minuciosamente descrita por el Abad Gordillo y que comenzaba en la media noche del Jueves Santo hasta el Domingo de Pascua con la celebración de la procesión del Resucitado[16].

Estas ceremonias fueron suprimidas en el Sínodo celebrado en la Sacristía Mayor de la Catedral durante los días 7 al 10 de diciembre de 1604 bajo el pontificado del cardenal Fernando Niño de Guevara. [17]A partir de entonces se celebra una sencilla procesión de cristo Yacente donde la Virgen figura sola en unas andas sobre peana de madera y bajo palio con cuatro varas del mismo material[18]. Tenemos constancia de que en 1642 <<*no iba la Virgen Nuestra Señora ni las figuras que la acompañan, que por primera vez salieron el año de 1671 que lo aprobó don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán*>>[19].

Un inventario de 1651 nos informa de la existencia de las imágenes de San Juan y la Magdalena, completándose las figuras de las Marías y los varones realizadas en pasta de madera, en otro de 1667[20].

En 1687 fue reparada la imagen de San Juan Evangelista existiendo discordia en el año 1690 <<*por querer uno resucitar la costumbre de sacar a Nuestra Señora a buscar a su Hijo que había resucitado y que dentro de las capillas hacen algunas congregaciones*>>[21]. En 1691 el presbítero don Manuel González de Contreras, que ejercía funciones de campanero mayor de la Giralda encarga al escultor sevillano Anto-

---

15 Louis REAU *"Iconografía del Arte Cristiano*. Nuevo Testamento" Barcelona, Serial, 1996. Pg 545

16 Abad Alonso GORDILLO. *Gloriosas Estaciones* ... Opus cit. Pp 164-1 67.

17 MORGADO: *Prelados Sevillanos*. Sevilla, 1906. Pg 482

18 Juan CARRERO RODRíGUEZ: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla, Editorial Castillejo. 1991. Pg 518

19 Benigno GONZÁLEZ GARCÍA: El Santo Entierro en el Siglo XVII, en *ABC*. Sevilla, 14 de marzo de 1974. Página de huecograbado sin numeración.

20 CARRERO: *Anales* … Opus Cit. Pg 518.

21 GONZÁLEZ GARCÍA: "El Santo Entierro..." Opus cit.

nio Cardoso de Quirós la ejecución de una imagen de la Santísima Virgen y las de los Santos Varones según documenta el contrato conservado en el archivo de protocolos[22]. La Virgen, de correcta factura y expresiva elegancia, fue restaurada en 1828 por Cesáreo Ramos[23] mientras que el pintor José Bécquer dos años después, la reencarnó en tonos morenos, lo que hace resaltar más su dolor compungido[24]. Subsistieron en el misterio las antiguas imágenes de las Marías, San Juan y la Magdalena, que se perdieron junto a los varones de Quirós en la Invasión Francesa de 1810, aunque una tradición dice que las efigies de San Juan y la Magdalena pasaron a la hermandad de la Esperanza de Triana, donde procesionaron en el palio de la Dolorosa desde 1889 a 1907[25].

Las reglas aprobadas el 14 de junio de 1691 preceptúan que la procesión se efectúe con tres pasos: en el primero los Santos Varones llevan al Señor al Santo Sepulcro envuelto en una sábana; en el segundo la Santísima Virgen, San Juan y las Marías; y en el tercero un calvario[26].

En 1693 se estrenan unas peanas talladas y adornos para los tres pasos a cargo de Francisco de Cobos. En el paso del Duelo la Señora aparecía bajo un sitial de madera tallada y vestida con traje negro de anascote[27].

En esta procesión se oficializa que la Señora sea acompañada por la nobleza y los altos estamentos de la sociedad en el llamado "convite" que perdura en nuestros días[28].

En la relación de la estación penitencial de 1727 se describe el paso del duelo rodeado de sacerdotes revestidos con casullas negras y cuatro reyes de armas con trajes de damasco carmesí, siendo el mismo portado por treinta y dos hombres de fuerza con su guía[29].

---

22 Archivo de Protocolos Notariales; Oficio 22. Libro único de 1693. Fol 143, Citado por Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ y José RODA PEÑA: *Iconografía Procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Opus Cit. Pg 121

23 José RODA PEÑA: "Iconografía e imágenes procesionales en el Santo Entierro Grande de 2004" en *Manifiesto de la Hermandad del Santo Entierro*. Sevilla, Ayuntamiento, 2004. Pg 98

24 BERNALES: El paso de Misterio a través de los siglos. Opus cit. Pg 97

25 Ramón De La CAMPA CARMONA y Antonio Manuel PÉREZ CAMACHO: "María Magdalena y las Cofradías de Sevilla", en *Retablo,* N°4. Sevilla, 1990. Pg 57

26 BERMEJO: Glorias *Religiosas de Sevilla*. Opus cit. P477

27 Francisco FARFAN RAMOS: "La Cofradía del Santo Entierro en 1693", en *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 2 de abril de 1920. Pg 2

28 José GÁMEZ MARTÍN: "Las representaciones militares, civiles, nobiliarias y religiosas en los cortejos procesionales de la Semana Santa Andaluza. Algunas pinceladas históricas" en *Arte y Artesanía de la Semana Santa Andaluza,* Tomo IX. Sevilla, Tartessos, 2004. Pg143

29 Antonio MURO OREJÓN: "La cofradía del Santo Entierro en 1727", en *Correo de Andalucía,* Sevilla, 4 de abril de 1958. Pg 8.

En esta época es cuando pudo originarse la costumbre de colocar en las manos de la Virgen de Villaviciosa la corona de espinas, signo del sacrificio de su hijo y símbolo de claras implicaciones iconológicas[30].

Aunque fueron aprobados nuevos estatutos en 1805 la invasión francesa hundió en profunda crisis a la cofradía, que fue reorganizada gracias al celo del Asistente don José Manuel de Arjona para realizar estación de penitencia el Viernes Santo 9 de abril de 1830[31], en la que se estrenaron nuevas parihuelas para los tres pasos realizadas por el maestro carpintero Bartolomé de la Coba entre agosto y septiembre de 1828, siendo el dorado de Luis David[32].

Este año se estrenan las imágenes que desde entonces acompañan a la Virgen, realizadas por es escultor Juan de Astorga, cofrade de la Corporación, caracterizadas por su estilo refinado y sereno que conjuga el sentimiento romántico con las fórmulas barrocas[33]. A él se debe también la disposición de las imágenes en dos hileras paralelas según el gusto neoclásico: San Juan y la Magdalena flanquean a la Dolorosa; a continuación los santos varones; y arrodilladas en el frente de las andas María Salomé y María de Cleofás[34].

En la procesión de 1867 se restauraron los pasos dorándose sus peanas, quitándole a la Santísima Virgen el sitial que siempre había llevado y estrenando el cuerpo de nazarenos túnicas negras de merino[35].

En 1874 y gracias a la ayuda económica del ayuntamiento, se estrenó un nuevo paso del Duelo realizado en el taller de Juan Rossy, constituyendo las andas <<*un bellísimo pedestal gótico en el que resaltan varios templetes con ángeles pasionarios, y cuya erguidas y esbeltas pirámides sirven de base a los cuatro candelabros que iluminan el paso*>> estas andas fueron doradas de nuevo por Francisco Ruiz Rodríguez para la procesión de 1948[36]. En 1880 se estrenaron las indumentarias para las imágenes

---

30 José GONZÁLEZ ISIDORO: "De Iconología, la Dolorosa como Reina y Madre Sacerdotal de Cristo en la Semana Santa de antaño", en *Tabor y Calvario,* N° 22. Sevilla, 1994. Pg 54.

31 José GÁMEZ MARTÍN "Las órdenes militares y nobiliarias en la procesión del Santo Entierro" *en Boletín de las Cofradías de Sevilla,* N°517. Sevilla, marzo de 2002. Pg 104

32 José RODA PEÑA: "Los Pasos Neoclásicos de la Hermandad del Santo Entierro", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla,* N°465, noviembre de 1997. Pg 52.

33 José Ignacio RUIZ ALCANIZ: *El Escultor Juan de Astorga*. Arte Hispalense, Nº 44. Sevilla, *Diputación,* 1986. Pp 56-58

34 PALOMERO: *Las Vírgenes*... Opus ci!. P 193

35 BERMEJO: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Opus cit. Pp 491-492

36 José RODA PEÑA: "El paso procesional Sevillano durante el siglo XIX", *en Actas del Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, Cajasur, 1996. Pg82

realizadas por Teresa del Castillo según diseño de su marido Antonio del Canto Torralbo, académico de Bellas Artes desde el 15 de octubre de 1862 hasta su muerte en 1894, siendo profesor de colorido y composición[37]. De estas piezas sobresale el manto de la Señora, de progenie goticista exornado por coronas de estrellas. Todas las prendas fueron restauradas en 1948 por Carrasquilla, siendo pasadas a un nuevo terciopelo por un grupo de hermanos de la corporación dirigidos por Manuel Ojeda[38]. La indumentaria de los personajes secundarios se ajusta a la tradición sevillana: el San Juan de verde y oro, símbolo de caridad; la Magdalena de Morado, color de su arrepentimiento; las Marías con las cabezas cubiertas por tocas dada su condición de casadas; José de Arimatea con ricos ropajes por su elevada condición social y pertenencia al Sanedrín; y Nicodemo, al estilo hebreo propio de la secta de los Fariseos[39].

Para el Santo Entierro Grande de 1965, celebrado el 17 de abril, se estrenaron nuevas andas para el misterio del duelo, diseñadas y ejecutadas por Luis Jiménez Espinosa, también en el estilo neogótico característico de la cofradía, doradas en oro fino, de lineas rectas en el canasto y los respiraderos, que presentan cartelas con el encuentro en la calle de la calle de la Amargura, Calvario, traslado al sepulcro y Piedad, realizadas por Francisco García Madrid. En las esquinas presenta candelabros de guardabrisa, estando el dorado de toda la composición a cargo de Serafín Jiménez[40].

El maestro asturiano don Pedro Braña Martínez, director de la Banda Municipal, compuso en 1966 la marcha titulada Nuestra Señora de Villaviciosa, que es un bello canto fúnebre que intenta consolar el dolor de la Señora[41].

En 1980 Luis Álvarez Duarte colocó a la Virgen un nuevo candelero, siendo la imagen de nuevo restaurada por José Rodríguez Rivero-Carrera junto a las demás imágenes del misterio en los años 1992 a 1995[42].

En la Semana Santa de 1991 estrenó la Dolorosa una ráfaga de plata dorada y un puñal para su pecho de igual estilística, realizados ambos por el orfebre Joaquín Osorio[43].

---

37 Antonio MURO OREJÓN: Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 1961. Pp 74,80, 101, 171, 181 y 2O2

38 Antonio MAÑES MANAUTE: Esplendor y Simbolismo en los Bordados, en *Sevilla Penitente,* Tomo III. Sevílla, Gever, 1995. Pg 282

39 GÁMEZ: "El duelo de..." Opus Cit, Pg 196

40 CARRERO y PALOMERO: Manifiesto de la Hermandad del Santo Entierro. Sevilla, 1992, Pg 73.

41 GÁMEZ: "El duelo de..." Opus Cit, Pg 196

42 Íbidem

43 Amparo RODRÍGUEZ BABÍO: "Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, Triunfo de Santa Cruz y María Santísima de Villaviciosa", en *Misterios de Sevilla,* Tomo 2. Sevilla, Tartessos, 1999. Pp 421-423

En Alcalá de Guadaira procesiona el Viernes Santo, con clara influencia del sevillano, un misterio en el que la Virgen de la Soledad recibe el pésame de San Juan y las Marías, que también es conocido como "Paso del Duelo", siendo las imágenes obra del escultor alcalareño Manuel Pineda Calderón, que las realizó en los años cuarenta[44].

Lectura simbólica de una iconografía

El desfile penitencial de la cofradía del Santo Entierro en Sevilla es un canto a la vida, pues tras contemplar a la muerte derrotada bajo la cruz en el primer paso, la visión de la imagen de Cristo Yacente en la urna es un anticipo glorioso de su triunfal Resurrección, ya que a la hora en que la cofradía entra en la Iglesia de San Gregorio, se celebra de forma alborozada la Vigilia Pascual, centro y corazón vivo de la liturgia católica.

En el tercer paso María de Villaviciosa, acompañada de aquellos que forman la Iglesia naciente, lleva el cuerpo de su hijo al sepulcro, portando en sus manos la corona de espinas y con su corazón traspasado por el dolor, siendo visible su papel de corredentora en el misterio de salvación llevado a cabo por su Hijo. María *<<sufrió sin desmayar, con un silencio heroico y dándose cuenta plenamente de que sus dolores, unidos a la Pasión de su Hijo, eran necesarios para la redención de la humanidad>>*[45].

La disposición neoclásica de las imágenes en el paso nos permiten ver a la Virgen de Villaviciosa en el centro de la composición, como columna y Madre de la Iglesia naciente, advocación mariana que confirma la maternidad plena de María en los postulados actuales del Concilio Vaticano II [46].

Al contemplar cada Sábado Santo la belleza del paso del Duelo nos parece que en él se cumple el precioso prefacio de la Misa Votiva de María Madre de la iglesia, sin duda alguna una de las más bellas piezas litúrgicas creadas en la renovación postconciliar.

---

44 José RUBIO PASTOR: "La Semana Santa en Alcalá de Guadaira". en *Tabor y Calvario,* N°24. Sevilla, junio de 1995. Pp 50-53.

45 Michael GRUENTHANER: "María en el Nuevo Testamento", en *Mariología;* Madrid, BAC, 1964. Pg 108

46 Juan ORDÓÑEZ MÁRQUEZ: *Maternidad plena de María. Teología de la espiritualidad mariana;* Toledo, Cete, 1987

María, al aceptar tu palabra con limpio corazón,
mereció recibirla en su seno virginal,
y al dar a luz a su Hijo
preparó el nacimiento de la Iglesia.
Ella, al recibir junto a la Cruz
el testamento de su amor divino,
tomó como hijos a todos los hombres,
nacidos a la vida sobrenatural
por la muerte de Cristo.
Ella, en la espera pentecostal del Espíritu
al unir sus oraciones a la de los discípulos,
se convirtió en el modelo de la Iglesia suplicante.
Desde su asunción a los cielos,
acompaña con amor materno a la Iglesia peregrina,
y protege sus pasos hacia la patria celeste,
hasta la venida gloriosa del Señor.[47]

47 Íbidem, Pp 395-396

UNA RELIQUIA DE CULTO PROCESIONAL EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA. EL LIGNUM CRUCIS DE LA HERMANDAD DE LA VERA-CRUZ

Soledad Jiménez Barreras

La veneración, el culto y la liturgia a las reliquias pasionales de Nuestro Señor Jesucristo han tenido primerísimo importancia en los días de la celebración de la Semana Santa, teniendo el mismo fervor que las propias imágenes procesionales, participado al igual que las mismas en los desfiles penitenciales, recibiendo la religiosidad popular del pueblo fiel. Sobre este sugestivo tema presento el siguiente trabajo, sobre una reliquia que hoy sigue recibiendo esta historia devocional: la de la Hermandad sevillana de la Vera Cruz, que la porta en la estación penitencial de cada Lunes Santo, como prescriben sus reglas, siendo llevada en las manos por un nazareno antecediendo el paso de palio de Nuestra Señora de las Tristezas. Durante todo el recorrido estacional de la Cofradía, el pueblo fiel se acerca al relicario y lo besa, siendo obligación del nazareno llevarlo a los labios del devoto que así muestra su veneración al trozo del leño de la cruz, protagonista esencial de la cofradía junto a las imágenes del Cristo de la Vera Cruz y María Santísima de las Tristezas.

El culto a las reliquias

Parece ser que el culto a las reliquias relacionadas con la persona de Cristo comenzó ya en la Antigüedad, aunque desconocemos el momento concreto en que surgió. Sin embargo es un hecho que, comenzando en la iglesia oriental, se extiende hasta occidente.

El culto a las reliquias ya en época paleocristiana se relaciona fundamentalmente con los santos mártires. En un principio se trataba de objetos que estuvie-

ron relacionados con ellos y que pretendían conservar la memoria del mártir, pero comenzaron a recibir culto y fueron introduciéndose los restos humanos[1].

Este culto a las reliquias de los mártires de los primeros momentos de la cristiandad se fomentó fundamentalmente tras las grandes persecuciones, momento en que comenzaron a predominar unas construcciones dedicadas a este fin denominadas *Martyria* en cuyo centro se cobijaba la tumba del mártir bajo un ciborio y que desde sus formas primitivas, más sencillas, fueron evolucionando hasta complicadas edificaciones[2] identificables con verdaderos relicarios monumentales.

La veneración a las reliquias de los mártires, una vez ya finalizadas las persecuciones paganas por medio de la libertad y el favor público, aumentó cuantiosamente, de tal manera que la piedad del pueblo cristiano para con los mártires ya no conoció límite. Es a partir del siglo IV cuando la profunda piedad que se sentía hacia los mártires se traslada a los Santos Confesores como héroes de la virtud, la abnegación y de la caridad Cristiana, aumentando progresivamente el culto tanto a sus reliquias como a las del mismo Jesucristo y de la Virgen[3]. Fue San Ambrosio (340-397), obispo de Milán (347), uno de los grandes precursores del culto a las reliquias.

Tal fue la estima y veneración dirigida a estos sacros restos que se originó en el fiel un ansia irresistible de adorarlos, iniciándose así las peregrinaciones a los santuarios, fenómeno tan característico de los siglos posteriores de la Edad Media[4]. Una muestra de la importancia alcanzada por estos centros de piedad es la aparición de guías de viaje en las que a los peregrinos se les indican las diferentes rutas a seguir.

Es durante el Medievo cuando se da el máximo florecimiento del culto y la veneración hacia las reliquias dado el poder benefactor que se les atribuía, llegando incluso a desempañar también el papel de talismán dado que era frecuente llevar una pequeña reliquia encerrada en un medallón que se colgaba del cuello[5]. Hemos de considerar que hasta el siglo XIII la posesión privada de reliquias era algo muy común y carente de cualquier tipo de control por parte de la Iglesia[6].

---

1 Mª Jesús Sanz: "Reliquias y relicarios del «Lignum Crucis»" en *Las Cofradías de la Santa Vera Cruz. Actas del I congreso internacional de cofradías de la Santa Vera Cruz*; Sevilla, CEIRA, 1995; Pg 257-276.

2 Richard Krautheimer: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*; Madrid, Cátedra, 1996 (5ª ed).

3 Bernardino Llorca: *Historia de la Iglesia Católica. Edad Antigua*; Madrid, Editorial Católica, 1964 (4ª Ed).

4 Ibidem.

5 Sanz: "Reliquias.

6 Francisco Cerezo: *Magnus Reliquarum. Seis siglos de devoción a las reliquias en la Catedral de Sevilla*. Trabajo de investigación del doctorado, leído en la Universidad de Sevilla en septiembre de 2003.

No menos importante para justificar la importancia alcanzada por las reliquias es el papel evangelizador que desempeñaron, de tal manera que aquellos focos donde se veneraban se convertían en lugares de peregrinación, lo cuál a su vez suponía una prosperidad económica considerable. Hasta tal punto era relevante la posesión de reliquias que la importancia de una ciudad podía medirse por la magnitud de éstas y la devoción que despertaban en el pueblo cristiano.

Esta situación propició un auténtico mercado negro de reliquias a pesar de las prohibiciones existentes referentes a su compra-venta.

Es la importancia alcanzada por estos ansiados objetos de culto lo que justifica que la mayoría de los relicarios pertenezcan a este periodo, aunque muchos fueron reformados posteriormente o realizados de nuevo[7].

Son las reliquias de la Pasión, destacando entre ellas el Santo Grial y, junto a él, el Lignum Crucis, las que alcanzan la máxima atención de la religiosidad medieval, que ofrecía especial estimación y veneración a las reliquias procedentes de la Verdadera Cruz[8].

Es en el Renacimiento cuando se manifiesta cierta crisis en el culto a las reliquias como consecuencia de la primacía de la razón que predominó durante este periodo, aunque el fervor hacia estos elementos de la religiosidad popular no llegó a desaparecer[9].

En el siglo XVI, con el Concilio de Trento como respuesta a la Reforma Luterana, se defiende rotundamente el culto a las reliquias, produciéndose así un renacer en la veneración hacia los restos sagrados que es apoyado a la vez por el poder político. La devoción a las reliquias se prolonga pues a lo largo del Barroco, momento artístico en el que se confeccionan los grandes relicarios de metales preciosos.

La definitiva decadencia se inicia ya en la segunda mitad del siglo XVIII[10], a partir de la cuál van perdiendo paulatinamente su interés hasta que es ya en el siglo XX cuando, de forma casi definitiva, caen en el olvido.

De entre todos los ejemplos de reliquias que existen en la cristiandad no es de extrañar que los más devocionados fueran las reliquias relacionadas directamente con Cristo, destacando entre todas la devoción a las Santas Espinas y el Lignum Crucis, principal emblema éste de la fe cristiana, pues es indiscutible el hecho de

---

7 Sanz: "reliquias.
8 Llorca: *Historia de la Iglesia*.
9 Sanz: "Reliquias.
10 Ibidem.

que sólo el ver el símbolo de la cruz la mente de cualquier cristiano se remite a la Pasión de Cristo.

El origen de las reliquias del Lignum Crucis está indisolublemente unido al acontecimiento conocido como *la Invención de la Santa Cruz*, hecho que consiste en el descubrimiento de los restos del madero del Señor por parte de Santa Elena, madre del Emperador Constantino.

Según la tradición, un ángel mostró a la Santa a través de un sueño el lugar exacto en el que se encontraban los restos de la cruz donde padeció el Redentor.

El hallazgo se produjo, una vez derribado el templo a Venus que en el lugar se levantaba, en una gruta natural que se encuentra en el lugar exacto donde se ubicaba la cisterna en la que se arrojaron las cruces de los ajusticiados y que posteriormente fue rellena de material de deshecho.

Una vez encontrada la reliquia auténtica, Santa Elena quiso edificar en el Gólgota un templo que rememorase el hallazgo, sirviera de custodia al fragmento de la cruz que allí quedara y se diera culto tanto a la cruz como a la tumba de Cristo. La edificación recibió el nombre de *Anástasis* y en ella se unían una basílica y un martyrium de planta central[11].

Comenzada la construcción de este edificio en los años 325/6[12], su inauguración fue instituida con la mayor solemnidad el 13 de septiembre de 335, empleándose en este acto de consagración todo el día, razón por la que el 14, para satisfacer la devoción de los asistentes, se mostró a la veneración pública el Santo Leño, que un obispo presentó en alto para su culto, es decir, lo "Exaltó", quedando desde este momento eclipsada la fiesta de "dedicación" de la construcción por la *Fiesta de la Exaltación de la Cruz,* que el mismo Constantino afianzó durante su reinado[13].

Las primeras reliquias de Lignum Crucis y su historia

Descubierta la *Vera Cruz* la propia emperatriz fue quien tomó un importante fragmento de la misma, el cuál trasladó a Roma y lo depositó en la que había sido su residencia imperial, que acabaría transformándose en la Basílica de la Santa

11 Krautheimer: *Arquitectura paleocristiana*; Pp 69-73.
12 ibidem.
13 Ribelot: "El Triunfo de la Cruz.

Cruz de Jerusalén[14] por residir en ella esta insigne reliquia y por haber esparcido en el suelo de una capilla tierra proveniente también del Monte Calvario que, igual que el madero, trasladó en su viaje[15].

El Lignum Crucis de Santa Elena pronto comenzó a ser objeto de la amputación de múltiples partículas destinadas a donaciones.[16]

Primeramente, de este fragmento que la emperatriz llevó consigo a Roma envió una pequeña lasca a su hijo a Constantinopla[17]; además destacan las partículas tomadas en 1515 por León X para regalarlas a Francisco I de Francia; la que donó Urbano III en el siglo XVII a la Basílica de San Pedro; Durante el siglo XIX los Papas Pío VI, Pío VII y Pío IX desprendieron otros fragmentos para satisfacer la piedad de los nobles[18]. En la actualidad quedan sólo tres trozos.

El resto de la cruz, que había quedado en el lugar del hallazgo fue escoltado por Macario guardado en un cofre de plata y piedras preciosas para que fuera venerado en la capilla que empezó a erigirse sobre el Gólgota[19].

A principios del siglo VII estas tierras caen en manos de los persas, que como represalia por la reacción que el pueblo había tenido, deja a la ciudad de Jerusalén tremendamente saqueada a la vez que despojada de tan preciada reliquia que, a pesar de los intentos por ocultarla, terminó cayendo en manos de los saqueadores, quienes lo transportaron como trofeo de victoria a Ctesifonte, en las orillas del Tigris, donde fue tratada con grandes honores y custodiada con supersticioso temor durante catorce años[20].

A pesar de las dificultades, Bizancio decidió recuperar la Santa Reliquia, estallando nuevamente la guerra para la reconquista, consiguiendo grandes victorias que hacían cada vez más cercana la preciada Cruz. Finalmente la victoria fue total y una fecha conmemoró a lo largo de los siglos tal acontecimiento, la de la *Festividad de la Exaltación de la Cruz*[21].

El fragmento de Constantino, mandado a éste por su madre con forma de cruz con cerco de oro rótulo griego, según la tradición, fue enterrado con él, que siem-

---

14 Krautheimer: *Arquitectura paleocristiana*. . .; Pp 55-57.

15 Luis Ortiz Muñoz: "Curiosidades, anécdotas y leyendas de la Pasión (CLXX)" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº 241; Sevilla, octubre de 1979; Pp 11-12.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ortiz: "Curiosidades. . . (CLXXIII). . . Nº 243; Sevilla, diciembre de 1979; Pp 5-7.

19 Ortiz: "Curiosidades. . . (CLXX). . .

20 Ortiz: "Curiosidades. . . (CLXXII)" . . .Nº 242; Sevilla, noviembre de 1979; Pp 6-7.

21 Ibidem

pre lo llevó colgado al cuello. Sin embargo, tras la toma de Bizancio por los turcos en 1453, la tumba de este emperador fue profanada y la reliquia pasó a manos de un sátrapa que terminó vendiéndola a un legado pontificio que la envió a manos del santo padre Nicolás V (1474-1455) y de éste pasó, como obsequio, al rey de Castilla don Juan II[22].

Una reliquia Procesional de la Semana Santa de Sevilla

Es imposible realizar un cómputo exacto de los fragmentos de la Santa Cruz que se encuentran diseminados por todo el orbe, y aún más si tenemos en cuenta aquellas porciones que por diferentes razones no han podido llegar hasta nuestros días o no poseen acreditación alguna de su autenticidad, ya sea por haber carecido de ella o por haberse perdido.

En España se encuentran nada menos que cerca de cuatrocientos ejemplares de Lignum Crucis, siendo los ejemplos más antiguos los pertenecientes a la Edad Media.

Un ejemplo de la profusión de reliquias en España hubo del Sagrado Madero es el gran número de iglesias que ostentan u ostentaron la advocación de la *Vera Cruz*, justificada ésta por contener o haber contenido en su interior algún fragmento de la Cruz de Cristo.[23]

Así, hermandad de la Vera Cruz fue creada a inicios del S. XV con el fin de dar culto a una reliquia del Lignum Crucis, aunque no se consolidó hasta finales de siglo, estableciéndose en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla hacia 1448, situando algunos autores a la hermandad ya entre 1370 y 1380.[24]

La actual hermandad de la Vera Cruz posee dos reliquias del Lignum Crucis, las cuales fueron donadas por el canónigo de la catedral don José Sebastián y Bandarán[25], quien jugó un papel importante como precursor de esta corporación.

---

21 Ibidem

22 José Gámez Martín: "Los Lignum Crucis de la Santa Iglesia Catedral. Aproximación a una histórica devoción sevillana" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº 494; Sevilla, abril de 2000; Pp 89-92

23 Sanz: "Reliquias...

24 Para un estudio en profundidad de la Hermandad de la Vera Cruz ver: Mª de las Nieves Concepción Álvarez Moro: *Historia y arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*; Sevilla, Centro Asturiano en Sevilla, 1998

25 Ortiz: "Curiosidades... (CLXXIX)... Nº 251; ... Pg 9-11.

Sebastián y Bandarán fue uno de los personajes más populares y de más trascendencia en la vida intelectual y religiosa de la Sevilla de la post-guerra.

Nacido en 1885, el Cardenal Almaraz lo ordenó sacerdote en 1909, alcanzando el doctorado en las tres facultades de Teología, fue juez sinodal del Arzobispado, examinador del clero, académico preeminente y director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y numerario de la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, así como correspondiente de otras instituciones académicas nacionales y extranjeras, caballero Gran Cruz de la Orden de Alfonso X "el Sabio", Capellán de la Real Maestranza de Caballería, siendo el título del que se sentía más orgulloso el de Capellán Real de la Santa Iglesia Catredral de Sevilla.

Estuvo estrechamente vinculado a la vida cofrade de la capital hispalense, perteneciendo a diferentes hermandades como San Bernardo, Silencio, Montserrat, Museo, Esperanza de Triana, Santo Entierro, Pasión, Vera Cruz y el Amparo, donde realizó una gran labor pastoral y también de dirección y mecenazgo artístico hasta su muerte, acaecida el 21 de noviembre de 1972[26]

Uno de estos fragmentos del Santo Madero se custodia en relicario de plata cincelado en 1955 por el orfebre sevillano Manuel Seco para la cruz de guía. La pieza está toda ella rodeada con una corona de espinas que fue trabajada por Cándido Sánchez Martínez. [27] De su origen sabemos que perteneció a un sacerdote de Campo Frío (Huelva), quien lo veneraba en relicario de plata y que tras su muerte donó a Bandarán[28], quien a su vez lo donó a la hermandad en 1954.[29]

El otro Lignum Crucis, donado en 1967 [30], se custodia en una cruz relicario que también procesiona en la estación de penitencia a la Santa Iglesia y que es llevada por un hermano de la Corporación delante del paso de la Cofradía[31]. La pieza, obra del taller de Villarreal, consiste en un relicario de plata cincelada en forma de cruz arbórea sobre monte. En el centro de los brazos aparece la reliquia, rodeada

---

26 Juan Carrero Rodríguez: "En el XXV aniversario del fallecimiento de don José Sebastián y Bandarán", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº 465; noviembre de 1997; Pp 57-60.

Antonio de la Banda y Vargas: "Sebastián y Bandarán, Académico", en *Minervae Baeticae*, Nº 26, año 1998; Sevilla, Academia de Buenas Letras; Pp 133-136.

Eduardo Ibarra Hidalgo: "Bandarán, más apuntes de una vida", en *Minervae Baeticae*, Nº 26, año 1998; Sevilla, Academia de Buenas Letras; Pp 137-149.

27 Álvarez: *Historia y arte...; Pg 102.*

28 Ortiz: "Curiosidades... (CLXXIX)...

29 Álvarez: *Historia y arte...; Pg 103.*

30 Ibidem.

31 Ortiz: "Curiosidades... (CLXXIX)...

por la insignia de la Hermandad, de la que salen cuatro potencias. Todo aparece circundado por una corona de espinas[32].

Es digna de resaltar la tradición, poco conocida en la actualidad, que perdura de besar esta reliquia a su paso por las calles de Sevilla, cuyo origen desconocemos y que pervive como rescoldo de la veneración que estas piezas disfrutaron antaño.

Sabemos que la hermandad tuvo relicarios más antiguos, pues recordemos que la causa del nacimiento de la Corporación fue rendir culto a una reliquia del Santo Madero. Además hay noticias de que la Cofradía realizó en 1562 una procesión de rogativa por la salud del Príncipe don Carlos, aquejad de una grave enfermedad, en la que el Lignum Crucis era portado en unas andas por cuatro cofrades.[33]

En los documentos reunidos por Gestoso y que forman colección en la Biblioteca Colombina de la Ciudad, se hace referencia a una reliquia del Lignum Crucis que, perteneciendo a la hermandad de la Vera Cruz, la cuál debía encontrarse en una situación decadente y de la cual se dice no estar declarada su constitución, es solicitado por el Cabildo de la Colegial del Salvador el 6 de enero de 1812 al comisario regidor general de las Andalucías, el Conde de Montunez[34]. Tengamos en cuenta que la orfebrería que no fue objeto del saqueo de los franceses en 1810, se encontraba repartida por casas de particulares e iglesias[35]. El 11 del mismo mes es aceptada la solicitud, dejando la pieza *"en deposito formal para que permanezca en esa Colegial y puede tener adoración publica"*[36].

Por las noticias que poseemos, es posible que este relicario fuera la cruz-relicario de plata que realizara Juan de Alfaro para la Corporación en 1610[37].

Por la documentación manejada deducimos que la pieza fue devuelta a la hermandad por el Cabildo Colegial antes de una década, acordándose en estas fechas hacerle un relicario de pie cuyo costo fue sufragado por el Hermano Mayor[38].

En el *Libro de acuerdos de la Capilla* de 27 de enero de 1803, conservado en el archivo de la hermandad, se nos constata una donación de un Lignum Crucis en

---

32 Álvarez: *Historia y arte...; Pg 102.*
33 Juan Carrero Rodríguez: *Anales de las Cofradías Sevillanas*; Sevilla, Castillejo, 1991 (2ª ed); Pg 558.
34 Biblioteca Capitular Colombina (BCC): Fondo Gestoso; Tomo XXXIII; Fol 30.
35 Álvarez: *Historia y arte...; Pg 95.*
36 BCC: Opus cit.
37 Álvarez: *Historia y arte...; Pp 95-96.*
38 Ibidem.

1832 por parte del entonces Consiliario Antonio Ruano y Obrién, destinado a las funciones principales y, en especial, para adornar el paso de la Virgen[39].

Entre las piezas mencionadas en el inventario de los bienes que la hermandad deja en depósito en el arzobispado de 30 de abril de 1911 se encentran *"un Lignum in crucis"* de plata y varias Bulas, entre ellas se citan certificación y auténticos de reliquias[40].

39 .- Ibidem.
40 .- Ibidem; Pp 114-115.

BENEFICENCIA MATERIAL Y ASISTIENCIA ESPIRITUAL: LA MUERTE EN LAS COFRADÍAS CIEZANAS (SIGLOS XVI-XVIII)

Alfredo Marín Cano

La muerte durante el Antiguo Régimen era contemplada como una realidad cotidiana que envolvía la vida de cada sujeto durante toda su existencia; de tal forma que el óbito se concibió como un proceso duradero, no como un acontecimiento brusco y terminante,[1] de ahí que vida y muerte se encadenaban por una serie de pasos coexistentes, pues más que la muerte en sí interesaban los rituales que la rodeaban.[2] Por entonces, éstos comenzaban mucho antes de producirse la defunción, por lo que la salud corporal y la del alma formaban parte de un único concepto, de modo que la necesidad del *bien morir* requería cuatro pasos indispensables: redacción del testamento, velatorio, cortejo fúnebre y entierro. Frente a una muerte en la cama, acorde con la buena vida llevada, en la que el moribundo se despedía de su familia y recibía el amparo de los suyos y se aseguraba su tránsito por medio de las prácticas religiosas, también existió la convicción de una *mala muerte* o *muerte villana y fea*, es decir, aquella acaecida de forma inesperada y repentina, sin preparación alguna, ya fuera por accidente, violencia, abandono, etc.[3]

---

1 M. A. MATEO SAURA. "Ritos funerarios en la Huerta de Murcia: Aljucer". En L. ÁLVAREZ MUNARRIZ, F. FLORES ARROYUELO, A. GONZÁLEZ BLANCO (Eds.) *Cultura y Sociedad en Murcia*. Murcia, 1993. Págs. 359-375. De hecho, los presagios de la muerte eran constantes en la vida cotidiana: el canto de la gallina como un gallo, el eco de la campana después de tocar, el maullar de un gato a modo de un bebé, el soñar con dientes ("Soñar con dientes, muerte próxima de parientes"), el canto del cuervo y de lechuzas, el tintineo de las campanillas de S. Pascual Bailón,… y sobre todo, muy extendida estuvo la creencia entre los huertanos de que si una persona moría con los ojos abiertos se llevaba a otra.

2 M. DE LARA RÓDENAS. *La muerte barroca. Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*. Univ. Huelva, 1999. Pág. 59.

3 P. RODRÍGUEZ PÉREZ. "Morir en Extremadura: una primera aproximación". En *NORBA*. Cáceres, 1980. Págs. 279-297.

Redactar testamento suponía un modo de conciliar el paso de la vida a la muerte,[4] además de un ejercicio para descargar y calmar la conciencia,[5] evitar deudas y pleitos y así redimir sus pecados.[6] Mediante el velatorio, las personas que acompañaban al moribundo coadyuvaban al *buen morir* a través de los *exempla* de la vida y pasión de Cristo y de los Santos Padres, se le asistía con el viático, la confesión y la extremaunción y, especialmente, se entonaban rezos durante la agonía y hasta el inicio del cortejo fúnebre. En cualquier caso, más que el contenido, expresado en su mayor parte en latín y por tanto desconocido para la mayoría del pueblo, el verdadero consuelo radicaba en el sentimiento de compañía que aportaban.[7]

El *Ars Moriendi* exigía que el cortejo fúnebre se ajustara a la posición social de cada sujeto, concibiéndose como un acto social y público,[8] ajustándose por tanto al modelo de la Antigüedad Clásica,[9] además de percibirse como una de las siete obras de misericordia propagadas por la Iglesia[10]; de hecho, esta institución se apoderó de la muerte con una doble finalidad: por un lado impuso su concepción de la vida y la moral, eliminando toda visión profana; por otro, se aseguró un sólido instrumento de ingresos pecuniarios.[11] La disposición del cortejo mortuorio ciezano del XVII iría ganando en suntuosidad al amoldarse a los criterios generales barrocos, encabezándolo la cruz parroquial, ceroferario, cofradías, comunidad de religiosos, clérigos seculares y finalmente el beneficiado acompañado de los dos sacerdotes más antiguos. Y tras los prestes, el cadáver, familiares y amigos del fallecido.[12]

---

4 A. PEÑAFIEL RAMÓN. *Testamento y buena muerte. (Un estudio de mentalidades en Murcia en el siglo XVIII)*. Murcia, 1987. Pág. 41. La redacción del testamento por el moribundo o por alguno de sus familiares no suponía tanto disponer sus asuntos terrenales como acondicionar su entierro, concertar las oraciones de los vivos por su alma y reparar el mal uso que se hubiere realizado de los bienes materiales durante la vida.

5 AHPM. Prot. nº 9576, ante Daroca Marín, Luis (7-10-1726). Escritura de poder para testar Manuela García, mujer de Gonzalo Marín, vecinos de esta villa, ante D. Bartolomé Buitrago, presbítero de la parroquial de Stª María. Fol. 96 y ss. "**Digo que por quanto en cumplimiento de la obligación cristiana y para descargo de mi conciencia devemos todos los fieles disponer nuestros testamentos expresando nuestras ultimas voluntades**…"

6 P. ARIÉS. *El hombre ante la muerte*. Madrid, 1984. Pág. 161. B. BENASSAR. *Los españoles: actitudes y mentalidad, desde el siglo XVI al siglo XX*. Madrid, 1985. Pág. 218.

7 F.J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual en la Edad Moderna. El caso de Zamora (1500-1800)*. Salamanca, 1991. Pág. 53-54.

8 M. DE LARA RÓDENAS. *La muerte barroca…*, op. cit., pág. 70.

9 A. RUMEU DE ARMAS. *Historia de la Previsión Social en España: Cofradías, gremios, hermandades, montepíos*. Madrid, 1944 (Ed. facsímil, Barcelona, 1981).Pág. 148 y ss.

10 F.J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op cit, pág. 58 y 143.

11 J. DELUMEAU. *El miedo en Occidente. (Siglos XIV-XVIII)*. Madrid, 1989. Pág. 62.

12 F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 148.

Y ya para el siglo XVIII se organizaron los llamados *entierros generales*, es decir, aquellos en los que el cortejo se abría con la cruz parroquial, sacristán, ceroferario, las cofradías requeridas por el fallecido, los franciscanos observantes del Hospicio de la Inmaculada, los descalzos de S. Joaquín, usualmente con una vela de cera blanca de 4 onzas cada uno,[13] los donados de las Claras, el resto de clérigos parroquiales, beneficiado, féretro, ya fuera sufragado por el muerto bien la caja ofrecida por la cofradía a la que perteneciera o la de los pobres de la parroquial, y, sobre todo, se documentan por primera vez las tres paradas en las que se cantaba un responso.[14] Obviamente, este *entierro recreado* o grandilocuente cortejo fúnebre estaba reservado para las élites locales y los eclesiásticos,[15] mientras que el tercer estado mostró siempre una precaria situación que sería enmendada por el aparato aportado por las cofradías.

Entre los lugares de enterramiento ciezano sobresaldrá la parroquial, convirtiéndose las naves laterales y centrales en el destino de la masa de la población, salvo aquellos que pudieron costearse una sepultura en un lugar destacado y próximo al presbiterio o bien en el vaso común de San Joaquín previo pago de la limosna exigida. Así pues, expresiones documentales como *del púlpito abajo* reflejan la posición social del tercer estamento,[16] a veces especificando el lugar aproxi-

---

13 La cera corría a cargo del muerto, siendo bastante común ésta solicitud desde finales del siglo XVII. AHPM. Prot. nº 9590, ante Gómez de Aledo, Juan (15-1-1712). Testamento de D. Francisco Ordóñez y Marín, regidor de la villa.

14 AHPM. Prot. nº 9605, ante Mérida Tello, Juan (20-11-1765). Testamento de D. Félix Montis, natural de Caller (Cerdeña) y vecino de la villa; casado en primeras nupcias con Dª Águeda Álvarez y en segundas con Dª Mª Teresa Soler. Fol. 147 y ss. "…**repose mi cadaver tres veces como se acostumbra en esta Villa en entierros generales como es el que dejo dispuesto**". AHPM. Prot. nº 9615, ante Quílez Ochoa, Juan (16-11-1735). Testamento de Dª Catalina Buitrago. Fol. 73 y ss. El entierro se ejecutó en el convento franciscano, con asistencia del clero parroquial, cruz, comunidad de franciscos, religiosos del hospicio "**de forma que en todo a de ser general con tres paradas, cantando en cada una de ellas un responso**".

15 M. DE LARA RÓDENAS. *La muerte barroca…,* op. cit., pág. 198. Los *entierros recreados*, denominados así el autor, se dedicaban a los estamentos privilegiados, parándose el cortejo en las esquinas más preeminentes para entonar los responsos requeridos. M. REDER GADOW. *Morir en Málaga: testamentos malagueños del siglo XVIII*. Málaga, 1986. Pág. 56 y ss. Evidentemente, a mayor ampulosidad funeraria equivaldría a una posición social más elevada, de tal forma que la muerte plástica o visual también diferenciaba a cada fallecido hasta en su momento póstumo. Para ilustrar este tipo de sepelios sirva el siguiente ejemplo: AHPM. Prot. nº 9600, ante Del Barco, Manuel Antonio (6-5-1790). Testamento de D. Pedro Buitrago Yarza. "**Que mi entierro sea general con asistencia de la cruz parrochial, sacristán, clero, religiosos y demas sacerdotes que hubiere en esta villa al tiempo de mi fallecimiento**".

16 AHPM. Prot. nº 9535, ante Abellán Hordóñez, Joaquín (20-1-1760). Testamento de Sebastián Gallardo Morcillo. Fol. 8r-v. Fue sepultado en el "**pulpito avaxo**".

mado, en el centro de la iglesia[17] o concretamente bajo el coro.[18] In crescendo, el primer banco en el lado de la epístola donde se sentaba el gobernador junto con el alcalde mayor y el resto de capitulares, los denominados *bancos de la Villa*,[19] también fue un lagar destacado donde solicitar ser enterrado, tanto por algunos gobernadores como por particulares.[20]

Por su parte, el estamento privilegiado tendría asegurada su última morada en los citados templos, tanto para el clero como para las élites locales en sus altares y capillas privadas. La predilección de la parroquial se asienta en cuestiones económicas, pues resultaba más caro ser inhumado en otro lugar diferente al tener que costear los derechos parroquiales; [21] a la mayor vinculación existente entre el feligrés y la parroquia, desde su bautismo, matrimonio y muerte; a un ansia de permanecer en contacto con los sacerdotes allí enterrados y con los ancestros familiares; a la presencia de la sede de la cofradía a la que se pertenecía…[22]

En cuanto a las cofradías, su actividad también se involucró en la asistencia fúnebre, de tal forma que en Cieza al margen de las dos que por turno se sucedían en la parroquial, el número de las que participaban en el sepelio reflejaba la posición social del fallecido,[23] de tal forma que se constatan grandilocuentes cortejos de seis cofradías (Rosario, San Bartolomé, Ntr. P. Jesús, Soledad, Benditas Ánimas y San-

---

17 AHPM. Prot. nº 9640, ante Del Barco, Manuel Antonio (8-4-1805). Testamento de Tomás Ruiz Salamanca. Fol. 110r-111v. "…**en el centro de la Iglesia enfrente de la capilla de Ntra. Sra. de los Dolores**".

18 AHPM. Prot. nº 9561, ante Del Barco, Manuel Antonio (8-8-1782). Testamento de Juan Cano Miranda y Josepha Rodríguez. Fol. 164r-165v. "…**bajo el coro de la Iglesia Parroquial de esta villa**".

19 AHPM. Prot. nº 9557, ante Angosto Martínez, Diego (19-7-1789). Testamento de Beatriz Herrera. Fol. 107 y ss.

20 AHPM. Prot. nº 9616, ante Quílez Ochoa, Juan (8-12-1759). Testamento de D. Antonio de Pedro, caballero de la Orden de Alcántara, gobernador del Partido de Cieza. Fol. 94 y ss. En relación al lugar, el gobernador señala que "**se habra la sepultura delante del altar mayor y de la silla donde se an sentado en todas las funciones los Gobernadores mis antezedentes y al presente me siento yo como tal Gobernador**". AHPM. Prot. nº 9554, ante Angosto Martínez, Diego (9-8-1781). Testamento de Catalina Molinero. Fol. 292 y ss. "… **a espaldas de la silla donde se sienta el Sor. Gobernador de ella**."

21 A. PEÑAFIEL RAMÓN. *Mentalidad y religiosidad murciana en la primera mitad del siglo XVIII. Murcia, 1998*. Pág. 18-19. Además de su condición de culto, de oficina intermediaria con los asuntos divinos, también era un espacio dedicado al encuentro ritual de los vecinos, cuyas funciones se vieron impulsadas por la Contrarreforma.

22 A. PEÑAFIEL RAMÓN. *Testamento y buena muerte…*, op. cit., pág. 94-96.

23 AHPM. Prot. nº 9538, ante Abellán Hordóñez, Joaquín (11-9-1766). Testamento del presbítero D. Andrés Abellán Hordóñez. Fol. 107r-112r. El sacerdote exige un entierro con cura, sacristán y todos los sacerdotes de la villa "**a que tienen obligación como Hermanos de la Hermandad de Ntro. Padre el Sr. San Pedro, las Hermandades de la Tercera Orden de Ntr. Padre San Francisco, de Ntra. Sra. de los Dolores, de N. P. Jesús y la cofradia de las Benditas Animas, de las quales soi Hermano**".

tísimo Sacramento)[24], bien de cuatro[25] o simplemente de las cotidianas dos o tres que solían participar. A ellas le correspondía presentarse con sus insignias y cirios, trasladar el cuerpo del hermano y, en caso de concurrir varias, lo haría aquella que finalmente obtuviera el permiso familiar para colocar sobre el féretro su paño; aún así, ésta fue una de las constantes disputas entre sus miembros, ya que la mayoría parecía ausentarse de estos actos.[26] La pervivencia de la presencia de los cofrades en el entierro de un hermano y la colocación de un paño cofrade se atestigua en la redacción de los últimos estatutos confeccionados a finales del s. XX; así por ejemplo, en los del Santo Cristo del Consuelo (1997) se acordó lo siguiente: "*Asistir al entierro de los Cofrades fallecidos, a quienes la Cofradía acompañará, representada por aquellos Cofrades en quienes se delegue. Habrá un paño de terciopelo rojo con fleco de oro y escudo de la Cofradía, que se colocará encima del féretro de los Cofrades fallecidos.*" (Art. 3º, punto 3.)

Las cofradías se contemplan como una asociación de laicos con un primordial fin cultual y de proselitismo religioso, manifestación viva de una forma de entender y expresar la religión del momento, tanto desde la perspectiva oficial como popular; además de cumplir con una eminente labor de asociacionismo, relaciones sociales y enclave de control socio-religioso antiguorregimental; y finalmente, ámbito primordial de beneficencia material y asistencia espiritual.

Evidentemente las cofradías se cobijaron bajo una determinada advocación sobre la que giraría todo un conjunto de actividades religiosas y festivas que pretendían rendirle culto, pero a esta faceta particular se sumará otra de carácter más amplia que buscará la difusión de las dogmas y ritos cristianos, cobrando especial impulso tras el impulso proselitista acordado en el Concilio de Trento (1545-63).

El mundo de las cofradías respondería también a una determinada concepción de la religión que en infinidad de ocasiones se ha contemplado desde la perspectiva de la religiosidad popular, quizá más explícitamente *catolicismo popular,*[27] en íntima convivencia con la oficial, cuya exégesis se atisba desde diversas perspec-

---

24 AHPM. Prot. nº 9622, ante Quílez Ochoa, Juan (13-7-1779). Testamento de D. Martín Ruiz-Soler y Buitrago, síndico del convento de S. Joaquín. Fol. 78 y ss.

25 AHPM. Prot. nº 9625, ante Angosto y Talón, Gerónimo (1-11-1804). Testamento de D. Sebastián José de Rueda y Padilla, regidor de la villa. Fol. 167 y ss.

26 F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág., 198 y ss.

27 J. PITT-RIVERS. "La Gracia en antropología." En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ REY y S. RODRIGUEZ BECERRA (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. I. Págs. 117-122.

tivas, y que en general supondría una concordancia del fenómeno religioso en relación a su proximidad o lejanía a la ortodoxia oficial.

Para algunos se trataría de un conjunto de restos de creencias y prácticas heredadas de otros sistemas religiosos y que perduraron en la religión dominante, cuyo resultado final sería un producto híbrido, consecuencia de la simbiosis de la verdad oficial y la ignorancia del pueblo; en suma, una especie de convergencia de las culturas prerromanas, de las religiones mistéricas de origen oriental y de los elementos religiosos clásicos, del proceso de asimilación germánico (*Völkerwanderung*) y del proceso evangelizador de la Iglesia ofical.[28] Otros aseverarán textualmente que «*la religión es popular o no es nada*»,[29] mientras que una posición menos atrevida defendería la vertebración y ausencia de diferencias entre la religiosidad popular y la oficial.[30] Finalmente, otras posturas se acercan a posiciones de síntesis, aclopando las diversas concepciones.[31]

Como importante facto de *sociabilidad*, las cofradías se presentaban como un microcosmos asociativo en las que el tercer estado gozó prácticamente de la única institución en la que podía participar y alcanzar un cierto grado de notoriedad.[32] Asimismo, en estas asociaciones germinarán vínculos de dependencia entre los sujetos con escasos recursos y faltos de reconocimiento social y aquellos que disfrutaban de bienes y honor, reflejo de la articulación social antiguorregimental que fusionaba férreamente los lazos sociales entre estamentos desiguales.[33] Pero además, para la Iglesia supuso un instrumento de control a través de las cuales se al-

---

28 M. MALDONADO. "La religiosidad popular." En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ REY y S. RODRIGUEZ BECERRA (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. I. Págs. 30-43. H. KAMEN. *La sociedad europea (1500-1700).* Madrid, 1986. Pág. 222. Todavía en la Edad Moderna grandes contingentes sociales estaban sin cristianizar: comunidades rurales aisladas, pobres y vagabundos, gitanos, etc.

29 M. MANDIANES CASTRO. "Caracterización de la religión popular." En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ REY, M. J., y RODRIGUEZ BECERRA, S. (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. I. Págs. 30-43.

30 P. CÓRDOBA MONTOYA. "Religiosidad popular: arqueología de una noción polémica". En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ REY, M. J., y RODRIGUEZ BECERRA, S. (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. I. Págs. 70-81.

31 J. L. GARCÍA GARCÍA. "El contexto de la religiosidad popular". En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ REY y S. RODRIGUEZ BECERRA (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. I. Págs. 19-29.

32 A. ALEMÁN ILLÁN. "Sociabilidad, muerte y religiosidad popular. Las cofradías de Murcia durante el siglo XVIII." En C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ REY y S. RODRIGUEZ BECERRA (Coord.) *La Religiosidad Popular.* Barcelona, 1989. T. II. Págs. 361-383.

33 J. M. IMÍZCOZ BEUNZA. "Comunidad, red social y élites. Un análisis de la vertebración social en el Antiguo Régimen." En IMÍZCOZ, J. M. (Dir.) *Élites, poder y red social. Las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna*. Bilbao. 1996. Págs. 13-50.

canzaba el ideal social cristiano, expresión activa de la *concordia ideal*,[34] ya que cristianizar equivalía a socializar, lograr un *hombre nuevo* al mostrarse para el prójimo como sinónimo de modos de vida cristianos, planteándose la reforma de las costumbres desde el ámbito de las cofradías siempre tuteladas por el estamento eclesiástico,[35] cuyo fin último consistió en un proceso de homogenización de conductas,[36] de tal suerte que el Estado delegó en el estamento clerical una labor de control de la vida moral de los feligreses como reflejo de la armonización de la organización social antiguorregimental.[37]

Por último, la idea de cofradía se ha de contemplar desde una doble perspectiva benéfica: por un lado la material, entendida como ayuda a la subsistencia, durante la enfermedad o en cualquier otro momento crítico por el que transitaran los hermanos; y sobre todo centrándose en las tareas mortuorias, comprendiendo sus actividades las relativas al velatorio, cortejo fúnebre y entierro, y asegurando en determinados casos una sepultura en la parroquial. Por otro, la asistencia espiritual religiosa, ofertando las misas y sufragios necesarios para las almas de los cofrades difuntos.

De este modo, se ha llegado a definir las cofradías como intercesora en el más allá a través de sus plegarias por el alma del finado; también como seguro en el *bien morir* al posibilitar un entierro cristiano; y, por último, elemento que aseguraba las buenas obras de caridad en vida por medio de la asistencia mutua y a los más necesitados.[38] Simplemente, muchos de sus hermanos ingresaron con la seguridad de que sus necesarios sufragios serían atendidos por su cofradía, primando en general la asistenica espiritual y, especialmente, se contemplaron como una auténtica mutualidad o seguro de entierros;[39] es más, a veces se constatará el nacimiento

---

34 T. A. MANTECÓN MOVELLÁN. *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria: las cofradías religiosas*. Santander, 1990. Pág. 106 y ss.

35 T. A. MANTECÓN MOVELLÁN. "Las Cofradías religiosas en el mundo rural de Cantabria durante el Antiguo Régimen: Instituciones a medias con Dios y con el mundo". En *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora, 1987. Págs. 343-359.

36 F. PALOMO. "Disciplina cristiana. Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna". En *Cuadernos de Historia Moderna*. Nº 18. 1997. Págs. 119-136. El control social de la Iglesia postridentina se emprendió desde diferentes ámbitos, ya fuera desde el sector institucional a través de las visitas pastorales bien personal por medio de la confesión, además de las misiones rurales, las congregaciones marianas jesuíticas, etc.

37 T. A. MANTECÓN MOVELLÁN. *Contrarreforma y relilgiosidad popular…,* op. cit., pág. 135.

38 P. ARIÉS. *El hombre…,* op. cit., pág. 158-159.

39 J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ. *Muerte y cofradía de Pasión en la Málaga del siglo XVIII. (La imagen procesional del Barroco y su percección en las mentalidades)*. Málaga, 1990. Pág. 32. Ver también J. SÁNCHEZ HERRERO. "Las cofradías sevillanas…", art. cit., págs. 9-34.

de ciertas cofradías con ésta primordial finalidad, como evidentemente sucedió en Cieza con la de Ánimas.

Por tanto, la caridad fraternal se expresaba en primer lugar en la muerte.[40] Se trataba de una garantía postmortem por la que los cofrades confiaban en sus hermanos mayores, mayordomos, albaceas o padres de ánimas, el escrupuloso cumplimiento de sus exequias. De esta forma, los cofrades fallecidos pervivían en la memoria de sus familiares y hermanos, se afirmaban en la idea de una muerte acorde con el *bien morir* y se aseguraban los necesarios sufragios por su alma, por lo que en última instancia éste se convirtió en uno de los pilares sustentadores de las diversas cofradías.[41]

En este sentido, prácticamente todas las cofradías ciezanas recogían en sus estatutos la obligatoriedad de asistir al moribundo y acompañarlo en sus horas póstumas,[42] de tal forma que al margen de la cofradía a la que pudiera pertenecer el difunto, la parroquial ciezana estableció desde principios del XVII la obligatoriedad de asistirle con dos cofradías de entre las que mensualmente se turnaban para esta finalidad.[43] Pero sobre todas las demás, el trío formado por las cofradías de San Bartolomé, Sangre de Cristo y Rosario pueden ser consideradas hasta la aparición de las Ánimas en el XVIII como las verdaderas corporaciones mortuorias,[44] pues su presencia en las solicitudes testamentales resulta abrumadora, muy por encima de las demandas de los sepelios que se supeditaban a otras cofradías. Finalmente, no existiría en Cieza una cofradía que se aplicara exclusivamente a la beneficencia material, ni tan siquiera ligada a los pobres del hospital de San Pedro, de forma que sus actividades se circunscribieron al ámbito interno de sus hermanos.[45]

---

40 E. SÁNCHEZ DE MADARIAGA. "Cultura religiosa y sociedad: las cofradías de laicos." En Historia Social, nº 35, 1999. Págs. 23-42.

41 M. REDER GADOW. "La solidadridad cofrade más allá de la muerte en las cofradías de la Málaga de la Ilustración." En *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. T. I. Córdoba. 1997. Págs. 151-160.

42 AHPM. Prot. nº 9538, ante Abellán Hordóñez, Joaquín (11-9-1766). Testamento del presbítero D. Andrés Abellán Hordóñez. Fol. 107r-112r. El sacerdote exige un entierro con cura, sacristán y todos los sacerdotes de la villa "**a que tienen obligación como Hermanos de la Hermandad de Ntro. Padre el Sr. San Pedro, las Hermandades de la Tercera Orden de Ntr. Padre San Francisco, de Ntra. Sra. de los Dolores, de N. P. Jesús y la cofradia de las Benditas Animas, de las quales soi Hermano**".

43 AHPM. Prot. nº 9592, ante López Julián, Andrés (11-7-1731). Testamento de Francisco Jaén. Fol. 23 y ss. Además de requerir la asistencia a su sepelio de la cofradía del Rosario añade que lo hagan también "**las dos que fueren del mes**".

44 Todavía en 1678 se aseveraba que sus funciones se destinaban a tal fin; así, Catalina y Juan Pérez estipulan en su testamento que les custodien su cortejo mortuorio las tres mencionadas ("las tres cofradias que se acostumbra acompañar los difuntos"). AHPM. Prot. nº 9439, ante Tomás de Salamanca (13-10-1678).

45 CARASA SOTO, P. *Historia de la Beneficencia en Castilla y León…*, op. cit., pág. 76 y ss. Entre los seis tipos de fundaciones benéficas, el autor remite a las fundaciones de cofradías, aunque más bien en el caso ciezano transitó por la perteneciente a un carácter eclesiástico.

Ciertamente cada cofradía pretendió unos fines específicos en función de sus objetivos, organización y prácticas, mas la aseveración benéfica y asistencial se hace genérica a casi todas. Atendiendo a su naturaleza, las cofradías se han definido como un modelo consciente al contar todas con un objetivo relativamente común basado en una triple orientación:[46] promover cultos en honor a sus titulares, conseguir el mejoramiento espiritual de sus hermanos a través de los citados actos y, en tercer lugar, realizar una caridad asistencial entre sus miembros y/o los necesitados en general. Esta óptica organizativa permite a su vez establecer tres categorías: cofradías *sacramentales*, dedicadas a la adoración de la eucaristía; *penitenciales*, centradas en algún momento de la pasión y muerte de Cristo y de los dolores de María; y *de gloria*, aquellas que veneran a la Virgen, santas o santos de su devoción; si bien se afirma que a efectos de organización interna y en cuanto a su significación y funciones sociales, la realidad resultante sería más compleja. De hecho, la mencionada tipología comprendería otros dos subtipos de cofradías:[47] aquellas que se definen por su forma de pertenencia, es decir, *abiertas* o *cerradas*, en función de si puede adscribirse todo el lo desee o bien quedan limitadas por un número fijo de cofrades; y en segundo lugar, en relación al tipo de integración de sus miembros se diferencia entre las *horizontales* y las *verticales*, en las que se incluyen o no a hermanos de diferentes grupos sociales, económicos, profesioneales, etc.

Un critero más amplio abordaría una tipología que englobaría a las «piadosas» (*cultuales*, dedicadas al culto de Dios y a sus santos; de *Cristo*; de *María* y sus de-

---

46 I. MORENO. *Cofradías y Hermandades andaluzas…,* op. cit., pág. 19. El autor plantea que los modelos pueden ser conscientes o inconscientes, según el nivel en que funcionen. En el caso que atañe a las cofradías las representa como explicaciones poco científicas, pues su función no consiste en explicar los significados profundos de las creencias y costumbres, sino perpetuarlos. Más importante parece resultar el modelo inconsciente, formulado a través de las funciones de cada hermandad, las relaciones entre ellas, lo que representan y su influjo en la microsociedad local o comarcal. Sus teorías se remiten a trabajos como los de C. Lévi-Strauss. "La noción de estructura en Etnología". En *Antropología Estrutural.* Buenos Aires, 1968. Págs. 249-289.

47 I. MORENO. *Cofradías y Hermandades…*, op. cit., pág. 40 y ss. Este autor añade otro tercer criterio asociado al *nivel de identificación simbólica*, por el que un determinado elemento actua de referente ya *grupal* (gremiales, étnicas, patrimoniales o familiares, de barrio, etc), *semicomunal* (las que imponen un sistema dual al dividir en dos las adscripciones simbólicas o cofrades en un pueblo), *comunal* (su nivel simbólico incluye a todo el pueblo, con independencia de su pertenencia; en éstas juega un papel destacado la figura de la mayordomía: sujeto o indivíduos que representan en una celebración a toda la localidad) y *supracomunal* (aquellas cuyo nivel simbólico desborda los límites de una comunidad y lo hacen para una comarca, región o país);condiciones que a su vez se conjugan en cuatro categorías: vertical cerrada o abierta y horizontal abierta o cerrada, generando más que una tipología *sistemas* de hermandades.

vociones; *parroquiales*, ligadas a su titular; de *muerte,* salvación personal y sufragio por los difuntos, tradicionalmente asociadas a las Ánimas del Purgatorio; y de *penitencia* o de pasión de Semana Santa); las «benefactoras», tanto en el *auxilio en la enfermedad*, en el *entierro* como en *auyda en el oficio* o en los trabajos del campo, pasando por la *dotación de doncellas* para el matrimonio y las de *caridad*; entre las dos anteriores se apreciarían las «constructoras», cuyo fin era levantar edificaciones y asegurar una asistencia benéfica básica; las cofradías cuya pertenencia se ligaba «a un mismo grupo social» (*gremiales, de notarios, clérigos, hijosdalgos*, etc.); «a una misma etnia o región»; cofradías «religioso-políticas» (*de militares, de ayuda a la redención de cautivos, para el entierro de ajusticiados,* etc.); y las cofradías «recreativas».[48]

Para el caso ciezano el organigrama cofrade se puede clasificar en los tres clásicos grupos: *sacramental* (Santísimo Sacramento en 1599)[49], *pasionales* [Sangre de Cristo (1575),[50] Dulce Nombre de Jesús (1579)[51] o Nazareno y Soledad (1692)[52] hasta finales del s. XIX, sumándose a partir de entonces las del Cristo del Consuelo (1889),[53] S. Pedro (1890), S. Juan (1880), Dolorosa (1890), Samaritana (1890), Stª Mª Magdalena (1890), Tercio Romano (1890), Stª Verónica (1892), Cristo de la Agonía (1931), Cristo Yacente y Virgen del Dolor(1939), Resucitado (1944), Oración del Huerto y Stº Sepulcro (1944), Beso de Judas y Descendimiento (1963), Hijos de María (1975), Cristo del Perdón (1976)[54] y Ánimas (1997)] y *cultuales* o de *gloria* [Rosario(1587)[55] Alumbraria (1596),[56] San Sebastián (1608),[57] Inmaculada (1607),[58], Ve-

48 J. SÁNCHEZ HERRERO. "Las cofradías sevillanas…", art. cit., págs. 9-34.

49 AHPM. Prot. nº 9518, ante Carcelén, Francisco (10-10-1599). Testamento de Jhoan Martinez Xerez. Fol. 672r-673v.

50 AHPM. Prot. nº 9387, ante Falcón, Fernando (16-12-1575). Testamento de Quiteria Garay.

51 R. M. CAPDEVILA. *Historia de la Muy noble y Muy leal…*, op. cit., pág. 57. La fecha hace referencia a la Relación de Felipe II de 1579.

52 A. MARÍN CANO. "Origen y evolución de la advocación a la Virgen de los Dolores en Cieza." En *El Anda. Revista de Semana Santa de Cieza.* Nº 68. Cieza, 2007. Págs. 306-348.

53 AMM. Periódico *Diario de Murcia* (21-5-1889).

54 VVAA. "Cieza, cinco siglos de procesiones." En *El Anda. Revista de la Semana Santa de Cieza.* Cieza, 1996. Nº 57. Págs. 1-70.

55 AHPM. Prot. nº 9388, ante Falcón, Pedro (23-10-1587). Testamento de Juan Salinas. Entrega 1 real a la cofradía del Rosario.

56 AHPM. Prot. nº 9394, ante Falcón, Pedro (11-3-1596). Fol. 59r-62v. Testamento de Ginesa Varón.

57 AHPM. Prot. nº 9440, ante Carcelén, Francisco (26-4-1608). Partición de los bienes que quedaron por fin y muerte de Leonor Pérez entre su esposo Francisco Marín Palomares y sus hijos. Entre el listado de deudas se puede leer: "**mas se debe a la cofradía y mayordomo del señor san sebastián desta villa mill y quinientos maravedis de la pinsion de un censo que se le haze**".

58 AHPM. Prot. nº 9438, ante Carcelén, Francisco (1607). Testamento de Ginés Marín *el viejo*.

nerable Orden Tercera (1664),[59] Carmen (1783),[60] Dolores (1765),[61] S. Francisco(1783),[62] S. Pedro-Papa (1732),[63] S. José (1893),[64] Sagrado Corazón (1898),[65] Medinacelli y Stª Lucia (1950)]. A su vez, éste último apartado permitiría especificar a las cofradías patronales de San Bartolomé (1537),[66] Virgen del Buen Suceso (1693)[67] y Cristo del Consuelo (1932),[68] así como a la cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio, primero como mayordomía *animística* (1574)[69] y más tarde como cofradía *de muerte* al confeccionar sus estatutos (1766).[70]

Un recorrido por las diferentes cofradías a las que la documentación permite rastrear sus labores benéficas y asistenciales permitiría argumentar semejantes actividades. En este sentido, en el siglo XVI la del Dulce Nombre era la única que acompañaba a sus hermanos fallecidos con un blandón de cera, el mismo que el Nazareno exigió al ingresar un nuevo cofrade una vez se transformó en cofradía barroca.[71] En la misma línea, la cofradía pasional de la Soledad asumió idéntico com-

---

59 APFC. Leg. 203.1. Jumilla, a 6 de mayo de 1765. Copia del libro de toma de hábitos de la VOT de Cieza, redactado por fray Juan de los Ríos ante el escribano Antonio Pérez Barradas.

60 AHPM. Prot. nº 9555, ante Angosto Martínez, Diego (15-2-1783). Fol. 27r-v.

61 VVAA. "Cieza, Cinco Siglos de Procesiones". En *El Anda*. Ver también A. MARÍN CANO. "Origen y evolución de la advocación a la Virgen…", art. cit., págs. 306-348.

62 AHPM. Prot. nº 9555, ante Angosto Martínez, Diego (15-2-1783). Fol. 27r-v. AHPM. Prot. nº 9600, ante Angosto y Talón, Gerónimo (13-9-1790). Testamento de D. Francisco Ruiz Chumillas. Solicitó que en su entierro le acompañase "**la cofradía del Seráfico Padre San Francisco**".

63 A. MARÍN CANO. "El libro de cuentas de la Cofradía de Nuestro Padre San Pedro de Cieza (1724-1830). En *Anástasis*. Nº 4. Cieza, 2005. Págs. 28-40.

64 AHPM. Prot. nº 9598, ante Martínez Villadiego, Francisco (29-12-1703). Testamento de Catalina Marín Ródenas, mujer de D. Francisco Marín Ordóñez, regidor. Fol. 32 y ss. Entonces legaba a sus herederos "**una efigie y echura de cuerpo entero con el niño en los brazos que tengo del Glorioso Patriarca San Joseph**", lo que pudiera posibilitar que al poco se configurara la cofradía, aunque realmente no se testimonia hasta el s. XIX. AJHPC. Periódico *El Orden* (23-4-1893). *"…el domingo próximo pasado, se verificó, en la Iglesia parroquial, una solemnísima función, en honor del patriarca S. José, costeada por la hermandad de este insigne Santo."*

65 AJHPC. Periódico *La Defensa* (26-6-1898). *"…la solemne función que tendrá lugar mañana en nuestra Iglesia parroquial sufragada por la piadosa hermandad del sagrado Corazón de Jesús…"*

66 A. MARÍN CANO. *San Bartolomé Patrón de Cieza…*, op. cit., pág. 25.

67 AHPM. Prot. nº 9464, ante Gómez de Aledo, Juan (14-2-1693). Testamento de Francisco Marín Talón. Fol. 9 y ss.

68 AJHPC. Libro de Actas de la Cofradía del Stmo. Cristo del Consuelo (1932-2000). Acta primera (11-4-1932).

69 A. MARÍN CANO. "Nuevas aportaciones sobre el origen de la Cofradía de Ánimas de Cieza (s. XVI-XVII)." En *Anástasis*, nº 5. Cieza, 2006. Págs. 42-50.

70 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Actas de la Cofradía de Ánimas. Sesión de 13-4-1766.

71 AHPM. Prot. nº 9388, ante Falcón, Pedro. Testamento de Juana Marín, esposa de Gonzalo Marín (13-9-1587). Fol. 112r-114r. La testamentaria afirmaba ser "**cofrada de las tres cofradías de la Sangre de Cristo, San Bartolomé y de el nombre del Jesus**", por lo que exigía que "**se acompañe mi cuerpo con la cera de la dicha cofradia como se suele facer con los demas hermanos de ella difuntos**".

promiso al redactar sus nuevos estatutos de 1730 (const. 5ª: "**hayan de contribuir con un blandon de cera blanca, de cinco libras**…), reduciendo a cinco la oferta mortuoria (const. 6ª, 8ª, 9ª y 14ª: "**Que luego que muera cualquiera de sus hermanos…se le pongan luego por la mañana cuatro blandones encendidios… y todos los hermanos de esta hermandad asitiran y acompañaran en su entierro e cada uno con su blandon encendido, en forma de duelo junto al cuerpo, detrás de la Cruz de la Parroquia y lo mismo se ha de obserbar para los entierros de las mugeres de los tales hermanos**…"); de hecho, la cofradía no suele aparecer en la documentación acompañando a los difuntos, por lo que cuando así sucede se trata de sus propios cofrades o familiares más próximos acorde con sus constituciones.[72] En realidad, la Soledad se sumaba tardíamente a la inercia propagada por la Real Célula de 6 de septiembre de 1572 por la que se ordenaba se creasen cofradías donde se cobijara la nobleza local, mecanismo de reconocimiento de su honra, pero también artificio donde solventar los conflictos entre los nuevos linajes y los antiguos.[73] Fue la Soledad una cofradía cerrada, limitada a 34 cofrades y un Hermano Mayor, además de presentarse como horizontal al incluir en su seno al estamento nobiliar.

Y si los hidalgos gozaron de su propia cofradía, el clero haría lo propio al fundar la de San Pedro,[74] cobijándose bajo la advocación no sólo del primer Papa sino también del primer sacerdote; y aunque no recogida por el expediente ilustrado, habría que sumarla a las 11 de idéntica advocación computadas para el reino murciano de un total de 18 cofradías o *universidades de clérigos*.[75] La nueva cofradía se definió por su condición de horizontal aunque no cerrada, pues todos sus miembros pertenecían a una única institución social, a la vez que solamente los eclesiásticos obtenían la posibilidad de ingresar en ella. Una vez más, al margen de

---

72 La demanda del blandón se comprueba nuevamente en las constituciones de la Soledad de 1730, quizá por imitación de las que ella y el Nazareno presentaron en 1692 (AJHPC. Libro de Actas de la Cofradía de la Soledad, 27-2-1730: constitución 5ª. Asimiso, en el Expediente de 1771 todavía existía dicha obligación. I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M.L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. "Religiosidad popular e Ilustración…, art. cit., págs. 73-107.

73 A. CARRASCO MARTÍNEZ. "Las noblezas de los reinos hispánicos…, art. cit., págs. 17-62.

74 El contenido de lo relativo a la Cofradía de San Pedro se ha basado en el artículo de A. MARÍN CANO. MARÍN CANO. "El libro de cuentas de la Cofradía de Nuestro Padre San Pedro de Cieza (1724-1830). En *Anástasis*. Nº 4. Cieza, 2005. Págs. 28-40.

75 M. J. DE LA PASCUA SÁNCHEZ. *Actitudes ante la muerte en el Cádiz…,* op. cit., pág. 120. La advocación pétrea parece fue bastante común cuando se trataba de cofradías clericales, basadas en su mayoría en un seguro asitencial para sus componentes. I. ARIAS DE SAAVEDRA y M. L. LÓPEZ MUÑOS. "Religiosidad popular e Ilustración…", art. cit., págs. 73-107. Igualmente, según el Expediente General de 1771, estas cofradías quedan ligadas en el reino murciano a los clérigos. J. SÁNCHEZ HERRERO, J. "Las cofradías sevillanas…, art. cit., págs. 9-34. En Andalucía se les denominaba de esta forma tan peculiar.

su condición proselitista, su principal labor radicará en la asistencia mutua, de tal forma que algunos postulados (1º,3º,4º,6º y 19º) se vinculan a su labor de proselitismo, cuatro (3º, 15º, 16º y 20º) a materias económicas y nueve (7º, 8º, 9º, 10º, 11º, 12º, 13º, 17º y 18º) a todo aquello asociado a sus tareas asistenciales, y más concretamente a lo relativo a los sepelios y salvaguarda de sus almas.

De este modo, la beneficencia cofrade se centró en los hermanos enfermos (const. 4º), visitándolos dos veces al día, "**y si se agrabase la enfermedad de forma que llegue a darsele la extrama Unción**" los hermanos se sucederán por turnos hasta su óbito. Y en relación al rito fúnebre (const. 9º,8º,18º) se asistiría al cadáver con seis hachas de cera, entonándose los diferentes rezos durante el velatorio ("**se le haga de sol a sol recomendazión de su Alma**"), acompañando su cuerpo y depositándolo en la sepultura de los sacerdotes en el presbiterio.[76] Paralelamente, el día octavo del fallecimiento, se cantaría un nocturno, una misa cantada y un responso; mas años después, en 1789 la relajación del cumplimiento de los estatutos obligó a su renovación, de forma que la misa de aniversario se trasladará al séptimo día, ordenándose "**se haga señal con las campanas del dia antecedente y de este modo ha haiga excusa y se logre la asistencia de todos los cofrades**". Asimismo, la hermandad asistiría a los entierros de los padres de los cofrades y de los ordenados de menores de la parroquial, eximiéndolos de cualquier derecho o gravamen por el sepelio.

Así pues, si los dos estamentos privilegiados contaron con sus propias cofradías, ¿qué sucedió con el tercer estado? Se podría argumentar que en un primer momento los franciscanos acercaron al pueblo la Cofradía de la Virgen de los Dolores, sobresaliendo igualmente por su carácter benéfico-asistencial al atender a los hermanos enfermos; mas si fueran pobres se pediría limosna (capit. 12º) y una vez fallecido todos los cofrades asistirán al entierro entonando los rezos y plegarias requeridas (capit. 11º), a la vez que se le dedicarán siete misas rezadas en el altar de la Virgen (capit. 4º), mientras que todos los viernes del año

---

76 AHPM. Prot. nº 9592, ante Quílez Ochoa, Juan (22-3-1735). Testamento de D. Lorenzo Piñero y Marín, clérigo de menores. Fol. 27 y ss. Ordena asistan todos los clérigos "**por razon de la concordia que ay en la Cofradia del Señor San Pedro**". Prot. nº 9538, ante Avellán Hordóñez, Joaquín (11-9-1766). Testamento de D. Andrés Avellán Hordóñez, presbítero. Fol. 107r-112r. El fallecido recuerda que su cadáver debe ser acompañado por los sacerdotes de la villa, "**a que tienen obligación como Hermanos de la Hermandad de Ntro. Padre el Señor San Pedro**". AHPM. Prot. nº 9592, ante López Julián, Andrés (6-9-1731). Testamento de D. Bartolomé, D. Juan Buitrago y Angosto, presbíteros de la parroquial. Fol. 85 y ss. Los sacerdotes serían inhumados "**en la boveda de la Hermandad de Ntro. Padre San Pedro**", es decir, en el ábside parroquial.

se celebrará una misa rezada en el mismo lugar por las almas de los hermanos difuntos (capit. 5º).[77]

Frente a la crítica luterana,[78] la Contrarreforma impulsó el desarrollo de las cofradías de ánimas, respaldadas por la labor de jesuitas, franciscanos y especialmente de la orden del Carmen.[79] De este modo, en prácticamente todas las parroquias surgirán cofradías de ánimas, en su mayoría dedicadas a los sufragios por los difuntos y no pocas a asegurar un entierro acorde con el *bien morir*, a veces no sólo a sus hermanos sino también a los pobres, redundando en su principal obra de caridad como exponente de su condición de *cofradías de muerte* o *entierro*;[80] de tal forma que se puede aseverar que progresivamente se convirtieron en las cofradías españolas más numerosas.[81]

La Cofradía de las Ánimas se constata en Cieza desde 1574,[82] centrándose en la celebración de misas por las almas condenadas en el Purgatorio, a cuya redención acudían los vivos a través de los sufragios.[83] Si hasta entonces la cofradía se definió por su condición *animística*, a partir de su fundación o redacción de constituciones en 1766 lo hará como *de muerte*, en un intento de ofertar a todo el tercer estado un entierro acorde con el bien morir. De esta forma, la fundación de la cofradía se podría argumentar como la permanencia de la idea cristiana de *caridad,* es decir, como el ejercicio derivado de uno de los preceptos divinos, pues el principal cometido de la cofradía se basará en confirmar no sólo los sufragios necesarios pa-

---

77 A. MARÍN CANO. "Origen y evolución de la advocación a la Virgen de los Dolores en Cieza." En *El Anda. Revista de Semana Santa de Cieza.* Nº 68. Cieza, 2007. Págs. 306-348.

78 P. ARIÉS. *El hombre…,* op. cit., pág. 384. Una de las bases que impulsaron la ruptura con Roma consistió precisamente en la negativa a este tipo de creencias y prácticas. De hecho, Lutero consideró apócrifo el libro de los Macabeos, eliminándolo de la Biblia protestante y afirmando en su proposición 37 que la existencia del Purgatorio no se apoyaba en ninguna escritura canónica.

79 Y. BARRIOCANAL LÓPEZ. Arte popular. Los petos de Ánimas. Orense, 1985. Pág. 24.

80 J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ. *Muerte y cofradías…,* op. cit., pág. 82. D. MUNUERA RICO. "Vida cotidiana y aparición de las primeras cofradías pasionarias…", art. cit., págs. 203-216. Las primeras cofradías lorquinas serían las de la Vera Cruz y Sangre de Cristo y la del Rosario, cuyos fines principales se dirigieron hacia la atención mortuoria. R. TORRES SÁNCHEZ. "Las cofradías de Cartagena…", art. cit., págs. 133-239. También en Cartagena las Ánimas fueron una de las primeras y más importantes cofradías.

81 PEÑAFIEL RAMÓN, A. *Testamento y buena muerte…,* op. cit., pág. 121. L. RUBIO PÉREZ. "Las Cofradías…, art. cit., págs. 231-242. En el obispado de Astorga, la segunda cofradía más numerosa, tras la Vera Cruz, fue precisamente la de Ánimas. V. ARRATIA MARTÍN. *Las Ánimas del Purgatorio en la provincia de Valladolid, una devoción popular.* Valladolid, 1999. Pág. 28 y ss. En esta provincia se alcanzaron niveles del 58´6% del total de cofradías. F. J. LORENZO PINAR, F. J. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 191. En Zamora, las Ánimas suponían el 85,3% de las cofradías de los pueblos y el 55,8% de la capital.

82 AHPM. Prot. 9427, ante Álvarez de Aledo, Luis (XXX). Págs. 128r.-141v. y 159r.-161v.

83 NACIMIENTO DEL PURTATOIRO

ra las ánimas sino especialmente en asegurar un entierro cristiano; pero, ¿fue esta necesidad fúnebre resultado de una inquietud cristiana del beneficiado D. José Caballero Cañadas o el impulso de una preocupación humanitaria ilustrada?[84] Desde esta perspectiva, la erección cofrade también se ha de contemplar como el paulatino triunfo ilustrado de la *filantropía,* basada en la virtud natural regida por la razón y dirigida al bien común.[85] De hecho, dos de los fundadores formarán el núcleo inicial de la Sociedad de Amigos del País ciezana en 1779: D. Matías Antonio Marín-Blázquez y D. Juan Marín Ordóñez, verdadero representante de las ideas ilustradas en Cieza.[86] Aún así, de sus 25 fundadores, únicamente 8 son laicos, lo que evidencia la preponderancia caritativa y el control al que quedó sometida la cofradía.

El espectacular atractivo de la cofradía, cimentado en la garantía de los sufragios y de un entierro acorde con el *bien morir*, posibilitó que en el mismo año de su fundación la cifra inicial de hermanos alcanzara los 190, superando al año siguiente los mil cofrades.[87] Así pues, en 1767 para facilitar el ingreso de cualquier sujeto se acordó que las personas menores de 7 años entregasen una vela de cuatro onzas y los mayores media libra de cera, "**en atención a ser esta una limosna moderada para que todos puedan lograr el ingreso en esta cofradia**";[88] por lo que en consecuencia, se redujo el real exigido en sus constituciones a dos maravedíes de tarja. En relación a su número, la de Ánimas ciezana llegó a equipararse a un re-

---

84 D. Antonio, notario apostólico, era hermano del anterior beneficiado D. José Caballero Cañadas, quizá uno de los impulsores de la cofradía, pero su muerte interrumpió sus deseos, materializados por su hermano. Finalmente, resulta llamativa la ausencia del nuevo beneficiado D. Francisco López Bueno, quien ya se encontraba en la parroquial por aquellas fechas. AMC. Sesión de 2-2-1768.

85 W.J. CALLAHAN. *Iglesia, poder y sociedad…,* op. cit., pág. 55 y ss.

86 AMC. Sesión de 22-9-1779. En la citada reunión concejil ya aparecen los dos como miembros de la asociación. Por su parte, D. Juan Marín-Ordóñez y Marín-Blázquez, casado con Dª Josefa de Moya Marín-Ordóñez, acumularía entre otros cargos el de abogado de los Reales Consejos, regidor, familiar y alguacil del Santo Oficio, administrador y juez privativo por SM de la Real Encomienda del Val de Ricote, Síndico General de la Religión de San Francisco y particular de los Conventos de San Joaquín y Santa Ana. Sus intervenciones en los plenos concejiles evidencian su saludable seso y una notable formación ilustrada que le hacía emerger entre el discernimiento de sus colegas. M. VELÁZQUEZ MARTÍNEZ. *La sociedad económica de Amigos del País del Reino de Murcia: la Ilustración, los Hombres y el Dinero (1777-1820).* Murcia, 1989. Págs. 181-185. Formada por la élite local, su vida doumental se extendió según el autor entre 1784 y 1752, a falta de los Libros de Actas desaparecidos, centrándose su labor en cuestiones agrícolas y educativas, como la fundación de una academia de Geografía y otra de Aritmética. Estas fechas deben ser revisadas, pues la institución ya aparece mencionada en Cieza desde 1779 (AMC. Sesión de 22-9-1779).

87 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Libro de Actas de la Cofradía de Ánimas. Sesión de 2-5-1767. "**Que respecto de ascender el numero de los cofrades a mas de mil… se halla la cofradia en proporcion de que se costee integramente el entierro de qualquiera cofrade difunto conun corto estipendio que den los vivos**."

88 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Libro de Actas de la Cofradía de Ánimas. Sesión de 27-9-1767.

ducido número de cofradías murcianas que superaban los mil hermanos, como la de la Sta. Cruz de Jumilla, Ntra. Sra. de los Dolores de Yecla y las Órdenes Terceras de Albacete, Totana y Yecla.[89]

Que la cofradía alcanzó su objetivo de cobijar a prácticamente toda la población lo demuestran sus números. El Expediente de 1771 certificaba que la cantidad de hermanos se cifraba en 2810 frente a una población que oscilaba entre los 4000-4500 habitantes, lo cual permite aseverar que dos tercios de la población perteneció a las Ánimas.[90] En suma, la cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio se configuró como la más numerosa de la población y por tanto la más popular, aglutinando prácticamente a toda la sociedad ciezana, al menos al tercer estamento, pues quizá únicamente aquellos que se encontraban en la pobreza absoluta quedaron al margen de la entidad.

Sin embargo, la bonanza de la cofradía sería realmente efímera (1766-71), pues con la década de los setenta se iniciaba el arranque de la crisis de subsistencia de finales de siglo que desembocaría en la aguda situación de comienzos del XIX.[91] No es de extrañar, por tanto, que el beneficiado López Bueno apremiara a la reorganización de la cofradía en 1771 ya que "**por razón y alteración de los tiempos, havia esta venido a un estado mui deporable y a termino de perderese**."[92] De esta guisa, se acuerda que se elabore una relación de cuentas; el inventario "**de todos los propios, frutos, bienes y alaxas que tiene esta cofradia**"; la confección de una lista de los que no satifacieron las cuotas, advirtiéndose que jamás ingresaran de nuevo… Y sobre todo, se restringía el número de cuatro entierros como límite de endeudamiento, pues "**mucho numero de Hermanos los estan deviendo de mas de**

---

89 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M. L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. "Religiosidad popular e Ilustración...", art. cit., págs. 73-107.

90 I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS y M. L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. "Religiosidad popular e Ilustración...", art. cit., págs. 73-107. Los datos fueron extraídos del *Vecindario de Ensenada, 1759.* Madrid, 1991. Vol. II. Págs. 574-579. En 1768 le tocaron a la Villa como repartimiento 20 soldados en correlación a los 800 vecinos, es decir, unos 4000 vecinos (AMC. Sesión de 25-4-1768). M.T. PÉREZ PICAZO y G. LEMEUNIER. "Nota sobre la evolución de la población murciana…", art. cit., págs. 8-37.Los autores recogen unos 4769 vecinos para el año 1769.

91 R. SANCHO ALGUACIL. "Evolución demográfica de Cieza durante la Edad Moderna." En CHACÓN JIMÉNEZ, F. (Dir.) *Historia de Cieza. Implantación, desarrollo e inicio de la disolución del sistema feudal en Cieza. Siglos XIII-XVIII*. Murcia, 2004. Vol. III. Págs. 77-152. Un dato puede ilustrar la situación del momento: entre 1787-1807 la tasa de crecimiento anual ciezana sólo fue de 0´007%, es decir, en veinte años la población sólo aumentó en 78 personas. V. PÉREZ MOREDA. *Las crisis de mortalidad…*, op. cit., pág. 240. Para el autor la crisis de principios de siglo se basó fundamentalmente en la pertinaz sequía, las sucesivas malas cosechas y el imperfecto sistema de distribución y comercialización de los excedentes y reservas.

92 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Libro de Actas de la Cofradía de Ánimas. Sesión de 5-5-1771.

ciento y de doscientos entierros, que es de donde se originan y provienen muchos perjuicios"; a la vez que se concertaba el pago de unos 3000 reales que la cofradía debía al cura, sacristán y fábrica parroquial por el impago de los derechos parroquiales concernientes a los entierros, a cuyo fin todos los hermanos debía satisfacer la cuota de 4 maravedíes so pena de expulsión. Lo exigido, aunque exiguo en su cuantía, suponía un verdadero esfuerzo en un periodo que comenzaba a ser crítico para una población al borde de la subsistencia, pues cada vecino pagaba 2 maravedíes de alcabala y otros 4 de millón en la libra de carne, aceite y vino, acopio imprescindible para las familias ciezanas en cuyo abasto "**depositan sus miseros jornales**".[93]

Así pues, las deudas internas que acumulaban los hermanos y las externas que adeudaba la cofradía, las que le debían sus deudos y sobre todo la crisis de subsistencia del momento, abocaron a la cofradía a su práctica desaparición. La población, agobiada por los arbitrios y precisada de una alimentación básica, optó por abandonar la cofradía, retrocediendo a una situación en la que la caridad parroquial aseguraba un sepelio cristiano. Quizá también habría que añadir las dificultades organizativas de una institución tan ingente, pues el elevadísimo número de hermanos demandaría una funcionamiento que garantizase su viabilidad.

Como cofradía *cultual* sus principales actividades se centraron en los sugrafios animísticos, herencia de su labor primordial emprendida durante su etapa como mayordomía. Adquirida su condición *de muerte* tras su fundación cofrade, las tareas mortuorias sobresaldrán sobre las demás. Para ello, la de Ánimas se basará en los estatutos de la Cofradía del Nazareno, con la que la documentación revela una vinculación que no resulta nítida.[94]

De este modo, moribundo el hermano, cuatro cofrades con otras tantas hachas e iluminados con un farol le llevarían el viático (const. 9ª). Una vez producido el óbito, la cofradía le acompañará en su sepelio, portando cada hermano una vela, "**llevando un estandarte pintados en el las Animas Benditas**" (const. 5ª) y asegurando la presencia de la cruz parroquial, padre franciscano, beneficiado, sacerdotes y sacristán; una vez en la iglesia (const. 6ª), el cuerpo del difunto se rodeará de cua-

93 AMC. Sesión de 9-1-1766.

94 AHPM. Prot. nº 9607, ante Mérida Tello, Juan (31-10-1768). Testamento de Ginés Marín Ortiz. Fol. 100 y ss. "**Declaro que soi cofrade en la Hermandad y cofradia de las Benditas Animas del Purgatorio instituida en la referida parroquial y respecto a ser una de sus constituciones hacer celebrar y que se celebren por el alma de cada Hermano difunto cierta porción de misas rezadas y una cantada de cuerpo presente y otros sufragios que se acostumbran hazer en dicha cofradia y Hermandad como en la de Ntro. Padre Jesús**

tro hachas y ocho velas, cuatro de ellas junto a las anteriores y otras cuatro en el altar mayor (cosnt. 7ª). Y en el caso de que el hermano fuese pobre de solemnidad, al menos le acompañará un mínimo de doce hermanos, pidiéndose limosna para su mortaja y empleándose lo sobrante para las misas que alcanzase. Asimismo, la cofradía aseguró el disfrute de un ataúd negro para el *cuerpo mayor* de un hermano, como también "**otro para cuerpos menores de color zielo y otros colores alegres**"; además, el uso de éstos féretros comunales estaría abierto a cualquier sujeto previo pago de un real (const. 10ª-11ª).[95]

El hecho de que la cofradía contara con su propio ataúd aparentemente nunca provocó enfrentamiento alguno con el beneficiado, de tal forma que si hasta entonces la *caja de pobres* era propiedad de la Asunción, a partir de la fundación de la cofradía la limosna por su usufructo acabaría en la fábrica parroquial.[96] En el caso de la VOT, el uso de su propio ataúd llevaba implícito su entierro en la capilla de la orden en San Joaquín y por tanto el pago de los pertinentes derechos parroquiales.

Mención especial merece la incorporación del niño a las tareas mortuorias en ésta época guarda relación con las nuevas ideas desarrolladas durante el s. XVIII, adquiriendo un papel cada vez más consciente y relevante en la sociedad. De este modo, el niño se había concebido en la Edad Media como un ser propenso al mal e inútil, pasando a ser considerado en el s. XVII como un ser inocente, sagrado, poseedor de unas buenas cualidades inherentes que había que desplegar, es decir, se atendía a una progresiva consolidación de una cristianización más profunda de las costumbres; en realidad, el niño era algo indiferente, se tenían con la intención de subsanar la elevadísima tasa de mortalidad.[97] Al finalizar la Edad Moderna, el prisma dieciochesco generó la idea de un periodo especial de la vida en la que la naturaleza pecadora pueril debía ser redimida. A pesar de las prédicas eclesiásticas, el niño representaba la pervivencia de la conciencia naturalista de la vida y del paso del tiempo, por ello la tierra seguía siendo fuente de toda vida, especialmente

---

95 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Libro de la Cofradía de Ánimas (1766-1857). "**Que tenga siempre esta cofradia una caja o athaud de color negro… para cualquier difunto de cualquier clase y con unos asones de yerro para que lo lleven cuatro o seis Hermanos**". Esta práctica fue la común entre las cofradías de Ánimas, pues muchas de ellas se centraron también en ofrecer al finado un entierro digno, F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 200.

96 ARChG. Registro General del Sello. Caja 5414, pieza 002. Un caso diferente se refleja en la villa de Arjona, cuando el párroco intentó que los feligreses se enterraran con el ataúd parroquial, pagando por tanto los derechos correspondientes; sin embargo, la cofradía de Ánimas logró imponer sus derechos y dar sepultura a sus hermanos con su propia caja (Granada, 16-12-1629).

97 P. ARIÉS. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.* Madrid, 1987. Pág. 65-69.

en un contexto social predominantemente rural. Si la Naturaleza se renovaba y por tanto la fecundidad, las familias reflejaban el ciclo natural a través de los hijos.[98]

En consecuencia, los cuidados también variaron en relación a dicha secuencia temporal, pues si en el medievo fueron distantes, en la era modernista se le trató con más cariño y protección, moldeándose su carácter a través de la disciplina y los castigos. De este modo, a principios de la era moderna, el gran acontecimiento consistió en la reaparición del interés por la educación, bajo la concepción de que el niño no estaba preparado para afrontar la vida, siendo preciso someterlo a un régimen especial antes de convivir con los adultos. Dicho interés se implantará lentamente en la sociedad, dejando de ser la familia simplemente una institución de derecho privado para la transmisión de los bienes y apellidos y asumir e incrementar su función moral y espiritual.[99]

Por tanto, el contenido gozoso de los ataúdes infantiles queda en consonancia con la idea de que la muerte pueril no suponía una desgracía equiparable con la adulta, noción que estaba acorde con las elevadas tasas de mortalidad general (45-35%o) y espcialmente con las infantiles (250%0)[100], con la creencia de la ausencia de pecados y la seguridad de que su destino sería el limbo o el cielo dependiendo de si había sido bautizado. Así pues, los entierros de los niños se caracterizarán por la ausencia del luto[101], convertiéndose en pequeñas celebraciones vecinales para consuelo de los familiares, siendo típico en la huerta murciana repartir entre los asistentes gachas y arrope en contraposición al ayuno guardado por un adulto,[102] mientras que los familiares y amigos amenizaban el duelo con bandurrias y guitarras.[103] De esta guisa, en 1749 el gobernador del partido prohibiría los alborotos, festejos musicales y bailes que se celebraban en las casas mortuorias durante el velatorio de los niños ciezanos:

---

98 J. GÉLIS. "La individualización del niño". En P. ARIÉS y G. DUBY. En *Historia de la Vida Privada. Del Renacimiento a la Ilustración.* Tomo V. Madrid, 1989. Págs. 311-329.

99 P. ARIÉS. *El niño y la vida familiar…,* op. cit., pág. 541.

100 V. PÉREZ MOREDA. *Las crisis de mortalidad…,* op. cit., pág. 59.

101 M. A. MATEO SAURA. "Ritos funerarios en la Huerta de Murcia…", art. cit., págs. 359-375. La manifestación externa de la muerte de un familiar se expresaba públicamente a través del luto por medio de la vestimenta negra de los familiares, cuya duración podía oscilar entre el año y los cinco; además, sus seres queridos se despojaban de toda alhaja, ausentándose de las celebraciones públicas, incluso de la matanza, a la vez que las rondas matrimoniales cesaban durante el primer año; asimismo, se cerraba la casa al exterior, mientras que en el interior se enlutaban cuadros, se cubrían espejos o se colocaba la vajilla boca abajo,…

102 M. A. MATEO SAURA. "Ritos funerarios en la Huerta de Murcia…", art. cit., págs. 359-375.

103 S. MARTÍNEZ NICOLÁS. "Algunas consideraciones sobre bailes, danzas…", art. cit., págs. 135-138.

"…aunque an sido repetidas las ordenes dadas por su Señoria para quitar el abuso yntroducido de musicas y vailes que generalmente se experimentan en las casas donde aconteze el fallecimiento de algun niño que comúnmente llaman mortachuelo, de que se siguen ademas del alboroto, perturbacion e inquietud del Pueblo, por ser a la media noche, continuando hasta la madrugada, muchas ofensas contra ambas Majestades en semejantes actos…"

En consecuencia, y dado que las cuadrillas rondaban el pueblo continuando con la algarada, el gobernador ordenó colocar *papeles* o carteles anuciando su edicto, imponiendo el fin del velatorio a las diez de la noche y solicitando diferentes multas tanto a padres como a juerguistas, además de otras tantas penas de prisión.[104]

Además de las peculiaridades del velatorio, los heterogéneos entierros de los niños también revestían ciertas connotaciones de carácter conmovedor. De este modo, en las cercanas sierras de Yeste las criaturas menores de un año o que no habían recibido el bautismo, "*niños de Gracia*", no solían recibir rezos de los parientes, sino bailes y pitanzas, lo que justificaba la ausencia del luto en la familia, para después ser enterrados en ataúdes blancos que portaban unos niños[105].

Cuando una adolescente moría en Lorca, las muchachas de su edad realizaban una cuestación para sufragar el entierro y confeccionaban una guirnalda de flores que era colocada sobre el ataúd, colocándose tras éste en el cortejo mortuorio en el que a la joven difunta se le soltaban los cabellos para que colgaran por la féretro, "*en Cieza hay la misma costumbre, con variantes de detalle.*"[106]

Finalmente, si alguien solicitare su presencia en cualquier sepelio, la cofradía asistirá en comunidad con su estandarte a cambio de la limosna que su Junta acordase (const. 12ª). Para los no cofrades el entierro costaba 60 reales, aistiendo la cofradía con 4 achas y otras 4 velas, estandarte, paño y ataud.[107] Además, la cofradía tramitaba la mortaja consistente en el hábito de San Francisco, previo pa-

---

104 AHPM. Prot. nº 9714. Bandos del Gobernador del Partido de Cieza (28-9-1749). El dueño de la casa mortuoria y los padres recibirían 4 ducados de multa y ocho días de cárcel, y 30 reales y seis días de cárcel al vecino que a partir de las veintidós horas, con música o sin ella, deambulara por la localidad.

105 J. F. JORDÁN MONTES y A. DE LA PEÑA ASENCIO. "Ritos de tránsito en la Sierra de Yeste…", art. cit., págs. 331-358. Cuando se trataba de un feto, en algunas localidades como Góntar, eran introducidos en recipientes con alcohol y agua y sepultado en la habitación de los padres.

106 M. RUIZ-FUNES GARCÍA. *Derecho consuetudinario y economia popular..,* op. cit., pág. 91. Otra modalidad sería la imperante en la huerta de Murcia para los niños, llevando éstos el ataúd por medio de sus asas y marchando detrás los familiares.

107 Arch. Part. de D. Jordi Vicente Revilla. Libro de Actas de la Cofradía de las Ánimas. Sesión de 21-5-1766.

go de los 44 reales exigidos por los franciscanos.[108] Anteriormente se estudió el complejo aparato fúnebre según el estamenteo de cada sujeto, de tal forma que si las Ánimas aseguraban un entierro acorde con el *bien morir*, el incremento de su precio iría en correlación a su estatus, desde un entierro básico al denominado *general*. Así pues, un precio aproximado equipararía el sepelio de los desheredados al de los niños, cifrado en 60 reales y carente de ofrenda y misa por considerar directo su acceso al limbo o innecesarias para el indigente, y distaría de los casi 150 reales del elemental, hasta alcanzar el de los 1500 del *general*, mientras que por encima se asociarían a los de los hidalgos y miembros del clero al rondar los 2000/2500 reales durante el s. XVIII. En el caso de las Ánimas, el gasto estipulado por la cofradía para cada grupo social sería el propuesto en este esquema:

ELEMENTO DEL ENTIERRO	ECLESIASTICOS	LAICOS	PÁRBULOS
Funeral, bufete y sacristán	38 r.	36 r.	38 r.
Mortaja	66 r.	44 r.	12 r.
Ofrenda	16 r.	16 r.	
Misa	8 r.	32 r.	
Sepulturero	6 r.	4 r.	1r.
Tierra		11r.	5r.
PRECIO TOTAL DEL ENTIERRO	**134 r.**	**143 r.**	**56 r.**

Elaboración propia.

En función de las facturas manuscritas que se adjuntan en los testamentos de algunas personas,[109] quizá como seguro de cobro, se pueden citar los siguientes ejemplos mortuorios: en 1695 el sepelio de Pedro Tudela compuesto de misas, hábito, cera, funeral y entierro se elevó a los 750 reales;[110] el de Aldonza Valcárcel en 1778 llegó a los 338 reales,[111] mientras que el de María de la Solana en 1783 alcanzó la

108 AHPM. Prot. nº 9619, ante Quílez Ochoa, Juan (3-12-1769). Testamento de Catalina Tellez Pérez. Especificaba que se le enterrase con dicho hábito "**que debe darme la cofradía de las Benditas Animas de que soy Hermana**", para ello entrega los 44 reales a modo de limosna.

109 F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 145. Estas facturas solian retrasarse hasta agosto, momento en que la cosecha facilitaba su cobro.

110 AHPM. Prot. nº 9799, ante Gómez de Aledo, Juan (12-6-1695). Testamento de Pedro Tudela Marín.

111 AHPM. Prot. nº 9622, ante Quílez Ochoa, Juan (18-8-1778). Entierro de Aldonza Valcárcel. Fol. 146. Por el ataúd 40 r, hábito 44r, sepulturero 4r, sacristán 36 r, ofrenda 16 r, testamento 24 r, etc.

modesta suma de 115 reales;[112] 241´5 reales costó el de Ana Aroca en 1789[113] y unos 154 reales el de Juan Angosto Marín en 1790.[114]

El precio de los entierros muestra la complejidad de su estructura y los diferentes elementos que lo componían, de ahí que en la estimación de un entierro se estipularan los gastos de los siguientes elementos: sacristán, sepulturero, tierra, caja (tapa, clavos, forro o bayeta y cinta), bufete, hábito franciscano (generalmente por 44 reales), la persona que amortajaba, toca para cubrir la cabeza y la faz del difunto[115], misas del tercio (con cera y ofrenda) y de afuera, pues de todas las ordenadas existía la obligación de decir un tercio en la parroquial y las restantes a voluntad del difunto, cobrándose por cada misa 3 reales en 1789[116]. Asimismo, cuando el feligrés deseaba ser enterrado en otro templo, el párroco recibía la *cuarta funeral* o cuarta parte de lo que el fallecido distribuía de sus bienes para asegurar su entierro[117]. En general, el coste de los sepelios quedaba regulado por la parroquial en función de la complejidad del rito, del ceremoinial requerido por la escala social del fallecido, su edad y sexo.

La garantía que ofrecía la Cofradía de Ánimas para celebrar misas de difunto se convirtió en un elemento realmente atractivo para su ingreso, pues un sepelio básico obviaba las misas de cuerpo presente y por supuesto los aniversarios. En consecuencia, las primeras reglas de las constituciones aluden a la asistencia espiritual:

"**Que siempre que muriese algun Hermano o Hermana desta cofradía se digan por su Alma tres misas rezadas**" (consti. 2ª). Pero además, aunque no se recogieran en las constituciones, el fallecido tenía derecho a una misa de cuerpo presente: en 1767 José García Benítez, hermano Tercera Orden de San Francisco y de las Ánimas ase-

---

112 AHPM. Prot. nº 9594, ante Martínez Luján, Francisco (31-1-1783). Entierro de María de la Solana. Fol. 77r. De las asistencias y misa de cuerpo presente 12r, de la tierra 11r, del funeral y sacristán 24 r, de la ofrenda 6 r, de las mandas y Stª Visita 7 r, del hábito franciscano 44 r, del sepulturero 6 r y de la cera y el paño 5 r.

113 AHPM. Prot. nº 9567, ante Del Barco, Manuel Antonio (2-2-1789). Inventario y partición de bienes de Ana Aroca.

114 AHPM. Prot. nº 9567, ante Del Barco, Manuel Antonio (5-8-1790). Inventario y partición de bienes de Juan Angosto Marín. Asistencia y misa de cuerpo presente 26 r, de la tierra 25 r, del funeral, bufete y sacristán 30 r, de la ofrenda 12 r, de las mandas y testimonio 4 r y de 19 misas tercio de su testamento a 3 r cada una 57 r.

115 La costumbre desde la Edad Media fue la de velar la cara y cabeza del muerto, aunque progresivamente el Barroco lució el verdadero rostro de la Muerte, F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 150. AHPM. Prot. nº 9606, ante De la Peña Buitrago, Juan (20-5-1775). Entierro de Pasquala Téllez. Fol. 12 y ss. ("**lienço para la toca con se enterro 9 reales**"). La redacción de los elementos reseñados aluden a los umerosos recibos, tanto del convento franciscano como del Hermano Mayor de las Ánimas D. Francisco Herrera, así como del carpintero José Julián. AHPM. Prot. nº 9567, ante Del Barco, Manuel Antonio (2-2-1789). Inventario y partición de bienes de Ana Aroca, ("**vara y media de lienzo para toca y velo 12 r**").

116 AHPM. Prot. nº 9567, ante Del Barco, Manuel Antonio (2-2-1789). Inventario y partición de bienes de Ana Aroca.

117 F. J. LORENZO PINAR. *Muerte y ritual…*, op. cit., pág. 146.

veraba "**que esta paga el entierro de cada Hermano, con la misa de cuerpo presente**";[118] a veces cantada: Juana Castaño señalaba en 1771 que "**siendo ora competente se zelebre una misa cantada, asi y como se acostumbra celebrar a los Hermanos de la cofradia de las Venditas Animas por la qual siendo io uno de ellos es mi voluntad se me digan todos los oficios según estuviere constituido, pagandose solo de mis vienes el valor que tuviese demas la tierra y sitio en donde le dejo insinuado mi entierro, de la que esta señalada para los Hermanos**";[119] con su correspondiente cera,[120] "**y las demas exequias que es costumbre hazer a los Hermanos difuntos de otra cofradia**".[121]

También se celebrarán misas "**para los Hermanos y Hermanas y bien hechotes de esta cofradía**" (const. 3ª). Por bienhechores y devotos se entendía aquellas personas que intervenían en las actividades de la cofradía aunque no pertenecieran a ella, ya sufragando fiestas, como solía suceder entre las mujeres, bien asistiendo a sus cultos, sufragando determinados gastos, etc.[122]

Además, por cada fallecido se celebrarán dos aniversarios anuales, "**el primero en el novenario de Animas con su sermon**" y el segundo a finales del año, asistiendo todos los hermanos en comunidad a comulgar, además de rezar una estación al Santísimo a favor de las almas de los difuntos cofrades (cosnt. 4ª).

Por su parte, la cofradía de Ánimas de San Bartolomé de Murcia organizaba un entierro por el que en el centro del templo se colocaba un pequeño catafalco presidido por un crucificado y rodeado por doce hachas y el estandarte negro de la hermandad a los pies; mientras que por sufragios el fallecido recibiría una misa cantada con asistencia de diáconos, vigilia y responso y otras diez rezadas (const. 25ª).[123] En el caso de

---

118 AHPM. Prot. nº 9618, ante Quílez Ochoa, Juan (12-12-1767). Testamento de José García Benítez.

119 AHPM. Prot. nº 9540, ante Abellán Hordóñez, Joaquín (23-1-1771). Testamento de Catalina Castaño Ros. Fol. 19r-20v.

120 AHPM. Prot. nº 9618, ante Quílez Ochoa, Juan (23-10-1768). Testamento de Magdalena Marín Garay. En la misma línea se expresa María Morote, prot. nº 9618 (24-11-1767); Mateo Morote, prot. 9619 (13-12-1769); etc. A partir de entonces, las informaciones y testimonios de pertenencia a la cofradía y el requerimiento de sus obligaciones son frecuentes durante toda la década de los setenta en los diferentes protocolos notariales.

121 AHPM. Prot. nº 9552, ante Angosto Martínez, Diego (20-10-1778). Testamento de Francisca Castaño. Fol. 211 y ss.

122 E. SÁNCHEZ DE MADARIAGA. "Cultura religiosa y sociedad…, art. cit., págs. 23-42. Así se puede constatar en algunas funciones costeadas por señoras en los diferentes templos ciezanos.

123 AHN. Consejos, Leg. 792/12. *Constituciones de la Hermandad de el Santissimo Sacramento y Benditas Animas de la Iglesia Parrochial del Señor San Bartolomé de esta Ciudad de Murcia (1758)*. Entre las funciones organizadas por la hermandad y a la que estaban obligados a asistir sus cofrades se señalaron la procesión de las palmas del Domingo de Ramos; Jueves Santo, "**en el qual es antiquisima costumbre el confesar; y comulgar, todos los Hermanos en la misa de los oficios**"; a la ofrenda y procesión de Viernes Santo; el día de la Ascensión del Señor; a las vísperas, función y procesión en conmemoración de los difuntos; "**â los entierros de los Hermanos, ô Hermanas Difuntos**"; y finalmente, a la procesión del Corpus.

la Hermandad de las Ánimas de Sevilla el sepelio sería más austero, pues avisado el prioste, los representantes de la cofradía organizaría el velatorio y el cortejo hasta el templo, donde el catafalco estaría presidido por una cruz de plata y doce velas o seis si era menor de doce años, (capit. XXX), recitándose una misa cantada y dos rezadas (capit. XIX).[124] Semejantes actividades también se aprecian en la cofradía de Ánimas de la catedral de Murcia, donde además se celebraban misas por los difuntos todos los días al mediodía, los hermanos asistían a la comunión de Jueves Santo con sus velas encendidas y celebraban una función anual por las ánimas de los difuntos.[125]

Por su parte, en 1793 se unificaban en la cercana Villanueva del Segura las cofradías del Santísimo y Ánimas, cuyos cometidos se asemejaban al común de las actividades animísticas, es decir, confirmar las misas y sufragios por los difuntos, así como asistir al moribundo en su póstumo momento.[126]

Paralelamente, la necesidad de contar con un entierro acorde con las demandas cristianas coadyuvó a que simplemente se erigieran cofradías o congregaciones con el único fin de asegurar este tipo de funerales, como la Real Congregación de Luz y Vela de la Ciudad de Sevilla (1788), entre cuyos postulados destacan la obligatoriedad de asistir a los hermanos enfermos con el viático y a los difuntos con la caja mortuoria, mortaja a devoción del finado y paño que le cubría; en el templo, se colocaría un altar enlutado con cuatro hachones de cera; finalmente, los sufragios se elevarán a veinticuatro misas y aniversario.[127]

En conclusión, las tares cofrades relativas a la beneficencia material y a la asistencia espiritual se manifestaron como una parte esencial en buena parte de las cofradías ciezanas durante la Edad Moderna, cuestión que particularmente preo-

---

124 ANÓNIMO. *Reglas y Estatutos con que esta fundada la piadosa Hermandad de las Benditas Animas del Purgatorio, sita en el Sagrario de la Stª Iglesia Metropolitana y patriarcal de esta Ciudad de Sevilla, que han de observar y guardar los Hermanos de dicha Hermandad*. Sevilla, año 1.686. BN. Sig. VE/120/1.

125 AMM. 1-E-16 (7). "*Estatutos para el Régimen y Gobierno de la Cofradía del Stmo. Sacramento y Benditas Ánimas del Purgatorio,…*, op. cit., sin paginar.

126 MONTOJO MONTOJO, V. y ROMERO DÍAS, J. "Cofradías parroquiales en Villanueva del Segura…", art. cit., págs. 5-20.

127 ANÓNIMO. *Breve Reglamento establecido para hacer el Funeral a los Hermanos que fallecieren en la Real Congregación llamada de Luz y Vela, erigida en esta ciudad de Sevilla; con expresión de las asistencias que ofrece a sus Hermanos enfermos, ó difuntos, y de la limosna con que deben concurrir a criar el fondo necesario para que este ejercicio de piedad los que quisieren participar de sus beneficios.* Sevilla, 1797. (BN. Sig. R/36039). A los doce artículos que determinan las actividades mortuorias, se corresponden otros tantos en relación a la economía de la congregación, asentándose sus ingresos en las limosnas y tarjas de sus hermanos, a cuya incorporación contribuían con 30 reales, ampliándose también a cuantas mujeres casadas y solteras lo deseen, así como se hace extensible a cualquier religioso.

cupó a toda la sociedad antiguorregimental al anhelar un sepelio acorde con el bien morir. A tal fin, aquellos que pudieron permitírselo engrosaron las filas de las cofradías existentes desde finales del s. XVI, hasta que la configuración de sendas asociaciones para la nobleza hidalga local y del clero representadas respectivamente en la Soledad y San Pedro coadyuvó a que el tercer estamento poseyera la suya en donde encontrar saciada sus necesidades póstumas. En este sentido, la de Ánimas protagonizó un papel esencial al llegar a comprender a prácticamente toda la población, aunque finalmente las dificultades de gestión y la aguda crisis de subsistencia mixta abocaron este intento caritativo, pero con visos de filantropía, a un vertiginoso y dramático final. Respecto a sus prácticas mortuorias, se constata la sintonía con el resto de las que operaban en el momento, adecuándose a un contexto nacional en el que todas ellas observaron una faceta tan sumamente importante para sus hermanos como era asegurar la certeza de unos sufragios por las almas que aliviaran sus penas en el Purgatorio y confiar en un final acorde con el *bien morir*.

UNA NUEVA OBRA DEL ESCULTOR RAMON AMADEU: LA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE PIERA (BARCELONA)

Mª Luisa Rodríguez Muñoz

No deja de resultar paradójico, como ya observara R. N. Comas (1897), que la figura y producción escultórica de Ramon Amadeu fuesen olvidadas por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* al estudiar los escultores catalanes de la época barroca y, por ende, por la historiografía académica que le siguió a pesar de ser ya en vida un artista de reconocido prestigio y fama popular[1]. Los motivos de este olvido cabe explicarlos por su consideración como escultor menor a causa de su reputación como autor de figuras de pesebre y, en segundo lugar, a que sólo obtuvo el título de académico supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1778. En su tierra natal, Cataluña, el trabajo de Comas se vio desarrollado por una básica y aún imprescindible monografía de E. Bulbena (1927)[2], que el propio Bulbena[3] y C. Martinell[4] matizaron y ampliaron en sendos estudios con motivo de la celebración del segundo centenario del nacimiento del escultor barcelonés en 1945. Posteriormente, hemos de destacar las contribuciones de S. Alcolea (1992 y 1998)[5] y, más recientemente, de M.T. Serraclara

1 COMAS, R N.: "Ensaig Biogràfich-Crítich del Esculptor Barceloní Ramon Amadeu".- En Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, 1897, n. 30-31, julio-agosto, Barcelona, pp. 209-214 y 225-235.

2 BULBENA ESTRANY E.: Ramon Amadeu. Maestro Imaginero Catalán de los siglos XVIII y XIX.- Arenys de Mar: Talleres del Maestro Impresor José Tatjé, 1927.

3 BULBENA ESTRANY E.:"El bicentenario del Nacimiento de Ramon Amadeu".- En Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1945, julio, vol. III, Barcelona, pp.145-156.

4 MARTINELL, C.: "El Escultor Amadeu: su formación y su obra. Ensayo crítico".-En Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. III, Barcelona, julio, 1945, pp. 157-188.

5 ALCOLEA GIL, S.:Ramon Amadeu (1745-1821.- Olot:Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992 y ALCOLEA GIL, S.: Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats.-Olot: Carme Simó editora, 1998.

(1999)[6], sin olvidar las aportaciones de los puntuales análisis que han merecido algunas de sus obras (en especial las figuras de pesebre) con motivo de la publicación de síntesis generales o de la organización de alguna exposición. El resultado de este exiguo panorama historiográfico es que el conjunto de la obra de Ramon Amadeu se halla a la espera de un catálogo crítico que defina su personalidad creativa y su intensa actividad profesional. El gran problema que supone la elaboración de ese estudio, en concreto el análisis de su producción imaginera, reside, como bien señaló S. Alcolea (1998)[7] y reiteró, en fechas muy cercanas, M. Carbonell (2006)[8], en la escasez de obra datada con precisión, (ya que buena parte desapareció en 1936) que nos permita definir la fluctuante trayectoria del artífice.

Esta comunicación pretende ofrecer una contribución en este sentido. La doble localización, en primer término, de la carta de pago que Ramon Amadeu otorgó con motivo de la ejecución de una imagen de la Virgen del Rosario para la iglesia parroquial de Santa Maria de Piera (Barcelona) y, posteriormente, de una fotografía, tomada unos meses antes de la destrucción de la imagen, nos ha permitido aproximarnos al conjunto de la escultura religiosa de Ramon Amadeu, una producción anclada en los esquemas del barroco tardío que embargaba el arte en Cataluña a inicios del siglo XIX, frente a las fórmulas academicistas que preconizaba la emergente generación de escultores formados en la Escuela Gratuita de Diseño.

1. Consideraciones generales en torno a la trayectoria artística de Ramón Amadeu

Nacido en Barcelona en 1745, los inicios de Ramon Amadeu en el mundo del arte arrancan con su aprendizaje como alfarero (*escudeller).* Posiblemente, fue a partir del ejercicio de esa actividad, modelando el barro y experimentando con las técnicas de policromía, cuando se interesó por la escultura. El hecho que en documentación correspondiente al año 1771 figure unas veces como escultor y otras

6 SERRACLARA PLA, M. T :Aportació d'una escultura inèdita al catàleg de la producció de Ramon Amadeu i Grau (1745-1821). Estudi i noves aportacions a les seves figures de pessebre. -Lleida: Pagès, 1999.

7 ALCOLEA, 1998, op.cit, p.39.

8 CARBONELL BUADES, M. : "Sant Marià penitent".- En BOSCH BALLBONA, J. (Ed.): Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa, Catálogo de la exposición.- Girona: Museu d'Art de Girona- Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2006, p.335.

como *escudeller*[9] podría indicar que tal vez hasta que se encontrase profesionalmente asentado, es decir, hasta que obtuvo el título de maestro escultor, compatibilizase ambas ocupaciones.[10]

Hacia finales de la década de los cincuenta, Ramon Amadeu se incorporó como aprendiz al taller de Josep Trulls Olivellas (1714-1776)[11], miembro de una saga de escultores, donde permaneció durante el periodo de cuatro años que exigían las ordenanzas de la cofradía de escultores de la ciudad. Superado este ciclo formativo, todavía permaneció seis meses más trabajando como oficial.Josep Trulls le inició en los rudimentos del oficio, haciéndole conocedor de los esquemas del barroco tradicional que le habían sido transmitidos por su abuelo y su padre. A continuación, en 1764, Ramon Amadeu se trasladó a Valls (Tarragona) para perfeccionar sus conocimientos en el prestigioso obrador que regentaba Lluís Bonifàs Sastre (1683-1765). Bajo las directrices de Lluís Bonifàs Sastre, y tras la muerte de éste, por su nieto, el recién escultor académico Lluís Bonifàs Massó (1730-1786), amplió su bagaje como escultor colaborando como oficial durante un periodo de dos años largos, como reconoció el propio Lluís Bonifàs Massó en el certificado que remitió a la cofradía de escultores de Barcelona con motivo de los problemas que rodearon el acceso al examen de maestría de Amadeu.[12] Los Bonifàs le brindaron la oportunidad de ampliar su vocabulario artístico al tomar contacto con el amplio repertorio figurativo que, a través de estampas, dibujos y modelos, la familia de escultores había asimilado y plasmado en sus composiciones con un estilo realista y amable.

Concluida su estancia en casa del escultor académico, regresó a Barcelona y completó el tiempo que le faltaba para acceder a la maestría trabajando como oficial en los talleres de Agustí Mas, Bartomeu Soler Urgellés, Anton Compte Rocarols y Agustí Sala Molins, maestros miembros de la cofradía de escultores. Los tres pri-

---

9 En el registro de matrimonios de la iglesia de Sant Just i Pastor correspondiente al mes de febrero de 1771 consta como escudeller, mientras que en el registro de la Catedral, de la misma fecha, figura como escultor. Citado por BULBENA, 1945, op. cit. p. 146.

10 Nos referimos al intervalo entre su entrada en el taller de Josep Trulls a finales de los cincuenta y la obtención del título de maestro escultor en 1770. Quizás de esta etapa date su amistad con el escudeller Josep Ausich, quien certificó la autoría del relieve que le valió el logro de escultor académico. AASF (Archivo de la Real Academia de San Fernando), Escultores, 1779-1819, leg. 172-2/5.

11 Hasta el momento la producción escultórica documentada de Josep Trulls Olivellas lo revela como un artífice que asumió encargos de poca entidad en las iglesias de la ciudad catalana. Sin embargo, según constatamos en el estudio de la documentación notarial que recoge las reuniones de la cofradía de escultores, gozaba de un enorme respeto por parte de sus compañeros de profesión.

12 Citado por BULBENA, 1927, op. cit.p. 10.

meros encabezaron tres de los talleres más importantes de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XVIII, que se disputaban el mercado de trabajo de la ciudad y su área de influencia tras la ausencia de Pere Costa. Especialmente significativo en este sentido nos parece su paso por el taller de Agustí Mas, discípulo aventajado de Pere Costa y Josep Sunyer Raurell, dos figuras de gran magnitud en la escultura de la época barroca en Cataluña.

A principios de 1770, Ramon Amadeu decidió solicitar su admisión en la cofradía de escultores, porque necesitaba el título de maestro para establecerse por cuenta propia y contratar obras en solitario. Su instancia topó con la actitud intransigente del colectivo, que se mostró contrario a aceptar su práctica con Lluís Bonifàs Massó, dado que no era miembro del gremio. Además del corporativismo propio del sistema, en la negativa subyacía el recelo que causaba a la cofradía la existencia de escultores académicos que como Bonifàs, practicasen la escultura al margen de la estructura tradicional[13]. Finalmente sorteó las trabas y el 19 de agosto de 1770 superó con éxito el examen, presentando como ejercicios prácticos la figura de Sansón desnudo con una columna, un pastor vestido y el dibujo de un orden arquitectónico. En la prueba teórica respondió positivamente a las preguntas formuladas por el tribunal examinador.

Ya como maestro escultor, inició una carrera profesional en la que pronto alcanzó el éxito. Contó con una extensa clientela entre la que, además de particulares, se destacaron el ayuntamiento y las iglesias y conventos de la ciudad. La amistad de Pasqual Pere Moles, grabador y Director de la Escuela Gratuita de Diseño, le permitió frecuentar los ambientes de la élite artística barcelonesa, debiéndole empujar a requerir el reconocimiento de la Real Academia de San Fernando. A pesar de ser un artista de formación tradicional que había crecido a la sombra del sistema corporativo, los ejemplos de Lluís Bonifàs Massó y del mencionado Pasqual Pere Moles le llevaron a solicitar un título que debía reportarle una mejora de su estatus a nivel social y económico, y que le liberaría de los ataques que soportaba por parte del colegio de doradores, quienes no veían con buenos ojos que se encargase de aplicar la policromía a las imágenes que fabri-

13 El asunto se analizó en los consejos generales de 21 de enero y 31 de julio de 1770 llegándose al consenso de otorgarle la plaza de maestro siempre y cuando superase los ejercicios prácticos y teóricos del examen. AHPB, Joaquín Tos Brossa y de Masdovelles, Manuale sive protocollum, 1770, fols. 40 y 331-332 citado por PÉREZ SANTAMARÍA, A.:"La cofradía de escultores de Barcelona en el siglo XVIII".- En Academia, 1987, n. 65, Madrid, pp. 222-224.

caba. Con estos antecedentes, en octubre de 1772 hizo petición del título de académico de mérito presentando una medalla de alabastro que representaba la escena de la caída de Faetón[14]. La obra no se adecuó a los requerimientos que la Academia exigía y fue rechazada, con la única recomendación para su autor de proseguir con el estudio. El tipo de obra presentado por Amadeu, tanto por su temática como por el material en que la ejecutó, constituyó un esfuerzo del escultor por agradar a las autoridades académicas adaptándose dictados estéticos del momento; no obstante, su producción continuaba anclada en la tradición barroca. Como el resto de artífices catalanes de su generación que alcanzaron el grado académico a excepción de Carlos Salas, el academicismo de Amadeu era un academicismo de formas, no de fondo. Este "academicismo de salón" responde al impulso de varios factores. En primer lugar, hay que aludir a la formación del artista. Ramon Amadeu se encontraba plenamente enraizado en el mundo gremial donde había aprendido. La tradición configuró su mentalidad artística, y fue su inercia la responsable de su actitud y comportamiento ante el hecho escultórico. Intentó tímidamente adaptarse a los nuevos tiempos al trabajar en un material que no era la madera en la citada medalla de Faetón y en las empresas decorativas del monasterio de Montserrat (1776) [15] y de Llotja (1802) [16], o al efectuar pequeños guiños a la temática mitológica. Su amistad con Moles le hizo frecuentar el ambiente académico donde también seguía los avances de los discípulos que trabajaban en su taller, como José Antonio Folch Costa (1768-1814) o su propio hijo Joaquim, quien inicialmente también siguió el oficio paterno. Sin embargo, consideramos que el factor clave que no propició el cambio estético fue el tipo de encargo que se le encomendaba por parte de la clientela y que le reportó fama y una acomodada posición económica.

El reconocimiento de académico supernumerario le llegó en una segunda tentativa en 1778, cuando presentó un relieve de terracota que representaba a Cristo

---

14 AASF, Juntas Generales. Juntas Ordinarias, Generales y Públicas. 1770-1776, libro 3/84. Junta Ordinaria de11 de octubre de 1772, fol.166r.

15 Figuras del Salvador y cuatro de los apóstoles que existieron en el antiguo frontispicio de la fachada de la iglesia del monasterio de Montserrat (1776) junto a los también futuros escultores académicos, Joan Enrich y Pau Serra, v. BARRAQER ROVIRALTA, C.: Los Religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX.- Barcelona: Francisco J. Altés y Alabart, 1917, vol. 4, p. 727 y ALCOLEA, 1998, op.cit. p. 41.

16 Seis figuras alegóricas que decoraban el terrado del pórtico del edificio de la Lonja para solemnizar la estancia en Barcelona de los reyes Carlos IV y María Luisa en 1802. v. CID PRIEGO, C.: "Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona".- En Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona, 1946, vol. IV, Barcelona, p. 67.

expulsando el demonio de un hombre mudo[17]. No debía tener demasiada convicción en su empeño cuando solicitó a su buen amigo, Pasqual Pere Moles, que intercediese en su favor ante el secretario de la Real Academia, Antonio Ponz[18]. Por otra parte, conocedor del poder e influencia del gremio en el mercado artístico barcelonés, mientras esperaba la respuesta de la Academia, actuó con cautela y evitó el conflicto, no respondiendo al pulso que supuso su nombramiento como prohombre segundo para el ejercicio de 1778 y llegó, incluso, a jurar el cargo[19].

En su nueva condición, su taller desplegó una intensa actividad recibiendo numerosos encargos. Desgraciadamente, buena parte de su producción imaginera desapareció durante la Guerra Civil, a diferencia de sus populares figuras de pesebre.

El nombramiento como académico le permitió desvincularse de la corporación ante la aparente indiferencia de sus compañeros, quienes, sin embargo, sí reaccionaron enérgicamente cuando debido a la ignorancia de las autoridades barcelonesas sobre los estatutos de la Real Academia de San Fernando y las prerrogativas que comportaba la calificación de académico supernumerario, fue exento del pago de las contribuciones personales. La inercia burocrática de los servicios recaudadores municipales, no el desconocimiento, propició que tras su nombramiento no pagase los impuestos del catastro personal a los que, en teoría, se encontraban sujetos todos los artistas, salvo los académicos de mérito, que trabajaban en Cataluña.

Otro aspecto en el que también hemos constatado que se benefició indebidamente de los privilegios de académico de mérito fue en el uso del tratamiento "Don" cuando era conocedor que esa concesión no le correspondía. En este con-

---

17 AASF, Escultores 1747-1750, leg. 172-1/5. Carta de Ramon Amadeu a Antonio Ponz solicitando su apoyo en su solicitud como académico.(14 de marzo de 1778). citada por BULBENA, 1927, op, cit, p.27. El relieve ya había desaparecido de los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en una fecha anterior al año 1927 cuando Evelio Bulbena escribió la biografía sobre el artista, v. BULBENA, 1927, op. cit. p. 28.

18 AASF, Escultores 1747-1750, leg. 172-1/5. Carta de Pasqual Pere Moles a Antonio Ponz solicitando su apoyo para la solicitud de Ramon Amadeu. (14 de marzo de 1778.). También Juntas Generales. Juntas Ordinarias, Generales y Públicas, libro. 3/84. Junta Ordinaria de 5 de abril de 1778, fols. 75v- 76r citado por BULBENA, 1927, op. cit. p. 27.

19 El gremio no se doblegó fácilmente ante la amenaza que para su existencia comportaba que existiesen artífices que se dedicasen a la escultura al margen de sus estructuras. Al igual que había hecho con Pere Costa en 1754, propuso a Ramon Amadeu como prohombre segundo para el año 1778. El escultor llegó a jurar su cargo. Sin embargo, tras ser nombrado académico renunció a su pertenencia al gremio. AHPB, Pedro Pagés, Decimim sextum manuale 1777, fol. 341 y Decimum septimum manuale, 1778, fols. 11v-12r y 165v-166 citado por PÉREZ SANTAMARÍA, op. cit. p. 224.

texto, donde se pone de manifiesto una y otra vez que la Corte y las normativas académicas se hallaban muy lejos de la realidad artística de la ciudad, no debe extrañar la libre y abusiva interpretación de los privilegios y prerrogativas del grado académico que ejerció Salvador Gurri, el único escultor académico de mérito en la ciudad (1777) durante el periodo comprendido entre los años 1785 y 1804, amparado por su cargo como teniente director de los estudios de escultura en la Escuela Gratuita de Diseño.[20] Su actitud, similar a la mantenida por Juan Pedro Guisart en Murcia, obligó a numerosos artífices, entre ellos Ramon Amadeu, a buscar nuevos encargos lejos de la capital catalana.

La difícil relación entre la Real Academia de San Fernando y los gremios fuera de la Corte quedó reflejada en toda su virulencia en el conflicto que mantuvo Amadeu con el colegio de doradores de Barcelona. El escultor reivindicó su derecho a policromar sus esculturas, aduciendo la impericia y la escasa calidad de los materiales que utilizaban los doradores. Su protesta, un claro manifiesto de libertad profesional, le llevó a recurrir en dos ocasiones a la Real Academia ante la pasividad de los tribunales de la justicia ordinaria[21]. El problema no era nuevo. En el conjunto del Reino, eran muchos los artífices que se encargaban del policromado de las piezas que fabricaban tratando de controlar todo el proceso creativo de la obra y también, en clave mercantilista, para abaratar sus productos y hacerlos más competitivos en el mercado. Los dictámenes de la institución académica, concretados en las Reales Órdenes de 29 de junio de 1780 y 27 de abril 1782, significaron los primeros pasos para la libertad de la práctica artística, al declarar el derecho de cualquier escultor a pintar y dorar sus artefactos sin la intromisión de los doradores[22].

Otro aspecto de su trayectoria artística que merece ser comentado es su método de trabajo. De su formación o como alfarero debía proceder el gusto de Amadeu por el empleo del barro en detrimento del dibujo en la realización de los mo-

---

20 RODRÍGUEZ MUÑOZ, M.L.:El gremi d'escultors a Barcelona a l'últim quart del segle XVIII (1785-1800). Les relacions entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i el gremi d'escultors.-Barcelona:Universitat de Barcelona, 1993, pp. 65-68.

21 AASF, Juntas Particulares. Juntas Particulares 1776-1785, libro 3/123..Junta Particular de 2 de abril de 1780, fol. 192r.

22 La promulgación de la Real Orden causó un profundo malestar entre los miembros del colegio de doradores, que no dudaron en transmitir a la Real Academia y solicitar su amparo. Acusaban a los escultores de meros tallistas, carentes de cualquier tipo de conocimiento de dibujo. La prueba que la influencia de la Academia era muy escasa en la periferia queda demostrada en que equivocaron la fecha de Real Orden aludiendo a una reglamentación inexistente ante el estupor de las autoridades académicas. AASF. Juntas Particulares.Juntas Particulares 1776-1785, libro 3/123. Junta Particular de 5 de enero de 1785, fol. 244r.

delos preparatorios de sus figuras, aunque ello no signifique que prescindiese completamente de esa técnica en las fases previas del proyecto. Se servía de maniquís de madera, fabricados por él mismo, para probar composiciones o experimentar posiciones y actitudes de las figuras, del mismo modo que se llevaba a cabo en los centros académicos para el estudio de los ropajes. También usaba modelos de pequeñas dimensiones que sólo tenían trabajadas la cabeza y las extremidades[23]. El empleo de maniquís de madera y pequeños modelos de barro explica la existencia de diversas versiones de sus imágenes (Santa Ana y el Niño, San Bruno, San José Oriol) con escasas variantes, pudiéndose hablar del carácter casi industrial que presenta su producción escultórica. Para las imágenes de gran tamaño utilizaba la talla. En cambio, para las imágenes de vestir no trabajaba más que la cabeza y las extremidades, mientras que el resto era simplemente desbastado. Como otros artífices de la época, no dudaba en emplear diferentes materiales para dotar de mayor realismo a la figura (ojos de vidrio, cabellos naturales, pestañas). Las diversas versiones de sus obras suscitaron el interés y también la réplica por parte de otros contemporáneos. Conocemos el caso del escultor Pere Macià que, por encargo de un rico comerciante barcelonés, copió en 1787 el grupo de Santa Ana con la Virgen en la falda, San Joaquín y un ángel que el artista había ejecutado con gran éxito para el altar mayor de la iglesia de Santa Ana en una fecha cercana al año 1776[24]. Su método de trabajo y el ejemplo de Pere Macià nos pone sobre la pista de que muchas de las obras que le son asignadas, no salieron de sus manos, sino de las de sus ayudantes de los cuales debió servirse en gran medida para industrializar buena parte de su producción y poder así desplegar la intensa actividad profesional que llevó a cabo; ello explicaría las diferencias de calidad que denotan algunas de sus esculturas[25] En este sentido el testimonio del cronista más perspicaz de la Barcelona setecentista, el Barón de Maldà sobre su visita al taller de Amadeu el 2 de abril de 1806 resulta especialmente significativa, puesto que observó a unos practicantes que trabajaban diversas figuras del escultor.[26] Entre los colaboradores conocidos de su etapa barcelonesa, además de su hijo Joaquim, destacan los casos de José Antonio Folch Costa y,como veremos más adelante, de Joan Anton Massalva.

---

23 Citado por BULBENA, 1927, op. cit. p. 36.

24 AHCB (Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona),Veguer, Procesos, 1787, Notario Félix Alberto Nogués, n. 1217.

25 Respecto a las diferencias de calidad en su producción artística, v. BULBENA,1927, op.cit. p. 29 y BULBENA, 1945, op. cit. p. 152.

26 BULBENA, 1927, op.cit. p. 29.

El éxito de su propuesta artística le reportó ya en vida el reconocimiento popular. En esta línea creemos que debe interpretarse la leyenda que habla de las visitas que el rey Carlos IV efectuaba a su taller para verle trabajar. Coincidimos plenamente con Serraclara en la inverosimilitud de las visitas del monarca al taller del escultor[27]. Su intensa actividad profesional le permitió llevar una vida desahogada desde el punto de vista económico. Era propietario de una casa-taller situada en la calle *Escudillers Blancs*, uno de los puntos de máxima actividad mercantil de la ciudad[28]. Otro indicador de su vida acomodada, lo constituye los estudios jurídicos cursados por su hijo Miquel en la Universidad de Huesca, siguiendo una práctica habitual entre los estamentos pudientes de la época[29].

2. La imagen de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa María de Piera

Los orígenes de la iglesia parroquial de Santa Maria de Piera se remontan al siglo XI[30]. El templo, de estilo románico, constaba de una nave y cuatro pequeñas capillas laterales que sufrieron diversas reformas y ampliaciones a lo largo de los siglos, siendo especialmente significativa la reforma llevada a cabo en el último cuarto del siglo XVIII coincidiendo con la gran vitalidad económica de Piera en aquel momento. El retablo mayor estaba dedicado a la Asunción de la Virgen, y los de las capillas, al Santo Cristo, la Virgen del Rosario, San Bonifacio y al Sagrado Corazón.

Inicialmente, la capilla de la Virgen del Rosario estaba dedicada a San Bartolomé. Según informa la visita pastoral de 27 de septiembre de 1608, existía un altar dedicado a la Virgen del Rosario y San Bartolomé con tres beneficios[31]. La fundación de la cofradía del Rosario en 1570[32] debió provocar que sus cofrades aprove-

---

27 SERRACLARA, op. cit, p.16.

28 A pesar que él y su familia ocupaban la vivienda-taller de tiempo atrás, no fué hasta la fecha de 1790 cuando el escultor adquirió el inmueble en propiedad. ACA (Archivo de la Corona de Aragón) Audiencia, Bienes Mostrencos, núm. 5, pliego, núm. 60, 1806-1816.

29 Miguel Amadeu obtuvo el título de bachiller en leyes el 19 de junio de 1797. v. LAHOZ FINESTRES, J..Mª: "Graduados catalanes en las facultades de Leyes y Cánones de la Universidad de Huesca".- En Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols, 1997, vol. XV, Barcelona, p. 174.

30 MAS, J.: Notes històriques del Bisbat de Barcelona, vol. III, Barcelona: Societat General d'Arts Gràfiques, 1909, pp. 125-135 y 147-159.

31 ADB (Archivo Diocesano de Barcelona), Visitas pastorales, vol. 66, fols. 14-17 citado por CASALS, À. y otros: Història de Piera.- Lleida: Pagès, 1999, p. 283.

32 ASMP (Arxiu de la iglesia parroquial de Santa Maria de Piera) , Libro de la Obra Parroquial, 1772, s.f.

chasen el estado ruinoso en que se encontraba la capilla de San Bartolomé para la construcción de una nueva dedicada a la devoción al Rosario, una de las advocaciones marianas más extendidas por toda la península durante los últimos años del siglo XVI y el primer tercio del XVII.[33]

Los recursos económicos de la cofradía no debían ser muy abundantes cuando, tras completar la construcción de la capilla, se esperó a una fecha posterior a 1706 para contratar la ejecución de un retablo. Según señalan A. Pérez y J. Yeguas, Jeroni Escarabatxeres Rotxotxo (+1710), miembro de una família de carpinteros y escultores, fue el escultor elegido por los administradores de la cofradía para llevar a cabo la obra[34]. El conjunto nos es conocido gracias a la conservación de una fotografía tomada pocos meses antes de su desaparición en julio de 1936 y que J. Yeguas localizó en el transcurso de su investigación sobre la familia Escarabatxeres (lámina 1). Presentaba una estructura reticular, de regusto renacentista, con tres calles, bancal y tres pisos de altura con escenas en relieve, flanqueadas por columnas salomónicas en los extremos[35]. En el centro del banco se situaba el altar y la credencia. En la calle central, en una hornacina, se ubicaría una imagen exenta de la Virgen del Rosario que presidiría el conjunto. En los laterales, un grupo de pequeños ángeles sostenían un motivo heráldico enmarcado por una decoración de hojas de acanto. El conjunto presentaba una rica decoración escultórica con frondosos elementos vegetales.

El retablo representaba el Rosario, es decir, los misterios de la Virgen, divididos en tres partes: Misterios de Gozo, de Dolor y de Gloria. Sin embargo, su distribu-

---

33 En la visita de 24 de febrero de 1511 se ordena secuestrar las rentas del beneficio hasta que el beneficiado Benet Miquel, canónigo de la Catedral de Barcelona, se digne a reparar la capilla.(ADB, Visitas pastorales, vol. 32, fols.16v-17v). Dos años después, en la visita de 12 de octubre de 1513, se constata el incumplimiento del mandato anterior y se otorga un plazo de seis meses para llevara cabo las reformas bajo la amenaza de una multa por el importe de 10 libras (ADB, Visitas pastorales, vol.32, fols. 178v-180r.). La urgencia de las obras en la capilla se vuelve a recordar en la visita de 23 de octubre de 1522 y se concede una nueva moratoria de seis meses para la ejecución de las obras (ADB, Visitas Pastorales, vol. 34, fols. 68v-73r.). El cambio de advocación queda evidenciado en la visita de 19 de noviembre de 1683, cuando se hace referencia a la capilla de la Virgen Rosario y al altar a ella dedicado.

34 PÉREZ SANTAMARÍA, A.: Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.), Projecció a Girona.- Lleida: Virgili i Pagès, 1988, pp.128 y 520-521; YEGUAS GASSÓ, J.: "Els Escarabatxeres, una família d'escultors (1656-1710)2. En Urtx, 2005, n. 18, Cervera, pp.149-157 y 161-169. Además v. MARTINELL, C.: Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, El Barroc Salomònic (1671-1730), Barcelona: Alpha, 1961, pp. 155-156; ARRANZ, M.: Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII.- Barcelona: Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991,p. 144.

35 La fotografía fue tomada por Procopio Llucià en enero de 1936 y se halla depositada en el Archivo Comarcal de l'Anoia.

ción resultaba peculiar, como bien indica Yeguas[36]. Los plafones con los cinco Misterios de Gozo se situaban en los laterales del primer piso (la Visitación, la Adoración de los pastores, la Presentación en el Templo, la Epifanía y Jesús entre los doctores), mientras que los Misterios de Dolor representados eran seis (Huida a Egipto, la Oración en el huerto, el Camino del Calvario, la Crucifixión, la Flagelación y la Coronación de espinas) y se repartían entre los tres pisos. De los Misterios de Gloria, ubicados en el segundo piso, Jeroni Escarabatxeres sólo incluyó tres (la Resurrección, la Ascensión y el Pentecostés). Nada sabemos sobre el proceso constructivo de la obra y su posterior policromía, dado que la mayor parte del archivo de la parroquia de Piera fue, junto a todo el mobiliario litúrgico del templo, pasto de las llamas en 1936[37] .Sea como fuere, sabemos que el 22 de diciembre de 1710, el retablo ya se encontraba construido e instalado en el templo, pues Francesc, hermano de Jeroni Escarabatxeres, otorgaba carta de pago por el trabajo realizado por su hermano, que había muerto meses atrás[38].

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, aprovechando la boyante coyuntura económica en Piera gracias al cultivo de la viña, el templo experimentó destacadas reformas interiores que incluyeron una nueva fábrica del retablo mayor dedicado a la Asunción de la Virgen (1788). Ante esta situación de bonanza económica, los miembros de la cofradía del Rosario decidieron sustituir la imagen titular que debía presidir el retablo de su capilla por una nueva obrada en Barcelona por el escultor académico Ramon Amadeu, uno de los más reputados del momento.

Así, gracias a la documentación que hemos localizado, sabemos que representantes de la cofradía se desplazaron a la capital catalana y encargaron al artista la ejecución de una imagen de bulto redondo de la Virgen del Rosario acompañada del Niño Jesús. El precio estipulado fue de 210 libras y 10 sueldos moneda barcelonesa, repartidos de la siguiente forma: l50 libras por el trabajo de fabricar y encarnar una imagen de bulto de la Virgen con el Niño Jesús, 52 libras por la tela del vestido y el trabajo de confección por parte del sastre, 3 libras por los pendientes que adornaban los lóbulos de las orejas de la imagen femenina y las restantes 3 li-

---

36 YEGUAS, 2005, op. cit, p.157.

37 La iglesia y sus cuatro retablos barrocos fueron incendiados el día 21 de julio de 1936. v .BASSEGODA NONELL, J.: La arquitectura profanada. La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939).-, Barcelona: Mare Nostrum, 1990, p.18.

38 PÉREZ SANTAMARÍA, 1988, op. cit. pp. 520-521.

bras por la guarnición de la inscripción de las indulgencias. La firma de la carta de pago tuvo lugar el 7 de marzo de 1805[39].

Hemos podido identificar la imagen de la Virgen del Rosario (destruida al igual que el retablo donde se hallaba ubicada) gracias a la fotografía a la que antes aludíamos al tratar del retablo de la capilla[40]. En Piera, Amadeu siguió la tradición iconográfica de la Virgen del Rosario. La imagen, fabricada en talla, se presenta de pie, con el Niño Jesús apoyado sobre su mano izquierda y mostrando con la diestra el rosario. Como en otras imágenes marianas, elaboró una figura de rostro delicado y sereno, sonriente, no exento de una cierta idealización, para la que posiblemente tomó como referencia a su esposa Manuela Buxadell. La Virgen aparece coronada por una aureola radiante. El Niño se representa en equilibrio inestable, con el cuello girado, mirando hacia abajo, guardando una estrecha semejanza con la imagen de su hija Manuela que el escultor retrató en otras composiciones. Las dos imágenes de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, que aparecen junto a la esculturas de la Virgen y el Niño en sendas peanas, no pertenecen al conjunto. Eran dos figuras de cartón, donadas por una persona anónima según consta en los inventarios de la parroquia correspondientes a los años 1927 y 1931[41].

La obra se inscribe en la serie de interpretaciones de la figura de la Virgen que Ramon Amadeu ejecutó en los años finales del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX. Si atendemos a la información recogida por R. Grabolosa, existió otra escultura de la Virgen del Rosario en Camprodon (Girona), extremo que no hemos podido verificar[42]. Al estudiar la figura de la Virgen, observamos una estrecha relación formal y estilística (fisonomía, expresión, peinado) con las imágenes de la Virgen del Carmen de la familia Torelló (Igualada**,** Barcelona), anterior a 1804, y de Nuestra Señora de los Desamparados que el escultor ejecutó para la iglesia parroquial de Santa Maria del Pi en 1806. Por su parte, el Niño presenta puntos de conexión evidentes en la fisonomía y la plasmación del cabello con el niño en acti-

---

39 AHPB, Miguel Cayetano Arnús Marimón, Manuale contractuum, ultimarum voluntatum, ynventariorum et encantuum 1805, fols. 40v-41r.

40 J. Yeguas analizó el retablo en el conjunto de su estudio sobre la familia Escarabatxeres, pero no prestó atención a la imagen de la Virgen del Rosario por tratarse de una pieza ajena a la producción de los artífices que centraban su estudio. YEGUAS, op.cit. p. 157. En el Archivo Municipal de Piera se conserva otra fotografía del mismo retablo con la escultura de la Virgen del Rosario obrada por Ramon Amadeu. Se halla reproducida en CASALS, À. y otros: Història de Piera.-Lleida: Pagès, 1999, p. 282.

41 ASMP, Libro de la Obra Parroquial, 1772. Relación de Altares, Alhajas y otros Objetos pertenecientes a la Parroquia de Santa Maria de Piera, 1927 y 1931.

42 GRABOLOSA, op. cit. p. 379.

tud devota que acompaña a la antes citada imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, con la talla policromada de Jesús Infante de la Catedral de Barcelona y con el querubín que acompaña a la Virgen del Carmen de la familia Torelló[43].

El encargo de la imagen a Amadeu por parte de la cofradía del Rosario de la iglesia de Santa Maria de Piera podría explicarse por diversas razones. En primer lugar, gracias al eco de sus trabajos en dos poblaciones cercanas a Piera. Por un lado, en la fachada de la iglesia del monasterio de Montserrat (1777), uno de los episodios artísticos más colosales y a la vez desconocidos de la escultura barroca en Cataluña. Por otro lado, y todavía más cercano en el tiempo, por el reciente traslado de una escultura de la Virgen del Carmen, perteneciente a la influyente familia Torelló, desde Barcelona a la cercana población de Igualada (1804). En segundo lugar, la actitud déspota mantenida por Salvador Gurri y su círculo en su lucha por el dominio del mercado barcelonés habría obligado a Amadeu a ampliar su oferta escultórica hacia otras mercados. En tercer lugar, habría que aludir a la red de relaciones que se creaban entre los artífices y que facilitaban la contratación de no pocos encargos, al servir estas relaciones de carta de referencia aventajada para los futuros comitentes. En el caso que nos ocupa, cabría plantear la posible influencia que tuvo en la elección del artista académico el hecho que el escultor igualadino Francesc Massalva hubiese obrado junto a Miquel Galceran el retablo mayor de la iglesia parroquial de Piera en 1788**.** Francesc Massalva debía hallarse emparentado con Joan Anton Massalva quíen, en 1780, trabajaba, no sabemos si como aprendiz o como oficial, en casa del propio Amadeu[44].

La propuesta artística de RamonAmadeu vino determinada por el gusto del público. Se adaptó en cada momento a la categoría del encargo que le realizaban, repitiendo con pequeños variantes un reducido repertorio d**e** fórmulas que le funcionaban. Su barroquismo inicial se atemperó con las influencias más "clasicistas" recibidas a través del magisterio de Lluís Bonifàs Massó y de la familia Compte. Su tímido esfuerzo por adaptarse a las nuevas propuestas promovidas desde los centros académicos se explica mejor por las implicaciones sociales y económicas que suponían, que por un convencimiento estrictamente estético.

---

43 La imagen de de la Virgen del Carmen, trasladada a Igualada, procedía de una colección particular de Barcelona. Sobre la imagen esculpida por Ramon Amadeu para la familia Torelló, v. SERRACLARA, M.T. op, cit. pp.113-138.

44 ASMP, Libretas de comunión pascual, 1780, fol. 16.

LA IMAGINERÍA PROCESIONAL DE VIZCAYA (SIGLOS XV-XXI)

Julen Zorrozua Santisteban

Resumen

El propósito de esta comunicación es hacer conocer a un público más amplio la labor de catalogación que realizamos hace ya algunos años de las imágenes y pasos procesionales de la provincia de Vizcaya. Su número ascendió entonces a 346 piezas a las que, con posterioridad y al calor del nuevo impulso que han adquirido las procesiones de Semana Santa, se han ido añadiendo algunas otras especialmente en la capital del Señorío. En esta ocasión, hemos tenido que proceder a seleccionar, por el número limitado de las láminas que acompañan al texto, sólo algunas de las más destacadas quedando en el tintero otra gran cantidad de ellas que igualmente lo ilustrarían de forma adecuada.

El Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia procedió a editar en el año 2001 un trabajo de investigación cuyo objetivo esencial era la elaboración de un inventario de todas aquellas piezas que, a lo largo de la historia, han formado parte de las procesiones de Semana Santa de nuestro territorio histórico[1]. Se trataba del primer estudio que, con profundidad, tomaba en consideración estos elementos dotados de un indudable interés tanto desde el

1 ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *Aste Santuko pauso eta irudiak/Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 2001. En este libro el lector podrá acercarse a la totalidad de las obras estudiadas y a otros aspectos (históricos, documentales...) a los que, por las características propias de este tipo de aportaciones, no podremos referirnos. Igualmente podrán consultar todas las imágenes y pasos estudiados en la base de datos a la que nuestra investigación dio lugar y que está disponible en el Archivo Foral de Bizkaia. Con posterioridad han aparecido otra serie de publicaciones que, sin aportar comentarios estilísticos, se han centrado en las procesiones vizcaínas; destacaríamos el de LLORENTE VILLALBA, J.A. *La Semana Santa bilbaína. Una de las más grandes del mundo*, La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 2002.

punto de vista artístico como por los valores devocionales que atesoran. Ambos aspectos quizás no estén a la altura de otras zonas del país en donde hay una gran tradición pero no obstante tienen una gran importancia que los hace merecedores de ser reconocidos y ocupar el lugar que les corresponde dentro de los abundantes trabajos que sobre el mismo fenómeno existen en el Estado. El mencionado trabajo, del que esta comunicación pretende ser un breve resumen, ofrece resultados inéditos e incluye un catálogo de las 346 esculturas halladas y estudiadas. Estas imágenes se han localizado en un total de 72 municipios vizcaínos aunque no en todos ellos se mantenga la costumbre de sacarlos a la calle en la Semana Santa. En las fechas de realización del inventario sólo mantenían dicha tradición once de ellos: Abadiño, Balmaseda, Bermeo, Berriatua, Busturia, Bilbao, Durango, Forua, Lekeitio, Ondarroa y Orduña[2]. De éstos, las procesiones más celebradas e importantes por el número de participantes y pasos sacados se llevan a cabo en cinco: Balmaseda, que cuenta asimismo con una impactante Pasión viviente, Bermeo, Bilbao, Durango y Orduña; merece destacarse el caso de la villa de Bilbao en donde intervienen una treintena de tallas y grupos procesionales.

Pasando a referir los objetivos concretos de la investigación, la forma en que la llevamos a cabo y los resultados obtenidos debemos empezar indicando que el principal propósito de la misma era, tal y como lo hemos anticipado, realizar un registro de aquellas imágenes que, incluyendo las que ya no desfilan, han participado en las procesiones de Semana Santa de Vizcaya. Pretendíamos además juzgarlas artísticamente pues el valor devocional está implícito en el deseo que mueve a construirlas. Partíamos de un rastreo elevado de imágenes que, por diversos medios, habíamos podido situar en un número cercano a las de 250. Esta cifra por tanto se ha visto ampliamente superada, con unas 100 nuevas aportaciones; las últimas no incluidas en el mencionado estudio son las tallas que desde el 2002 han incorporado algunas cofradías y hermandades bilbaínas[3].

---

2 Nos atenemos, en todo el texto, a la nomenclatura oficial de los municipios aparecida en el Boletín Oficial del País Vasco de 17-12-1997. En los 72 municipios considerados introducimos también la localidad costera de Mundaka en donde nos consta existen imágenes procesionales a la que no pudimos acceder por hallarse en obras la iglesia que los cobija.

3 Son las del *Santo Cristo de la Humildad* (2002) y *Nuestra Señora de la Caridad* (2003), ambas del imaginero Enrique Ruiz Flores; el paso del *Lavatorio* del vallisoletano Ramón Chaparro; *la Virgen del Amor y del Rosario* (2005) de Luis Álvarez Duarte y, la última en incorporarse a las procesiones bilbaínas, en este mismo año 2007, es la de la *Magdalena* realizada por la escultora Lourdes Hernández.

Una investigación de estas características conlleva algunas dificultades como, por citar algunas, la descontextualización de algunas de las piezas al haber experimentado cambios con respecto a su lugar original (como el antiguo paso bilbaíno de *El Encuentro* que hoy encontramos en la parroquia de San Miguel de Zalla), la falta de memoria histórica, el deficiente estado de conservación de muchas imágenes o, por último, la compleja ubicación de las tallas (por ejemplo las esculturas de los Cristos yacentes situadas dentro de urnas acristaladas que dificultan su visión o las que, habiendo perdido su función original, se encuentran depositadas en los camarotes de las parroquias). Para superar estas trabas y conseguir los objetivos propuestos procedimos en primer lugar a repasar la bibliografía que previamente se había acercado al fenómeno estudiado extrayendo de su lectura algunas interesantes conclusiones, entre las que destacaríamos como la principal que, en general, se carecía de un análisis artístico de las imágenes procesionales. Esta circunstancia nos animó y pasó a convertirse con el paso del tiempo en la principal aportación de nuestra investigación. El poco tiempo del que dispusimos para la elaboración del estudio hizo que el necesario repaso de la documentación histórica referida a las cofradías que demandan estas obras quedase un tanto cercenado y que el trabajo de campo se convirtiera en la tarea más importante de cara a enriquecer la información existente sobre este componente de nuestro patrimonio histórico-artístico, pensando además en facilitar la realización de posteriores estudios.

Estas tareas previas tienen su reflejo en la estructura que finalmente adoptó nuestro trabajo que comienza por el estudio histórico de las cofradías penitenciales de Vizcaya cuyo origen y evolución viene a ser común al del resto de las del país. Destacaríamos aquí algunos hitos como la presencia del dominico San Vicente Ferrer en el País Vasco (1408) fomentado la penitencia y predicando en localidades vizcaínas como Berriz, Bilbao, Durango, Lekeitio y Ondarroa. También debemos mencionar que será tras el Concilio de Trento (1545-1564) cuando las procesiones pasen a convertirse en instrumento de catequización del pueblo iletrado junto a los sermones y las imágenes contenidas en los diferentes retablos que ornan las iglesias. El Papa Paulo III, responsable de la inauguración del referido Concilio, ya había concedido previamente (7 de enero de 1536) indulgencias a los cofrades de disciplina. Será pues el siglo XVI una época brillante en la aparición de cofradías que en el caso de las dedicadas a la Vera Cruz en Vizcaya ven aparecer sus primeras reglamentaciones: Bermeo (1550), Bilbao (1554), Gordexola (1589). Durante el siglo XVII, centuria de crisis económica y espiritual a escala nacional,

se va a producir el esplendor de ciertas expresiones religiosas (procesiones, rogativas, misiones...) surgiendo por doquier nuevas asociaciones penitenciales; así la mayor parte de la documentación conservada en Vizcaya corresponde a este periodo. Desde mediados del siglo XVIII con el pensamiento ilustrado y Reales Cédulas, como la del 2 de febrero de 1777 que prohibe los disciplinantes, empalados y otros espectáculos en las procesiones de Semana Santa, se entra en un periodo de decadencia de las cofradías penitenciales que continuará y se profundizará durante el siglo XIX con las desamortizaciones, diversos episodios bélicos o el Trienio Liberal. Es a finales del XIX con la Restauración y el Neocatolicismo surgido tras el Concilio Vaticano I cuando el fenómeno procesional vive un nuevo periodo de esplendor que continúa tras la Guerra Civil al crearse nuevas cofradías, fundamentalmente en Bilbao, en los años cuarenta. Tras superar una nueva etapa de dificultades en los años 60-80 ha llegado una nueva fase de esplendor que se mantiene hoy en día.

En segundo lugar, y también con la intención de contextualizar el análisis de las imágenes, nos hemos acercado a la organización de las cofradías penitenciales vizcaínas en la Época Moderna, singularmente a las de la Vera Cruz por ser éstas las que principalmente han llevado a cabo las procesiones de Semana Santa y han encargado las imágenes y grupos escultóricos que toman parte en ellas. Sus ordenanzas reiteran el carácter religioso y asistencial de las mismas teniendo como uno de sus principales objetivos el de *promover la devoción a Nuestro Señor Jesucristo, en los misterios de su pasión y Muerte y a la Soledad de María Santísima su madre*[4]. Formadas por Hermanos de sangre (o disciplina) y Hermanos de luz (o de vela) debían cumplir algunos requisitos para su ingreso en las mismas, generalmente ser católico practicante y pagar una cuota, aunque algunas van más allá e indican que *sean cristianos viejos, ansi hombres como mujeres, sin raza ni mácula de moros ni judíos, confesos o reconciliados*[5] como queda establecido en las Ordenanzas de la Vera Cruz de San Juan de Molinar (Gordexola) de 1589. Dejando al margen otras cuestiones relativas al gobierno de las cofradías o al papel de las mujeres que forman parte de ellas deberíamos destacar otras como las referidas al auxilio mutuo que se deben los hermanos, el papel de los

4 ASTUI ZARRAGA, A., *Aste Santua Bermeon. 450 urteko tradizioa/Semana Santa en Bermeo. 450 años de tradición*. Bermeo, 2000, s.p. (Cfr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *Op. Cit*., p. 22).

5 ESCARZAGA, E., *Descripción histórica del valle de Gordejuela.* Bilbao, 1919, p. 107 (Cfr. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *Op. Cit*., p. 23).

llamados *reconciliadores*[6] o el establecimiento de los detalles de la celebración de las procesiones: horario, recorrido, orden de los cofrades o la previsión de un boticario y cirujano para atender las heridas de los disciplinantes.

Una vez establecido el desarrollo histórico de las cofradías se procedió al estudio artístico de la imaginería procesional, verdadero cogollo de la investigación realizada, acercándonos entre otros aspectos al análisis iconográfico de los temas más repetidos, a su desarrollo por periodos históricos y artísticos y, finalmente, a los autores responsables de los mismos. Antes de proceder a señalar las conclusiones obtenidas en estos apartados es necesario indicar algunas cuestiones de interés tales como la de que predominan las procesiones de pasos o bultos sobre las vivientes (Arkotxa, Balmaseda, Berango, Durango) pese a la mayor espectacularidad y notoriedad de éstas, el que los pasos por sus características (mayor tamaño) son más abundantes en las localidades medianas y grandes cuya estructura urbana permite su recorrido procesional mientras en los pueblos pequeños se prefieren las esculturas exentas que, siendo las más abundantes en nuestro estudio, tampoco faltan en los municipios más importantes. Asimismo predomina la concepción procesional, esto es, se abandona la concepción frontal que tienen las tallas que podemos contemplar por ejemplo en los retablos y se trabajan también por su parte trasera para poder ser contempladas desde cualquier punto de vista y potenciar de este modo su concepción teatral. Esta circunstancia debe ser señalada porque hay figuras, como la *Piedad* (1754-1756) de Juan Pascual de Mena que sale en la Semana Santa bilbaína, que en origen sólo estaban destinadas a presidir sus respectivos altares en distintas iglesias vizcaínas.

Entre las figuras propiamente procesionales son mayoritarias las imágenes de vestir (de candelero o bastidor) que presentan sólo talladas la cabeza y las manos (en ocasiones también los pies) y presentan el resto del cuerpo sin desbastar y oculto por las vestiduras. Destacaríamos aquí la imagen de gran devoción correspondiente a *Nuestra Señora de la Soledad* (1693-1694) atribuida al escultor Rai-

6 En algunas ordenanzas aparece una disposición por la que, sobre todo coincidiendo con el tiempo de la celebración de la procesión del Jueves Santo, *si alguno de nuestros hermanos cofrades que fueren de esta sancta cofradía lo que Dios nuestro señor no quiera estubieren enemistados o encontrados profesando alguno odio y rencor, los dichos capítulo y mayordomos los rreduzgan a verdadera amistad y caridad y a los que fueren rrebeldes a este decreto tan justo y santo, no sean admitidos a la dicha procesión y sean penados en cada doze rreales los quales se ayan de conbertir en probecho para la dicha cofradía* tal y como se recoge en los estatutos de la Vera Cruz de Zenarruza (MUGARTEGUI, J.J. DE, *La colegiata de Santa María de Cenarruza*. Bilbao, 1930, p. 55).

mundo Capuz que podemos ver en la iglesia de los Santos Juanes de la capital vizcaína y que procesiona durante los Miércoles, Jueves y Viernes santos. El uso de este tipo de bultos viene determinado por su menor peso, que facilita su transporte, y porque se las puede adornar con diferentes vestidos y múltiples postizos (ojos de cristal, cabellos naturales o lagrimas fingidas) que colaboran a aumentar su verismo.

En cuanto a las tipologías o iconografías más empleadas debería ser destacada en primer lugar, por su antigüedad, la del *Cristo sobre la piedra fría*, de origen flamenco y también conocida como *Cristo esperando a la muerte* o *Nuestro Señor de la Humildad y la Paciencia*. Disponemos de tres ejemplos de la misma realizados en el siglo XVI localizados en Lekeitio (Lám. 1), Ondarroa y el de Plentzia que se conserva actualmente en el Museo Diocesano de Bilbao y a los que modernamente se ha añadido en Bilbao el *Santo Cristo de la Humildad* (2002. Enrique Ruiz Flores). Después y por superar el número de cincuenta ejemplares de cada una de ellas debemos mencionar las imágenes de *Nuestra Señora de la Soledad*, el *Cristo Yacente* y *San Juan Evangelista*. La primera de ellas que, aunque en origen obedece al modelo acuñado por Gaspar Becerra en 1565, suele aparecer dispuesta de pie, hierática y con las manos juntas en actitud de oración. Supera el número de ochenta representaciones cronológicamente situadas entre la segunda mitad del XVII y mediados del siglo XX. La figura de Cristo Yacente alcanza una cifra de 62 esculturas y suele aparecer tendido, expirando o ya muerto, normalmente bajo las mesas de los altares, habiendo sido utilizados muchos de ellos en las ceremonias del Descendimiento de la Cruz; en este sentido son notables los ejemplos proporcionados por el Barroco, época (concretamente en la segunda mitad del XVIII) en la que se realizan los de Areatza, Barakaldo, Berriz, Bilbao (Museo de Pasos), Elorrio, Ermua, Markina-Xemein, Ondarroa y Zeberio.

Excepcionales, por sus peculiares características, son los casos ofrecidos por los yacentes debidos a José María Garrós Reguant en Lemoa y a Higinio Basterra en el Museo de Pasos de Bilbao, obras de mediados del siglo XX, época ésta que alcanza esta tipología cuyos primeros ejemplos conservados son del siglo XVII (Iurreta). Por último, hay que citar la figura de San Juan Evangelista, con 55 imágenes, que suele ser imagen de vestir que aparece de pie muchas veces haciendo pareja con la Soledad. Varias de sus imágenes (Markina-Xemein, El Carral en Sopuerta y Bilbao) reproducen en el siglo XX el tipo creado por Francisco Salzillo dos siglos antes.

Otras iconografías muy empleadas (ya que cuentan con más de 10 ejemplos) son las del *Crucificado*, destacando como pieza señera el llamado *Cristo de la Villa*

(Bilbao) de mediados del siglo XVI y atribuido a Juan de Beaugrant (Lám. 2), el *Nazareno*, la *Piedad* o el paso de *La Oración del Huerto*. En el extremo contrario pues sólo contamos con una representación tenemos el paso del *Prendimiento* custodiado en el Museo de Pasos de Bilbao (José Larrea Echániz. 1942-1943) y la figura de *Cristo Caído* de Orduña, obra de David Domínguez Salazar (1983).

En general su realización y estilo artístico obedece a los momentos de crisis o revitalización de las procesiones de Semana Santa mencionados más arriba estando muy poco representadas las manifestaciones artísticas anteriores al Barroco[7]. Así el Gótico nos ha legado tan sólo la imagen del Crucificado de El Carral (Sopuerta) que corresponde al siglo XIV y los casos que, señalados anteriormente, obedecen a la iconografía del Cristo sobre la Piedra Fría, que son ya tardogóticos (principios del XVI). Del Renacimiento, en sus diferentes corrientes, básicamente el Expresivismo y el Romanismo, se conservan nueve imágenes que salvo la *Piedad* de Aulesti, corresponden a diversas representaciones de Cristo. Del Barroco, época de gran brillantez artística, perviven un total de 88 tallas y pasos procesionales aunque es el siglo XVIII el cuantitativamente más generoso, pasando a constituir una de las etapas más brillantes de la plástica procesional en Vizcaya junto a los siglos XIX y XX en especial este último que sin duda se erige como el momento de mayor esplendor artístico en la elaboración de la imaginería procesional vizcaína. Entre ambos siglos contamos con 247 piezas que obedecen en un primer momento a la estética neoclásica o a la estela dejada por ésta y que después es sustituida por otra más acorde con el realismo imperante en el siglo XX. En esta centuria se siguen teniendo muy en cuenta los rasgos estilísticos del Barroco, por ser el más adecuado para este tipo de representaciones, conformándose así una corriente que podríamos denominar neobarroca en la que se llegan incluso a reproducir modelos creados por autores del dicho período artístico.

Respecto a los artífices responsables de las piezas catalogadas descubrimos que al menos hasta el siglo XIX son artistas foráneos los encargados de su realización, aspecto este que no hace sino reproducir lo que sucede en otros campos de la escultura vizcaína anterior al siglo XX. Antes del Barroco solo conocemos al ya mencionado Juan de Beaugrant, artista de origen lorenés, mientras que durante los si-

7 Es necesario advertir aquí que hay determinadas imágenes que entran dentro de la categoría de lo popular y que por tanto es difícil establecer a que periodo artístico obedecen y así se hace constar en el inventario. Igualmente se ha de señalar que el recuento de imágenes que aparece en nuestro libro no es del todo preciso.

glos XVII y XVIII el panorama está dominado por los artistas cántabros que, como Juan Antonio de Ontañón, Manuel de Acebo, Jerónimo de Argos y Juan de Munar, son también los responsables en gran medida de dotar de imágenes a los retablos vizcaínos del momento ya que Vizcaya carecía de escultores de nivel. A ellos se unen otros escultores procedentes de la Corte (Juan Pascual de Mena), Valladolid (Pedro León Sedano, José de Rozas) o Burgos, caso de Manuel Romero Puelles, autor del paso de la Coronación de Espinas (1745-1746. Museo de Pasos de Bilbao), una magnífica obra que ya llamó la atención en 1888 con la publicación de un artículo en donde se ofrece el contrato de ejecución del mismo (Lám. 3)[8]. El siglo XIX nos ofrece pocos nombres, correspondiendo muchas obras de su primera mitad al escultor guipuzcoano Juan Bautista de Mendizábal II, autor que evoluciona desde el estilo barroco visible en la *Piedad* de Arratzu a los rasgos neoclásicos de sus piezas conservadas en Bilbao, Forua, Gautegiz-Arteaga, Gernika e Ibarrangelu. Durante la segunda mitad del expresado siglo aumenta la actividad constructiva desarrollándose el denominado neoclasicismo de inercia. Sin embargo la mayoría de las obras permanecen en el anonimato y cuando se conocen los nombres de los responsables vemos que estos son ya artistas vizcaínos, radicados normalmente en Bilbao, como Marcos de Ordozgoiti, Vicente Larrea y Bernabé de Garamendi, autor este último del que no pervive ninguna de las imágenes que realizó para Balmaseda y Gautegiz-Arteaga.

El buen momento que conoce en estas fechas la escultura procesional vizcaína no se interrumpirá hasta mediados del siglo XX. Un hito fundamental que contribuye a este desarrollo es la fundación de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao (1880) entre cuyos profesores y alumnos vamos a encontrar a algunos de los escultores más importantes del panorama nacional. Debemos mencionar aquí a la familia Basterra, Serafín y sus hijos Manuel e Higinio, Ricardo Iñurria (Lám. 4), Juan de Guraya o Quintín de Torre, algunos de ellos como los dos citados en último lugar autores de pasos que procesionan en otras ciudades del país como Valladolid, Orihuela y Zamora[9]. A ellos hay que unir otros nombres de artistas venidos de fuera como el vallisoletano Moisés Huerta que se formó en la citada Escuela y ha de-

8 ANÓNIMO. "Curiosidades histórico-religiosas de Bizcaya. El paso de la Coronación", *Euskal-Erria*, T. XVIII, 1888, pp. 270-274.

9 Juan de Guraya es el autor del Paso de la *Última Cena* (1958) que sale en la capital castellana mientras a Torre obedecen los de *Jesús en su Tercera Caída* (1947) de Zamora y la imagen de *María Santísima del Perdón* (1952) de Orihuela.

jado obras tan hermosas como el San Juan de Gernika (1929. Lám. 5), o el cordobés Mateo Inurria y el catalán Claudio Rius.

Desde mediados del siglo XX se vuelve a recurrir a maestros de fuera del Señorío y a la muy conocida producción seriada de los talleres gerundenses de Olot, en especial al del *Arte Cristiano* que ha poblado de imágenes numerosos pueblos del Señorío. Entre los artífices a destacar tenemos los de los madrileños Tomás Parés y Lorenzo Coullaut-Valera y su hijo Federico, autor del muy querido *Cristo de Medinacelli* (1947-1948) de la iglesia de San Francisco de Asís de Bilbao, a los que debemos añadir al valenciano Salvador Furió Carbonell. Las obras más recientes, aquellas elaboradas desde la década de 1990, se deben fundamentalmente a artistas andaluces que mantienen la tradición imaginera como Luis Álvarez Duarte, Jesús Iglesias Montero, Francisco Javier Zamudio o el cordobés Enrique Ruiz Flores. Todos ellos cuentan con obra, algunos por partida doble, que participa en la Semana Santa bilbaína.

Del conjunto de pasos e imágenes procesionales de Vizcaya se destacaron en el estudio que hemos venido comentando un total de 20 conjuntos por diversos motivos entre los que destacan la originalidad y escasez de algunas iconografías, la antigüedad de otras o la existencia en nuestro territorio de obras de importantes artífices que deben pasar a considerarse como algunas de las más señaladas realizaciones escultóricas de nuestro patrimonio artístico. En esta ocasión reproducimos, con alguna pequeña variante, el comentario que hicimos de cinco de ellas.

1. LEKEITIO: Ermita del Santo Cristo de la Piedad. Ecce Homo. Principios del siglo XVI. Tardogótico

Es uno de los referidos ejemplos vizcaínos de la iconografía conocida en Flandes, su lugar de origen, como "Cristo sobre la piedra fría" y que en España recibe otros nombres como "Cristo esperando a la muerte" o "Señor de la Humildad y la Paciencia". Como es relativamente frecuente, en este caso la piedad popular lo ha transformado en un *Ecce Homo* al añadirle la clámide de color púrpura y la caña que, a modo de cetro, suele portar este último. Cristo aparece sentado sobre una losa de piedra que a su vez descansa sobre un montículo rocoso que recuerda al Gólgota, y está atado de pies y manos por una soga. El rostro denota más sufrimiento que los otros ejemplares considerados en nuestro territorio (Ondarroa y Plentzia), también de principios del siglo XVI, y largos y ensortijados cabellos, formando bucles, le cuelgan a ambos lados de la cabeza coronada de espinas.

2. BILBAO: Iglesia de los Santos Juanes (Cristo de la Villa).
Atribuido a Juan de Beaugrant. Mediados del siglo XVI. Renacimiento (Expresivismo)

Presidiendo el retablo barroco de la Vera Cruz encontramos la imagen de un Crucificado de gran devoción que es conocido como el *Cristo de la Villa*. Es la pieza escultórica más antigua entre las que aún participan en las procesiones bilbaínas y una de las obras cumbres de la imaginería procesional vizcaína. La expresiva figura de Jesús ya muerto, con la cabeza que descansa sobre su pecho, aparece sujeta por tres clavos a una cruz desbastada y de sección cilíndrica. Todo en este bulto es técnicamente brillante comenzando por su anatomía bien lograda, con el vientre y las costillas marcadas, y continuando por el conseguido tratamiento de los cabellos en mechones separados o el del paño de pureza de pliegues horizontales y nudo flotante a la izquierda de la imagen. Su barba es poblada y se parte, simétricamente, en dos mitades mientras el pelo le asoma por el flanco derecho de la cabeza herida por una impresionante corona de espinas de trenzado abierto. La policromía acentúa el carácter sufriente que posee su rostro a través de los abundantes y realistas regueros de sangre que cubren todo su cuerpo y las marcas de los latigazos visibles que descarnan su espalda. Es, en definitiva, una de las obras más señaladas de la Semana Santa en Vizcaya y que hemos atribuido al imaginero Juan de Beaugrant por las similitudes estilísticas que presenta con algunas de sus tallas, singularmente con el Cristo del grupo de la *Quinta Angustia* visible en el ático del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Portugalete (1533-1555).

3. BILBAO: Museo de Pasos de Semana Santa. Coronación de Espinas.
Manuel Romero. 1745-1746. Barroco.

Grupo de cinco figuras situadas sobre un alto podium entre las que el pueblo bilbaíno ha destacado siempre la del niño que, arrodillado y harapiento (lleva el pantalón agujereado en la zona trasera), hace burla al Señor y que ha recibido el nombre de *Anachu* quizás recordando a Anás, el suegro de Caifás. Jesús aparece sentado y cubierto por una volada clámide colorada y muestra el sufrimiento propio del momento de la imposición de la corona de espinas; sujeta entre sus manos la caña que a modo de cetro presenta en esta iconografía y mira hacía un costado. El resto del paso lo componen tres soldados romanos: uno que con un palo, para no herirse, ayuda a otro que con la mano enguantada está inser-

tando la corona en la cabeza del Señor mientras un tercero, portando una lanza, asiste sentado a la escena. Sus rostros, como toda la representación están marcados por lo grotesco, la burla que suponía coronar como rey a Jesucristo. Tema muy bien planteado, en forma de media luna, para poder ser contemplado desde diversos puntos de vista, de notable ejecución técnica sobre todo en la bella figura de Cristo y plenamente barroco. Otros aspectos a tener en cuenta son que las esculturas estén huecas para facilitar su transporte y que las columnas blancas situadas tras el conjunto, que simulan las de la casa del Pretorio, sean obra más moderna.

4. BILBAO: Museo de Pasos de Semana Santa. Flagelación. Ricardo Iñurria Arzubide. 1953-1955. Realismo

Nos encontramos ante un grupo de la Flagelación de Cristo que se compone en esta ocasión de cinco figuras que, como señala su propio autor, siguen la composición del antiguo paso que hoy, desmembrado encontramos en Zalla. Así tenemos que el conjunto, que va sobre un escalón, se dispone en forma de cuadrado teniendo como centro a la figura del Señor atado a la columna cilíndrica, vestido con un corto paño de pureza y que, afligido por los golpes que está recibiendo, dirige su mirada a la multitud que en palabras de Iñurria "no se conforma y pide su muerte en la cruz". De brillante tratamiento anatómico sus ojos, como en el paso del *Ecce Homo* (1943-1944) del mismo artista y que igualmente se halla en este Museo, están enrojecidos. Sirviendo de nexo de unión entre el público y la imagen de Jesús se sitúa una figura vociferante que señala al primero mostrando al pueblo el escarnio que está sufriendo el Señor. También en un primer plano aparece un soldado romano agachado y con rostro burlesco que con una mano alzada mostraría la corona de espinas que se impondrá a Jesús después del tormento que está padeciendo. Finalmente tras Jesucristo se hallan los dos sayones que, en violentas posturas, descargan los azotes sobre la espalda de este último. Como en el reseñado paso del *Ecce Homo*, Iñurria ha conseguido plasmar el movimiento inherente a la escena, ha empleado como modelos a personajes de su tiempo dotando de gran naturalismo a sus rostros y hace alarde de una depurada técnica, también con una policromía que, por medio de distintos tonos, consigue diferenciar muy bien la majestad del Mesías de la maldad de los otros componentes del grupo.

5. GERNIKA: Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. San Juan Evangelista. Moisés de Huerta. 1929. Realismo.

El apóstol predilecto de Cristo aparece efigiado como un adolescente de tamaño mayor al natural dotado de una incipiente barba y cabello corto y ensortijado. Calzado con sandalias, se viste con túnica ceñida a la cintura mediante una cuerda y se cubre con manto. El tratamiento de los pliegues es, en general, blando dando lugar a formas suaves. Se sitúa sobre una peana de dos alturas; sobre la base más alta se levanta, adelantándose, la pierna derecha sobre la cual dispone las manos entrelazadas y en un claro contraposto gira su cabeza hacia el lado opuesto del torso. El aspecto más destacable descansa en su rostro, inclinado hacía abajo en señal de recogimiento, de una delicadeza casi femenina. La policromía del mismo es poco adecuada ya que desvirtúa un tanto la imagen del santo pues, como señala Bazán de Huerta, le da un aspecto oriental en absoluto buscado por el autor.

LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS Y LOS SERVITAS

Vicente Montojo Montojo

En torno a la imagen de la Virgen de las Angustias hecha por Francisco Salzillo para la iglesia parroquial de San Bartolomé se ha dado muchas veces por supuesto que la esculpió en 1740 o 1741 para la Congregación de los Servitas, cuando en realidad no fue así. Salzillo hizo esta obra, valorada entre las mejores de su enorme producción, cuando no existía aún la Congregación Servita, hoy una de las cofradías penitenciales de Murcia, y a encargo del sacristán mayor de San Bartolomé, esto último ya conocido[1] aunque quizá con poca incidencia en cuanto a su difusión. Algo parecido se puede decir con respecto al origen de los servitas, que Díaz Cassou atribuyó a algunos mercaderes erróneamente[2].

En el origen de gran parte de las cofradías pasionarias de Murcia, como en otros sitios, estuvieron los conventos de religiosos, que extendieron determinadas devociones cristológicas, a veces procedentes de la Europa noroccidental, de Flandes (los Hermanos de la Vida Cristiana y de la Imitación de Cristo)[3], del que también procedió su influencia en imágenes relacionadas, como la Piedad de la Catedral de Murcia, o en otras muchas en la España del siglo XVI, puesto que había un frecuente intercambio.

La fundación de estos nuevos conventos se vio favorecida por el crecimiento de la ciudad y a éste acompañó también el de los gremios, que eran propicios a fundar capillas y cofradías. Los gremios, fueran artesanales o artísticos y mercantiles, constituyeron corporaciones profesionales cuya identidad se reforzó me-

---

1 Muñoz Barberán, M. 1986. El pasado de las procesiones murcianas. En La Verdad, Especial Semana Santa, 26-3-1986. De forma muy sucinta: De la Peña Velasco, C. 2007. Salzillo y la condición escenográfica del retablo. En Salzillo, testigo de un siglo. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. P. 317-333, cfr. p. 328.

2 Díaz Cassou, P. 1980 [1897]. Pasionaria murciana: La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. P. 103. La data en 1757.

3 Norbert Ubarri, M. 2002. La literatura mística del Norte en el Sur: Propuesta para un estudio comparativo. En España y Las 17 provincias de los Paises Bajos: Una revisión historiográfica (XVI-XVIII). Córdoba: Universidad. P. 797-810.

diante un culto público, como una hermandad, que sirvió además para prestar asistencia benéfica.

En las cofradías penitenciales de Murcia como las de la Soledad, Jesús Nazareno y la Sangre, los mercaderes y artesanos fueron parte principal en sus inicios, como los mercaderes de la Soledad, algunos individuos de la segunda, de los que hemos podido identificar su profesión (Francisco Peralta y Sebastián Rodríguez), o los escribanos en la tercera.

En la Congregación de Servitas se dio un caso diferente, pues fue un sacerdote secular, don Casimiro Sánchez de León, párroco de San Bartolomé, quien promovió la fundación de la *Escuela de María Santísima de las Angustias y Congregación de los Siervos de los Dolores*, según testimonio muy poco posterior de don José Antonio Salván, capellán de la misma iglesia (Reglas y Constituciones de la Escuela ..., Murcia, 1756). Por lo tanto, la Congregación de Servitas no se fundó en Murcia hasta 1755, como también atestigua la relación de cofradías de 1771[4], de tal forma que durante más de 15 años la imagen de la Virgen de las Angustias no pudo ser suya. Aquélla tuvo como precedente próximo la fundación de la Congregación de María y Advocación de sus Dolores en Lorca, en 1749, conocida como Esclavitud de Servitas, que se reorganizó en 1778 con arreglo a otras congregaciones españolas y se refundió en 1780 con la Hermandad de María Santísima de las Angustias, que había sido fundada en 1750 por el sacerdote José Ponce de León, con sede en la Iglesia de San Mateo como la otra[5].

Por lo tanto puede relacionarse el establecimiento de la congregación con la mejora del clero secular de la Diócesis de Cartagena, conseguido a partir de las reformas del obispo Luis Belluga[6] y sus sucesores (Tomás José de Montes, Juan Mateo López y Diego de Rojas Contreras). El fundador de la fervorosa congregación de Murcia fue un sacerdote diocesano, no un religioso ni una comunidad, y la fundación la estableció en una iglesia secular. Cabría además compararla con la Cofradía California de Cartagena, por estas mismas circunstancias (intervención de sacerdotes seculares, instalación en una iglesia no conventual), incluso en el valor

4 Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, legajo 7094, n. 47, fs. 41v-42r.

5 Munuera Rico, D./Muñoz Clares, M./Sánchez Abadíe, E. 2005. Perspectivas de la Semana Santa de Lorca. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. P. 41.

6 Vilar, Juan Bautista. 2001. El cardenal Luis Belluga. Granada: Editorial Comares. Irigoyen López, A. 2005. Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga, prelado de Cartagena. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

de la cofradía como ayuda para la ampliación y labor de la iglesia[7], aunque lo lógico es relacionar a la de Cartagena con la Cofradía de la Esperanza de Murcia[8], puesto que ambas tenían en su título y objetivos parecidas advocaciones en lo que se refiere al Pecado mortal, al que se combatía.

Es verdad que en el informe del intendente de Murcia en 1771 para el conjunto de todas las cofradías de Murcia predominaba la radicación en una parroquia[9]

No obstante, la congregación tenía un método de práctica de reglas y constituciones muy del estilo de los religiosos, en lo que se refiere a medios ascéticos, lo cual se ha de comprender si se tiene en cuenta que predominaba la espiritualidad difundida y aprendida de santos religiosos, como san Felipe Neri o san Alfonso María de Ligorio[10]. Se recomendaban oraciones, jaculatorias, meditaciones para todas las circunstancias y horas del día, así como el refugiarse en las llagas de Cristo y unas ceremonias y cultos inspirados en la más estricta ortodoxia de la Contrarreforma. El hecho es que a pesar de su fuerte ascetismo, o quizá precisamente por ello, la Congregación de Servitas tuvo una gran acogida, y al poco de fundarse sus congregantes pasaron de 150 a 800[11]. Cabría aún incluso apreciar como factores de este crecimiento una cierta espectacularidad, en lo que se refiere al uso de la disciplina pública, y además una fuerte espiritualidad, hasta el punto de que difundían la oración mental, lo que la aproximaba más al estilo de los felipenses y sus escuelas de Cristo[12], y menos al de las cofradías de su época.

---

7 Hernández Albaladejo, E. 1979. Los californios y su Virgen del Primer Dolor. Libro del Cincuentenario (1929-1979). Cartagena: Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento. Ferrándiz Araújo, C. 1980. Los californios en el siglo XVIII. Cartagena: Gráficas Cartagena. Maestre de San Juan Pelegrín, F./ Montojo Montojo, V. 2007. La Cofradía California de Cartagena en el siglo XVIII. En Murgetana, Real Academia Alfonso X el Sabio. N. 116, 71-100.

8 Díaz Cassou, P. 1980 [1897]. P. 30. Peñafiel Ramón, A. 1988. Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII. Murcia: Universidad. P. 74-77.

9 Sólo un 16% eran conventuales (en Cartagena un 39%): Arias de Saavedra, I./López Muñoz, M.L. 1995. Religiosidad popular e ilustración. Las cofradías de Murcia en 1771. En Mélanges de la Casa de Velásquez. N. XXXI-2, 73-107, cfr. 78, reed. en Id. 2002. La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII. Granada: Universidad de Granada. 151-200.

10 Sesé, J. 2005. Historia de la espiritualidad. Pamplona: Eunsa. P. 248 y ss.

11 Sobre la fundación de la Congregación de Servitas en Gómez Piñol, E. 2007. El arte de Francisco Salzillo: imágenes para la compasión y el gozo. En Montojo Montojo, V. coord.. 2007. Francisco Salzillo Alcaraz y la Cofradía de Jesús de la ciudad de Murcia. Murcia: Cofradía de Jesús. Notas 47 a 49. También, con el error de dar como fecha fundacional la de 1665, a pesar de que menciona el libro de Salván: *http://www.servitasangustias.com* o *http://terra.es/personal/vmnava*

12 Moreno Valero, M. 1989. La Escuela de Cristo. Su vida, organización y espiritualidad barroca. En Álvarez Santaló, C./Buxó, M.J./Rodríguez Becerra, S. coord. La religiosidad popular. Barcelona: Anthropos. T. 3. P. 507-528.

Por otra parte, la Congregación de Servitas supuso un cambio en la tendencia anterior de las cofradías de Murcia a instalarse en conventos de mendicantes y en la inversión de limosnas, pues en 1771 declaró unos gastos anuales de 1.700 reales, sólo superados en la ciudad por la Cofradía de la Virgen de Dolores de la Parroquia de San Lorenzo y muy por encima de la media de las demás, cercana a unos 500 reales anuales. Característico de la actividad de las congregaciones, como la de los Siervos de María Santísima de los Dolores de Cartagena[13], y en especial de los servitas de Murcia fue una mayor abundancia de actos de culto, distribuidos a lo largo de todo el año: misa semanal los viernes, procesión claustral mensual, acompañada de oración mental, confesión y comunión (en el caso de estos sacramentos lo hacían también las órdenes terceras de los mendicantes), septenario en septiembre y novenario en Cuaresma[14].

La imagen de las Angustias, inspiradora de gran consuelo, no la había encargado el mencionado párroco, ni la congregación, sino dieciséis años antes, en 1739, Pedro Alfonso Lumeras, sacristán mayor de la Iglesia de San Bartolomé: "con limosnas de sus feligreses y de otros devotos ha hecho una primorosa efigie de María Santísima de las Angustias, con el ánimo de colocarla en esta dicha iglesia". Se encontró el lugar más idóneo para ella en la Capilla de la Asunción de dicha iglesia, consiguiendo permiso de Gregorio Téllez Virruega Córdoba y Aliaga, vecino y regidor de Alcalá de Henares, patrono de la capilla por ser sucesor del vínculo y mayorazgo de Córdoba, representado por Francisco Vicente de Paz y Salad, vecino de Murcia. Con el fin de facilitarlo se comprometió Lumeras a hacer coronar el retablo nuevo de la capilla con un lienzo de la Asunción de la Virgen, como titular que era, y otros dos, pequeños, de San Cristóbal y Santa Catalina Mártir en el caso de quitar el antiguo, en recuerdo de don Cristóbal de Córdoba y doña Catalina Cerbellón, fundadores de las pías memorias de la capilla, así como las armas de los Córdoba[15].

Se puede deducir que Pedro Alfonso Lumeras la compró para la parroquia y que don Casimiro Sánchez de León la cedió a la congregación que él había fundado, como párroco de San Bartolomé que era.

---

13 Arias de Saavedra, I./López Muñoz, M.L. 1995. Religiosidad popular e ilustración. Op.cit. P. 96.

14 López Muñoz, M. L. 1995. Las Cofradías del Entierro de Cristo en los reinos de Granada y Murcia en el siglo XVIII. En Tercer encuentro para el estudio cofradiero: En torno al Santo Sepulcro (Zamora, 10, 11, 12 y 13 Noviembre 1993). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. P. 239-278. Cfr. 247.

15 AHN, Consejos, legajo 51.766, n. 52 y Archivo Histórico Provincial de Murcia (AHPM), Protocolo n. 2777, folios 55-9, 27-2-1739. Uno y otro documento son iguales, con la sola diferencia del encabezado.

El citado sacerdote contó algunas veces con la ayuda de su hermano, José Sánchez de León Matamoros, quien en un testamento suyo de 1799 hizo constar que su hermano le debía unos dos mil reales, pendientes de cobrar, aunque dejó en herencia a sus hijos algunos bienes vinculados y una hacienda en el campo, por impartible[16].

Se reproduce a continuación un documento que testimonia la adquisición de la imagen.

1º Num. 18. Año de 1739. Patronatos en general. Escritura original otorgada en Murcia, a 27 de febrero de 1739, ante Francisco Espinosa de los Monteros, escribano del número de ella, por don Francisco Vicente de Paz y Salad, por la cual, como poderhabiente del señor don Gregorio Téllez, dio licencia, permiso y consentimiento para que en la Capilla de la Asunción de Nuestra Señora, consistente en la Parroquia de San Bartolomé de dicha ciudad, Patronato propio de dicho señor don Gregorio Téllez, se colocase una imagen de María Santísima de las Angustias, guardando ciertas condiciones que se contienen en el poder y escritura.

[Archivo Histórico Nacional, Consejo de Castilla (Consejos Suprimidos)]

Sello cuarto. Año de mil setecientos treinta y nueve.

Estando en la Iglesia Parroquial del Señor San Bartolomé de esta Ciudad de Murcia, en veinte y siete días del mes de febrero de mil setecientos treinta y nueve años. En presencia de mí el escribano público y testigos pareció don Francisco Vicente de Paz y Salad, vecino de ella, y dijo que por cuanto a solicitud y devoción de don Pedro Alfonso de Lumeras, sacristán mayor de esta Parroquial, con limosnas de sus feligreses y de otros devotos ha hecho una primorosa efigie de María Santísima de las Angustias con el ánimo de colocarla en esta dicha Iglesia, y discurriendo el sitio y lugar más cómodo para el culto y veneración de los fieles se tuvo por el más conveniente / y proporcionado el ponerla y colocarla en la Capilla de Nuestra Señora de la Asunción, que está encomedio de esta dicha Iglesia y siendo preciso el que precediese consentimiento del Patrono de ella, por medio del otorgante y del dicho don Pedro se participó esta determinación a don Gregorio Téllez Birruega Córdova y Aliaga, vecino y regidor perpetuo de la Ciudad de Alcalá de Henares, poseedor del vínculo y mayorazgo de Córdova, a que pertenece dicha capilla, para que como patrono de ella prestase su consentimiento para dicha colocación, ofreciendo dicho don Pedro que en el caso de quitarse el retablo antiguo

16 Sus hijos fueron Francisco Javier y Prétola Sánchez de León AHPM, Prot. 2556, folio 1 y ss., 1-1-1799.

que de presente tiene pondría en la coronación del que de nuevo se hiciera un lienzo de Nuestra Señora de la Asunción, como titular de dicha capilla, y en los lados otros dos lienzos pequeños con las pinturas de San Cristóbal y Santa / Catalina Mártir, santos propios de don Cristóbal de Córdova y doña Catalina Cervellón, su mujer, fundándose de las pías memorias de dicha capilla, poniendo asimismo en dicho nuevo retablo las armas de los Córdovas para que en lo futuro no resultase perjuicio alguno a dicho Patrono por razón de esta nueva colocación, y enterado dicho don Gregorio de estas circunstancias concurriendo a acción tan cristiana y tan del agrado de su Divina Majestad y por la especialísima devoción que tiene a dicha soberana imagen, condescendió en ello y para que se otorgase el instrumento correspondiente para seguridad de las partes remitió su poder al otorgante con las particularidades que de él constan, otorgado en dicha ciudad, en el día cinco de enero pasado de este año, por ante Pedro Antonio Merodio / escribano de Su Majestad y de su número y ayuntamiento, que copia de él legalizada se inserta en este instrumento para su mayor validación y su tenor es el siguiente.

ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA SEMANA SANTA ORDUÑESA

Modesto Viguri Arribas

Introducción

La Ciudad de Orduña**,** única Ciudad del Señorío de Vizcaya se encuentra equidistante de la capital vizcaína, Bilbao y de la capital de Euskadi, Vitoria-Gasteiz. Situada al pie de la Sierra Salvada, cuna del río Nervión, aguas que llegan al mar dando origen a la afamada ría bilbaína. Enclavada a cuarenta kilómetros de la capital, sus primeras referencias escritas datan del siglo VIII.

En ella se fundo el 11 de mayo de 1.676 la SANTA ESCUELA DE CRISTO, por padre Fray TOMÁS DE ISLA. Este Lector de Teología de la Santa Orden de Predicadores lo hace bajo las mismas Constituciones aprobadas para la de Madrid, según consta en el Acta 1ª, levantada y firmada por el referido religioso, el 7 de Mayo del año siguiente:

> "Esta Escuela, a tenor de lo que se lee en otra acta del propio mes y año, firmada por 57 Hermanos, se constituyó en la antigua sacristía de la parroquia de Santa María, en la que había un altar con las efigies de Jesucristo crucificado y a sus pies la de su Santísima Madre, en el cual se celebraba misa en otros tiempos; sacristía que se convirtió en capilla pública parroquial, a fin de que sirviera a la vez de oratorio de la Escuela de Cristo para sus ejercicios"[1].

1 "REGLAMENTO de la Santa Escuela de Cristo de la Ciudad de Orduña". Pág. 4.

Las Santas Escuelas de Cristo

Este singular Instituto que en nuestra Ciudad de Orduña tiene plena vigencia y actividad viene existiendo desde el Siglo XVII. Tan longeva institución ha pasado por múltiples avatares y llega hasta nuestros días como un hecho religioso actual y presente dentro de la comunidad cristiana en que ha desarrollado su existencia.

El 26 de Febrero de 1.653 fue fundada en España la primera Escuela de Cristo, llamada por ello «Escuela Madre», en el Hospital de los Italianos en Madrid, merced al celo apostólico del virtuoso sacerdote italiano JUAN BAUTISTA FERUZO, que desempeñaba el cargo de administrador de dicho hospital y más tarde llegaría a ser obispo de Triventino, en Nápoles. El P. Feruzo estaba perfectamente informado de la labor apostólica del Santo romano Felipe de Neri, pues la institución que fundó era fiel reflejo de los Oratorios filipenses y tiene al santo como padre y patrono de la institución.

La Santa Escuela de Cristo nace en Orduña de una sincera voluntad de servicio en el aspecto espiritual, tanto de los clérigos como de los seglares. Son estos últimos los que hoy mantienen el espíritu fundacional. Este especificaba que las ceremonias de la Escuela eran privadas y sin ningún rito externo.

Es la desaparición de la cofradía de la Vera Cruz en nuestra Ciudad la que posibilita que la Santa Escuela se haga cargo de los cortejos procesionales. Con el fin de mantener tan piadosa y catequética actividad, casi desde su fundación toma el relevo a la citada cofradía y se mantiene en ello hasta nuestros días.

A lo largo de estos más de 330 años de vida la Escuela de Cristo de Orduña ha ido conformando un patrimonio en el que destacan sus diecinueve pasos[2], todos ellos portados a hombros en los días de Semana Santa.

Imaginería Mariana

Este trabajo intenta presentar un acercamiento a la presencia de María en esos cuadros plásticos que conforman la Semana Santa Orduñesa.

---

2 VIGURI ARRIBAS, M.: *Trescientos veinticinco años de historia - Santa Escuela de Cristo y Semana Santa en la Ciudad de Orduña.* Ed. Mensajero. Bilbao, 2001.

Paso de La Dolorosa

Es el paso que siempre cierra las procesiones en nuestra Ciudad, es la Madre del protagonista. El Maestro, personaje principal de la Semana de Pasión, aparece acompañado de esta mujer… Después de Él, es la segunda en importancia…

El vestido granate y manto azul marino oscuro que luce durante la novena, deja paso en la tarde del Jueves Santo a una figura de María, Madre Dolorosa vestida de negro y cubierta también con manto negro. Ese luto solemne roto por la blanca mantilla, puntillas y pañuelo resalta más si cabe ese corazón traspasado, abierto en su pecho como recoge el Evangelio de San Lucas.

Las piedras azabaches que adornan el manto, denotan –dentro de la austeridad que denota la vida de la escuela– un pequeño esfuerzo económico de nuestros antepasados por resaltar en los cortejos procesionales la figura de María, la Madre del Maestro y de todos sus discípulos, patrona de la Santa Escuela de Cristo.

La imagen de la Dolorosa que procesionamos actualmente data del año 1940, siendo de autor anónimo. El anda se realizó nueva estrenándose en la Semana Santa de 1977.

Al ser nuestra patrona, existe otra imagen que preside el altar del Oratorio, y que aunque no hay documentación al efecto, parece que procede de la cesión a esta Escuela de la Santa Escuela de Cristo del Amparo de la villa de Portugalete.

Paso de El Cristo Agonía

Este paso se compone de tres imágenes: Cristo clavado en la cruz, agonizante y debajo, junto a Él su Madre, María y María Magdalena, la otra María. Las figuras están dispuestas sobre un anda sencilla que representa el rugoso suelo del Monte Calvario.

Obviando las otras dos figuras, que no son objeto de esta comunicación, la figura de María esta ubicada en el lado izquierdo de nuestra mirada. Está de pie, junto a la cruz. Una María, que pese a su gran envergadura y tamaño, aparece recogida en su cuerpo, estilizada, encogida por la amargura. Ahora ya no se oye, pero para los orduñeses mayores era "La Virgen del Pepino", por su forma rectilínea y estrecha, y su tonalidad verde oscuro.

Según los expertos, esta imagen, es quizá la de más valor entre las que tiene la Escuela catalogadas. Su autor es el vallisoletano Moisés de Huertas. Nacido en Mu-

riel de Zapardiel el 25 de Septiembre de 1881. Sus padres se trasladan a Bilbao al año siguiente, siendo en el País Vasco dónde desarrolla Huerta su trayectoria vital:

> "…lo que explica que en unas notas autobiográficas se defina como «castellano montado en vasco», y algunas referencias lo citen en adelante como vizcaíno de origen"[3].

Se relacionó con los escultores más exquisitos de la época: Mariano Benlliure, José Clará, Quintín de Torre, Fco. Javier Sánchez Cantón… Su obra es muy extensa, alcanzando su catálogo hasta 340 piezas escultóricas y 300 dibujos.

La Dolorosa que posee la Escuela de Cristo de Orduña y que estamos describiendo es una talla en madera y policromada. La fecha de su ejecución es 1918 ó 1919. D Moisés Bázan de Huerta, Doctor y profesor de Historia del Arte, nieto de nuestro escultor, realizó en el año 1989 una profunda y amplia tesis sobre Moisés de Huerta. En ella describe así esta imagen:

> "La Dolorosa (…) la hemos localizado en la *Escuela de Cristo* de la parroquia de Santa María de Orduña, Vizcaya, y presenta la peculiaridad de estar concebida como paso procesional, sacándose en Semana Santa junto a una Piedad y el Cristo de la Agonía. El tema de la madre sufriente es ahora recreado en una imagen de cuerpo entero, en pie, formando su cuerpo una ligera curvatura, apoyando el peso en una pierna y adelantando ligeramente la otra. Viste túnica, toca y manto, resueltos en elegantes plegados; pliegues romos, poco angulosos que acompañan la verticalidad de la figura acentuando su estilización"[4].

Más adelante explica que:

> "En relación con la iconografía de los siete dolores, en el pecho se talla un corazón atravesado por siete espadas, cuatro en el lado izquierdo y tres en el derecho; sobre él una corona de espinas y en su parte posterior una cruz y unas llamas que lo muestran encendido, acentuando esa impresión una aureola rojiza alrededor. Las manos se presentan muy unidas al cuerpo, abiertas y adelantadas en una actitud de ofrecimiento y abandono. Pero donde el escultor centra su atención es en el rostro de la virgen, consiguiendo una expresión dramática y desgarradora: la cabeza alzada, la boca entreabierta, las aletas de la nariz dilatadas y los ojos cerrados; todo contribuye a crear esa sensación de dolor y desfallecimiento.

---

3 BAZAN DE HUERTA, M.: *Moisés de Huerta*. Ed. BBK. Bilbao, 1992. Pág. 23.

4 BAZAN DE HUERTA, M.: Op. Cit. Pág. 117.

La policromía es correcta, y pudo ser llevada a cabo por el mismo escultor. Combina el rojo oscuro de la túnica con el azul del manto y el blanco cremoso de la toca; las carnaciones son pálidas, y el corazón introduce una nota dorada y rojiza más llamativa; no se trata en cualquier caso de tintas planas, sino de diferentes tonos que acentúan los volúmenes de formas y pliegues"[5].

Paso del Descendimiento

Clasificado dentro del movimiento del realismo, vemos pues, que se compone de un conjunto de seis figuras situados en torno a Cristo crucificado. La estructura tiene forma piramidal, culminando en el extremo superior de la Cruz con el letrero INRI sobre pergamino blanco. Los elementos están situados sobre un anda policromada que simula en su base un paisaje montañoso, rocoso. Sobre ella aparece en el centro Cristo en la Cruz y los siguientes personajes: María Dolorosa, María Magdalena, San Juan, José de Arimatea y Nicodemo. Estos dos últimos situados tras el plano de la cruz y subidos en sendas escaleras. La escena forma un cuadro compacto y desgarrador del momento del descenso de la Cruz del cuerpo de Jesús. Momento este muy valorado y venerado por los cristianos antiguamente en la liturgia del Viernes Santo. Todavía en algunos lugares, incluso de nuestra diócesis, se celebra la ceremonia del desenclavo, acto que según nuestros mayores se mantuvo en nuestra Parroquia hasta comienzos del siglo pasado.

Mirando el paso de frente, la figura que más nos llama la atención es María Magdalena, por su proximidad física hacia el espectador. Seguidamente destaca la figura de María. Es la figura que tenemos más cercana en el plano frente a nosotros. Destaca la blancura de su rostro que vemos de perfil dirigiendo su mirada en escorzo hacía la figura de su Hijo. No vemos su cara de frente sino, su garganta y mentón. Los ojos denotan la angustia sufrida durante tantas horas de tragedia. Sostiene en su mano izquierda la corona de espinas del Señor, mientras la derecha, a media altura, parece querer interrogarnos, pedir explicación sobre lo que acaba de ocurrir. Tiene la cabeza cubierta con la toca y el manto sobre el que se sitúa la corona. Las piernas y pies de Cristo, forman con la cara de Magdalena y el rostro de María el eje central horizontal de la composición.

---

5 BAZAN DE HUERTA, M.: Op. Cit. Pág. 117.

Paso de La Piedad

El paso de la Piedad de nuestra Ciudad, creo que primeramente causa asombro por sus grandes dimensiones. A lo largo de la geografía española aparecen numerosas representaciones de esta escena de la piedad popular. Los grandes imagineros del arte religioso han dejado testimonio en su obra de numerosas composiciones de la Piedad. La mayoría considero que son de un tamaño menor. Es decir, son equilibradas. Tienen tendencia a guardar los cánones reales de figura humana.

La Piedad de la Santa Escuela de Cristo supera esas proporciones naturales exagerándolas. Tanto el cuerpo de Cristo como el de la Madre que lo recoge en el regazo son bastante más grandes que la realidad.

Considero que el autor ha dotado a la obra de esas dimensiones para que no perdamos detalle de la escena durante la procesión. Al marchar en procesión el paso se eleva y por tanto las figuras aparecen en un plano elevado respecto a nuestra línea de visión. Sería aprovechar la idea de la perspectiva para no perder tamaño de la realidad.

La obra fue donada a la Escuela de Cristo por el pueblo de Orduña por medio de una suscripción popular. El autor es E. Espeleta y data del año 1929.

Es una composición compacta, con forma triangular o piramidal. En el pedestal tenemos, sobre un suelo de roca donde está hincada la Cruz, sentada a María y sobre sus rodillas sostiene el cuerpo inerte del Maestro. Detrás, como soportando el peso de Madre e Hijo está la Cruz de cuyos brazos horizontales pende el sudario.

La Cruz es el vértice de la pirámide. El elemento que da amplitud vertical al cuadro plástico. Es una Cruz labrada, sobre la que reclina su espalda María.

La imagen de Cristo, de vasto tamaño, presenta un escorzo en su cuerpo, fruto de la inabarcabilidad física de su Madre. Apenas puede sostenerlo entre sus brazos. El vigoroso cuerpo joven del Hijo, supera, desborda el refugio de la Madre. Apoyado en el regazo, sostenida la cabeza con la mano derecha de María; la mano izquierda sujeta el brazo izquierdo del Hijo, mientras el derecho se cae, descansa sobre la base del suelo cubierta con el lienzo-sudario apartándose del conjunto. Los pies se pierden hacía atrás. El rostro presenta la serenidad de la muerte, mientras que en el cuerpo, musculoso y perfectamente detallado en sus costillas, esternón, huesos… se aprecian los rasgos del martirio. El color blanquecino contrasta con el azulón manto de María y sobre él aparecen la llaga del costado, las heridas de las rodillas...

La figura de María, de tamaño descomunal como ya se ha citado, presenta un rostro con profundo dolor. Creo que es la imagen que más fielmente refleja a la Do-

lorosa en nuestra Semana Santa. Su manto, el reverso de la toca en color azul, unido al dorado de la toca y la gran corona dorada que culmina la figura de María resaltan ante el blanco impoluto del sudario que cuelga, tras Ella, de la Cruz.

No puede haber mayor dolor que tener ya el cadáver de su Hijo entre los brazos. Si todos los autores han mostrado el dolor de una Madre ante el tormento que sufre el hijo, el autor de la Piedad ha logrado plasmar en el rostro de María la angustia, la congoja, la amargura, la consternación, el sufrimiento, el ahogo, el desconsuelo, la pesadumbre...

Es una imagen de La Piedad que impresiona al devoto que admira y venera ese amargo trance de la Madre, pero cumple los cánones a los que el Concilio Vaticano II exhorta a los teólogos y predicadores de la palabra «a que eviten con cuidado *toda falsa exageración…*» (*Lumen gentium, 67*). Lo explica muy bien el profesor e investigador de CSIC, Wifredo Rincón García, Comisario de la exposición *María, en el Misterio de la Pasión*, (Zaragoza, 19-02 al 19-03 de 2006):

> "*Las exageraciones* provienen, en parte, de una actitud *maximalista*, que pretende *extender sistemáticamente a María las prerrogativas de Cristo* y todos los carismas de la Iglesia. Frente a estas posiciones, en la doctrina mariana es necesario mantener siempre la *infinita diferencia* existente entre la *persona humana de María* y la *Persona Divina de Jesús*. Atribuir a María lo *máximo* no puede convertirse en una norma de la Mariología, que debe atenerse constantemente a lo que la *Revelación Divina Sobrenatural* testimonia acerca de los dones que Dios concedió a la Virgen en razón de su excelsa misión.
>
> Las exageraciones provienen también de «la *excesiva estrechez de espíritu*» que también la excluye el Concilio (ib), el cual exhorta a los *teólogos* y *predicadores* a evitarla. Es el peligro del *minimalismo*, que puede manifestarse en posiciones doctrinales, en interpretaciones exegéticas y en actos de culto, que pretenden reducir y hasta quitar *la importancia de María en la historia de la salvación*, así como a su *virginidad perpetua* y a su *santidad*.
>
> Conviene evitar siempre esas posiciones extremas (*maximalismo y minimalismo*), en virtud de una fidelidad coherente y sincera a la verdad revelada, tal como se expresa en la Sagrada Escritura y en la Tradición Vieja de la Iglesia"[6].

---

6 VV. AA.: *María, en el misterio de la pasión*. Ed. Ibercaja y Junta Coordinadora de Cofradías de Semana Santa de Zaragoza. Zaragoza, 2006. Pág. 19.

Paso Virgen Soledad

Hermanos de la Escuela, a cara descubierta, sin revestirse de túnica negra, ni ocultando su identidad bajo la capucha, portan en hombros la imagen de María. Otros cuatro Hermanos acompañan a la comitiva portando cuatro hachas de cera, escoltando a la Virgen en su soledad.

María va sola. No aparece ni Cruz Parroquial, ni pendón de la Escuela, ni estandarte que abra la procesión. ¿Dónde vas María tan temprano? ¿Qué haces en esa calle tan solitaria? ¿A dónde llevan los Hermanos a su Patrona tan enlutada?

Todos, o casi todos, los que estamos viendo la procesión sabemos que horas antes, en la Vigilia Pascual de la Noche Santa Jesús ha resucitado. A nosotros nos invade la alegría de la Pascua… María sigue de luto, caminado por las calles y plazas de nuestra Ciudad. Ella aún parece que no se ha enterado de la noticia. La imagen de la Virgen de la Soledad «nos habla de la tensión vital de quién confía, a pesar del dolor, en las palabras de su Hijo, y nos lleva hacia […] María testigo de esperanza que culmina con la resurrección de Cristo»[7].

Quizá va rememorando en su interior los pasos que dio en esa misma calle de suplicio orduñesa, en la mañana del Viernes Santo. Por allí junto a la Verónica y San Juan, siguiendo el rastro de su Hijo se produjo su encuentro en la calle de la amargura. Camina lentamente, en silencio. A lo lejos, en frente ve una comitiva. En ella. En lo alto sobresale el torso desnudo, la cabeza y la mano de su Hijo bendiciendo al pueblo. Sigue caminando lentamente y se arrodilla ante su Hijo. Comienza a hacer las tres genuflexiones de saludo y respeto reconociendo en la persona que tiene frente a sí a su Hijo, al Hijo de Dios. Al hacer la tercera genuflexión se produce el milagro. Esa María triste, dolorosa, atormentada, doliente, afligida y enlutada, cambia su manto negro por otro de colores alegres y flores. Rompen los cohetes, resuenan las marchas de la banda, suena la música: María se encuentra con Cristo resucitado. La Virgen de la Soledad deja paso a María de la Pascua.

> "La soledad de María concluyó en el mismo momento en que Cristo resucitó. Nada dicen los evangelistas de una aparición, pero la piedad del pueblo cristiano se inclinó pronto a darla por cierta y la primera de todas. En una homilía copta atribuida a San Cirilo de Jerusalén se preguntaba, un tanto re-

7 VV. AA.: *María, en el misterio de la pasión*. Ed. Ibercaja y Junta Coordinadora de Cofradías de Semana Santa de Zaragoza. Zaragoza, 2006. Pág. 17.

tóricamente: «Cuando resucitó ¿a quién se apareció en primer lugar? Se apareció a aquella que lo concibió sin concurso de varón, lo dio a luz sin dolor y lo crió sin preocupación, es decir, a su madre, María». Siglos después, santa Teresa de Jesús, como fiel reflejo del sentir común de su tiempo, señala que estando en oración un Domingo de Pascua, gozosa por el triunfo de Cristo, sin embargo se le iba el pensamiento a la soledad de la Virgen; Cristo mismo fue el que le dijo «que en resucitando había visto a nuestra Señora, porque estaba ya con gran necesidad , que la pena la tenía ya tan absorta y traspasada, que aún no tornaba luego en sí para gozar de aquel gozo (…) y que había estado mucho con ella, porque había sido menester hasta consolarla». El gran teólogo Suárez señalaba escuetamente que «Cristo después de su resurrección se apareció a María antes que a nadie»"[8].

En este paso, únicamente vemos la imagen de María. Una misma imagen con dos perfiles diferentes, con dos momentos de la historia de la salvación: la Virgen de la Soledad y la Virgen de la Pascua. La tradición orduñesa hace que una misma imagen salga de la iglesia rota por el dolor y regrese a ella exultante de alegría.

Conclusión

La presencia de María por las calles de nuestra Ciudad se completa con el centenario monumento de hormigón a nuestra patrona Nuestra Señora de la Antigua. Situado en el lo alto del monte Txarlazo permanece inalterable acompañando a todas las personas de Orduña y del resto del valle.

Este mensaje nos transmitía al mundo de la piedad popular recientemente D. Adolfo Gonzalez Montes, Obispo de Almería en la Homilía de la Misa de clausura del XX Encuentro Nacional de Cofradías Penitenciales:

"La Semana Santa escenifica la pasión y cruz del Señor juntamente con los padecimientos de su Madre y desvela ante los fieles el amargo camino de comunión de Dios con nosotros. Por eso, la historia que narra nuestra imaginería aparece ante los ojos de los hombres como una historia de amor redentor que habla por sí solo de la misericordia de Dios Padre".

8 VV. AA.: *La Virgen y la Pasión*. V Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Ed. Junta Coordinadora de Cofradías de Zaragoza. Zaragoza, 2006. Pág. 215.

Para profundizar en el tema:

VIGURI ARRIBAS, M.:
"TRESCIENTOS VEINTICINCO AÑOS DE HISTORIA.
Santa Escuela de Cristo y Semana Santa en la Ciudad de Orduña".
Parroquia de Santa María.

SAN GABRIEL DE LOS SERVITAS, ENTRE SEVILLA Y MURCIA

José Cuesta Mañas

La imagen del bellísimo Ángel que desfila desde el año 2004 con la advocación de San Gabriel en el cortejo procesional de la Cofradía de Servitas de Nª Sª de la Angustias de Murcia, ha sido, desde su adquisición por la citada cofradía, objeto de diversas conjeturas y atribuciones en torno a su dudosa atribución artística. En todos los casos su filiación a la escuela sevillana ha sido una constante y quizás la única en la que todos los especialistas que han opinado en torno a su catalogación, han coincidido. No fue tanto así en cuanto a su posible autor y ni siquiera en cuanto a su posible fecha de ejecución, especulándose desde el último cuarto del siglo XVII, el siglo XVIII y últimamente se le adscribió al taller decimonónico de los Astorga. En todos los casos estas atribuciones artísticas se basaron en el análisis estilístico y técnico mas o menos exhaustivo de la obra en si misma pero sin apenas ningún tipo de documentación.

Hasta el momento la única información documental en torno a esta escultura es la referida al momento de su adquisición a un prestigioso anticuario sevillano en el año 2000 el cual también ofrecía otra escultura de similares características que formaba parte del mismo grupo escultórico, pero de distinta posición y expresión (este aparecía en actitud genuflexa) y de la que poseemos documentación fotográfica, desconociendo el paradero actual de dicha escultura.

La imagen en cuestión es una imagen vestidera pero con cuerpo anatomizado en el que aparecen totalmente policromados cabeza, manos y antebrazos así como los pies y piernas hasta la rodilla, se encuentra con el pie izquierdo bastante más adelantado que el derecho y con las manos extendidas en actitud de portar algo en ellas.

En sendos artículos publicados en la revista de temática nazarena “la tertulia”, uno firmado por el que ahora escribe y otro por don Abades, se aborda el tema de la catalogación de esta interesante escultura. En el primero (1) se adjudica a alguno de los discípulos del taller de Roldán en los primeros años del siglo XVIII por

analogías con otras esculturas sevillanas de ese periodo y escuela, en el segundo de J Abades (2), le adjudica la posible autoría al escultor sevillano del siglo XIX Gabriel de Astorga por encontrarle analogías con obras singulares de la iconografía hispalense como la conocida Divina Pastora de Triana.

Con estos escritos, cada uno desde un distinto punto de vista, se quería desvincular la citada obra de la adscripción que erróneamente circulaba entre la mayoría del mundo cofrade y que con regularidad aparecía en prensa y publicaciones de temática cofradiera que lo daban, disparatadamente, como obra de Luisa Roldán "la Roldana". Cada uno apoyando, fundadamente sus teorías, se acercaron bastante, aunque sin acertar ninguno a la verdadera identidad de nuestro San Gabriel de los Servitas.

Tras estos artículos, la investigación en torno a esta querida escultura de la semana santa murciana y de mi querida cofradía de Servitas, no hizo sino comenzar. El hilo conductor inicial era su, sin duda, origen sevillano, por lo cual buscamos en los pasos desaparecidos o reestructurados de las cofradías sevillanas algún dato documental, escrito o gráfico en el que pudieran aparecer las dos piezas que conocemos y que debieron formar parte de algún grupo escultórico, el que poseemos en la actualidad y el ofrecido por el anticuario en su momento (en mi mencionado artículo de la revista la tertulia me atreví erróneamente a conjeturar que podía tratarse, por la disposición de ambas piezas, de un santo sepulcro). Pero analizando las estampas coloreadas publicadas... que recrean en dibujos la semana santa hispalense de la época, en los que aunque la simplicidad de los dibujos es notoria no lo es menos la fidelidad con que reflejan la iconografía de los mismos, si las comparamos con los pasos actuales que se han conservado con la misma disposición.

Así encontramos como en el antiguo paso alegórico del "Dulce Nombre de Jesús que procesionaba en esa época la cofradía de la Quinta Angustia, aparece en un lateral un ángel de similar composición al actual de los servitas. El paso se componía de una preciosa imagen del Niño Jesús con una cruz, que conserva la hermandad, del siglo XVI obra de Jerónimo Hernández de la Estrada, , colocado sobre un montículo y a los pies unos ángeles que le muestran los atributos de la pasión. Precisamente el que aparece en la misma postura y disposición que el nuestro se presenta con el paño de la verónica con la Santa Faz entre sus manos. El parecido es tal que hasta la vestimenta que observamos en la pintoresca lámina, se asemeja bastante a la forma en que se le viste en la actualidad.

Ese punto inicial nos llevó a seguir buscando datos en torno a ese desaparecido paso y viendo la posibilidad de que existiera alguna fotografía del mismo. En

la pagina Web diseñada por Julio Domínguez Arjona en el coleccionable "la Sevilla que no vemos", aparece un interesante, aunque breve, artículo de don Víctor José González Ramallo titulado "El paso de Semana Santa del Dulce Nombre de Jesús". En él se nos da una sustanciosa y detallista información de su composición y es ilustrado por una magnífica antigua fotografía del mismo tomada desde el ángulo frontal izquierdo del paso en el que se aprecia en su lateral izquierdo, entre los guardabrisas del candelabro lateral la media figura de una imagen que se corresponde totalmente con la del ángel servita, ahora murciano, y que comparando la fotografía con la estampa antes citada esta correspondería a la del ángel portador de la Santa faz.

Aunque la nitidez de la fotografía no es muy clara, es la suficiente para que sea perfectamente identificable por un ojo medianamente experto y que conozca la escultura del Ángel en profundidad. Esta identificación es además corroborada por la representación de la estampa decimonónica que al estar representado el paso de perfil se puede apreciar clarísimamente como en todo se corresponde con la postura de pies brazos, cabeza y alas con nuestro san Gabriel, el pintor incluso de forma somera, pero con indudable intención de identificación iconográfica, le esboza la abundante cabellera partida con raya en el centro y cortada a la altura de los hombros que posee.

El paso se estrenó en 1858 y era obra del artista valenciano afincado en Sevilla D. Vicente Hernández Couquet, el paso citando a D. Víctor González Ramallo era de esta forma:

> *La imagen de Jesús Niño, de Jerónimo Hernández de la Estrada de 1582, al igual que el Resucitado del que también dispone la hermandad, preside desde un risco una abigarrada composición alegórica. Por la colina descienden unos corderos a beber agua del río por el que fluye el Agua de la salud eterna que mana de la cumbre. Al pie encontramos a San Juan Bautista que anuncia a otros niños la misión de Jesús. Aunque no se aprecia bien en esta imagen frontal, detrás del monte había un árbol con una serpiente enroscada representando el Triunfo de Jesús sobre el pecado. Las figuras son de Vicente Hernández Couquet .Toda esta alegoría descansa sobre unas andas barrocas estrenadas en 1858 alumbradas por candelabros de guardabrisas.*

Vicente Hernández Couquet (Valencia 1807-Sevilla 1868) como anteriormente apuntábamos es un poco conocido artista valenciano afincado en Sevilla en donde se encontraba el grueso de su obra conocida y prácticamente, hasta ahora, desaparecida o por lo menos en paradero desconocido. A pesar de su origen levanti-

no seguirá los postulados técnicos y estilísticos de la escuela barroca sevillana lo que ha hecho que los historiadores del arte adscribiéramos su obra a esta prolífica escuela.

Aparte del paso del Dulce nombre de Jesús de la cofradía de la Quinta Angustia que especialmente nos ocupa, podríamos decir que Vicente Hernández Couquet se especializó en éste tipo pasos alegóricos, tanto es así que en torno a 1862 realizó para la sevillana hermandad de la Carretería el paso del "triunfo del espíritu sobre la materia" que después se denominaría "Triunfo de la Santa Cruz" en el que figuraban además de ésta un esqueleto y dos ángeles, ignorándose actualmente el destino del referido paso que dejó de procesionar en 1885 (3el Sanedrín).

Para la hermandad de Montserrat realizó en 1862 el San Isaías, conocido popularmente como el Santo del poyetón, y que estuvo procesionando de forma intermitente hasta su desaparición en 1931, esta imagen aun se encuentra en posesión de dicha hermandad en su capilla. Este es representado sentado sobre una roca (el poyetón) ante una palmera escribiendo las profecías de la pasión. La gracia sevillana hizo circular una ocurrente creencia popular, que nos cuenta Julio Dominguez Arjona en su artículo "¿Que es un Varón de Dolores? Y el Santo del Poyetón" en su web La Sevilla que no vemos publicado el siete de febrero de 2004.

Este paso procesionó por Sevilla de forma interrumpida desde 1861 y hasta 1931, era conocido popularmente por el Santo del Poyetón, y existía la supersticiosa creencia popular , de que el pobre santo iba mirando a los balcones y pobre de de que aquella jovencita casamentera que cruzaba con los ojos con dicha imagen nunca se casaría ,pues el profeta anotaba su nombre para dejarla para vestir santos , por lo que muchas sevillanas ,por si acaso de que esto fuera verdad se guardaban mucho de cruzar la mirada . Esta leyenda incluso fue recogida por Palacio Valdés en su obra *"La hermana San Sulpicio"*.

También talló para la hermandad de Montesión en 1851 los Apóstoles durmientes de su paso de la oración en el Huerto, que fueron destruidos en 1936. Igualmente para la hermandad de la Macarena realizó el paso del señor de la Sentencia en 1857.

Con el hallazgo de la identificación del San Gabriel de los Servitas de Murcia con el Ángel del paso del Dulce Nombre de Jesús de la Cofradía de la Quinta de Sevilla obra de Vicente Hernández Couquet, no solo se consigue catalogar esta obra encontrando su autor y fecha de ejecución, siendo además de alguna manera rescatar a éste un artista que a pesar de tener un periodo muy prolífico y fructífero en el panorama artístico del siglo XIX en la actualidad ha quedado bastante olvidado,

por haberse perdido gran parte de su legado artístico. La identificación de esta obra como suya ayudará a valorar su ingenio y las aptitudes artísticas de Hernández Couquet. Con esta obra se verá enlazado como nunca el mundo artístico religioso levantino y sevillano, con un artista valenciano que deja su obra en Sevilla y que con el Ángel de los servitas murcianos de alguna manera vuelve a su origen levantino. Nos encontramos por añadidura, posiblemente, con un caso único en los anales cofradieros ya que se trata de una imagen religiosa que participó durante bastantes años en la estación de penitencia de la semana santa sevillana (parece ser que lo hizo desde su estreno hasta 1931) y que en la actualidad lo hace en la Semana Santa de Murcia. Es frecuente encontrar elementos patrimoniales históricos de las hermandades de Sevilla en otras ciudades, pero casi siempre en el ámbito andaluz y las más de las veces a no demasiados Kilómetros de la capital andaluza. Seguramente la imagen de nuestro actual San Gabriel de los Servitas sea la obra conocida perteneciente al patrimonio histórico-artístico de la Semana Santa sevillana que más lejos ha viajado pero, gracias a Dios, con un destino muy cercano al que tuvo en su origen y para el que lo concibió su autor.

EL CRISTO DE LA SALUD DE LAS CAPUCHINAS COMUNICACIÓN AL II CONGRESO INTERNACIONAL DE COFRADÍAS Y HERMANDADES: LA IMAGEN PROCESIONAL: ARTE Y DEVOCIÓN

Fernando Esteban Muñoz

El Cristo de la Salud de las Capuchinas

Al conmemorarse este año del 2007 el cincuenta aniversario de la refundación de la Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva, Asociación del Santísimo Cristo de la Salud y buscar en las hemerotecas de la ciudad noticias referentes a la actividad anterior de la citada Asociación, encontré, además de las que buscaba, otros datos referentes a un Cristo de la Salud de las Capuchinas de Murcia.

Quizás, para seguir con el tema de nuestra comunicación podríamos recordar brevemente los inicios y características de esta orden y su posterior llegada a Murcia.

Las Capuchinas descalzas fueron fundadas por la madre Ángela Margarita Serafina, el 18 de mayo de 1599 en la ciudad de Barcelona. De familia ilustre, al morir su marido decide dedicarse a Dios, basando su fundación en cuatro pilares: pobreza, obediencia, castidad y clausura. La rigurosidad está en la línea de muchas órdenes religiosas de clausura del momento aunque aquí destaca su sobriedad y no ser necesario aportar dote cuando se quiere pertenecer a ella.

En esta época, ingresa una niña huérfana en el convento de Barcelona. Se trata de Ángela María Astorch. Pronto se distingue por su entrega y cumplimiento, profesando como religiosa a los diecisiete años. A los veintiuno es destinada, con un grupo, a fundar en Zaragoza como maestra de novicias siendo elegida abadesa posteriormente por varios periodos.

En 1640, se producen en Barcelona los acontecimientos denominados "El Corpus de la Sangre o revuelta de los segadores". Se materializa ésta, en una sublevación de empobrecidos campesinos contra la nobleza y burguesía de las ciudades

catalanas, que no respeta vidas, haciendas o lugares sagrados. Conocedor de aquellos sucesos es don Alexos de Boxados y Llul, canónigo de la Catedral de Barcelona y posteriormente inquisidor apostólico del Reino de Murcia. En un encuentro en Zaragoza con Sor Ángela Astorch, le propone la fundación en nuestra localidad de un nuevo convento de Capuchinas consagrado a la "Exaltación del Santíssimo Sacramento", como desagravio de los hechos ocurridos en Barcelona. Propuesta que es aceptada iniciándose los preparativos para la citada fundación.

El 9 de mayo de 1643 se solicita al Ayuntamiento de Murcia permiso para fundar. Tres días después es concedido, tal y como se recoge en el acta capitular de fecha 12 de mayo, aunque tendrán que pasar más de dos años para que se haga efectiva. Los motivos, además de la propia instalación del convento son de orden burocrático, que poco a poco, se van solventando. Una vez solucionados, un grupo de cinco religiosas se encamina a nuestra localidad. Entre los enseres que traen, se destacan: un niño Jesús, un crucificado de aproximadamente un metro de altura y varios cuadros entre los que señalaría: la Virgen del Pópulo que aunque algo deteriorado, se conserva hoy en día en el convento así como las dos obras señaladas.

El recibimiento que se les hace es caluroso y efusivo. El punto de encuentro es la iglesia de San Bartolomé a las cinco de la tarde. Allí se organiza una procesión encabezada por las representaciones más señaladas tanto a nivel eclesiástico como civil. Al llegar al nuevo convento, situado en los alrededores de la actual Delegación de Hacienda, se realizan los trámites administrativos de firmas de escrituras, esto ocurre el 28 de julio de 1645. Al día siguiente se celebra una Misa de Acción de Gracias, entonándose por todos los asistentes un Tedeum Laudamus quedando materializada la fundación.

Dos fechas son importantes a mediados del siglo XVII, donde se van a ver involucradas las Capuchinas. La primera corresponde al año 1648, cuando una epidemia se adueña de la ciudad de Murcia y hace grandes estragos en la población. Las religiosas colaborarán en todas las labores humanitarias que se realizan sin que muera ninguna por este motivo. Tres años más tarde, la gran riada de San Calixto provoca grandes destrozos. Las aguas cubren prácticamente todo, alcanzando en el convento una altura de metro y medio, lo que obliga a las monjas a salir apresuradamente en dirección al colegio de los jesuitas, actual palacio de San Esteban, mientras contemplan con horror como su edificación se hunde momentos después por efecto de la inundación. Tras un corto periodo en el lugar de los Teatinos, cedido por La Compañía de Jesús, se trasladan a una nueva edificación en el sitio primitivo, lugar que ocuparán hasta el primer tercio del siglo XX.

Los comienzos del siglo XVIII, son claves para la historia de España. La muerte sin descendencia de Carlos II, último rey de la Casa Austria, provocó un importante conflicto en la sucesión al trono. Aunque éste había nombrado en su testamento a Felipe de Anjou, nieto del rey francés Luís XIV de la casa de Borbón como futuro rey, ante la posibilidad de una unión de Francia y España en una sola corona, se formó una coalición de algunos países europeos en contra del nombramiento del futuro Felipe V formada por: Austria, Inglaterra, Holanda, Portugal, Dinamarca y algunos estados alemanes, que defendían la propuesta al trono español del Archiduque Carlos de Austria. En 1702, la coalición austriaca declaró la guerra a España y Francia y durante un periodo bastante largo, diversos hechos de armas se sucedieron en todo el territorio español.

Sin duda, podríamos centrarnos para nuestro relato en los acontecimientos ocurridos en la región murciana hacia 1706, cuando las tropas austriacas, que se iban adueñando del sureste español ocupando: Cartagena, Alicante, Orihuela y otros lugares, comenzaron los preparativos para atacar la ciudad de Murcia y poder así, consolidar toda esta zona para la causa del Archiduque Carlos. Ante el problema que significaba el cauce del río Segura para la toma de la ciudad, decidieron atacar ésta por el norte en lo que hoy ocupan los barrios de San Basilio y Santa María de Gracia de la capital. Esos lugares eran en ese momento huertos regados por gran cantidad de acequias, brazales y regaderas y con edificaciones de poca consistencia si exceptuamos un casón palacete con una amplia huerta donde la escasa guarnición de soldados y regimientos enviados por la corte filipina, así como por los voluntarios de la ciudad, se parapetó en espera de refuerzos que venían de Andalucía.

Ante la presión de los atacantes, los murcianos cumpliendo órdenes del entonces obispo de la diócesis de Cartagena D. Antonio de Belluga y Moncada, abrieron los portones de las acequias inundando los huertos donde se hallaban los austriacos dificultando su movimiento en cualquier sentido, momento que aprovecharon los sitiados para afianzar un ataque sorpresa en el lugar denominado posteriormente Huerto de las Bombas, provocando gran cantidad de bajas y obligando a las tropas austriacas a retirarse hacia el noreste en dirección a Almansa, donde se daría una batalla decisiva que les hizo retroceder, aún más, hacia el este perseguidos por las tropas borbónicas que en un avance continuo, tomaron las ciudades próximas a Valencia llegando a Alzira el 4 de junio de 1707.

Era costumbre, que cuando las tropas llegaban a un lugar que se había manifestado en contra en un conflicto, se les autorizara en cierto sentido al saqueo y pi-

llaje de todo lo que encontraban a su paso, destruyendo edificios, quemando casas y haciendo todo el daño posible, no respetando iglesias ni conventos.

Tras la conquista de Alzira por las tropas borbónicas a las que se habían incorporado algunas compañías murcianas, no se privaron éstas del ritual, cebándose en especial con el convento de los Capuchinos de esa localidad. Aquí nos podríamos preguntar el por qué de ese especial ensañamiento con esa orden. La respuesta podría ser la animadversión que hacia la misma había en Murcia por su inclinación en la contienda hacia la causa austriaca, motivo por el cual habían sido encarcelados con el beneplácito de Belluga.

La orden de regreso, supuso quizás el fin del saqueo, y es aquí en este momento, cuando empieza realmente, nuestra historia del Cristo de la Salud.

Los datos que narran dicho acontecimiento, están recogidos en el tomo segundo de la **"CHRONICA DE EL OBSERVANTISSIMO CONVENTO DE MADRES CAPUCHINAS DE LA EXALTACION DE EL SANTISMO SACRAMENTO EN LA CIUDAD DE MURCIA"** impresa en Madrid en la imprenta de la viuda de don Pedro Enguera, el año 1737, en el libro IV, capítulo XVIII, página 177, pocos años después que ocurriera el hecho que se narra a continuación, donde dice textualmente: *"Sobre todo esto, en el saqueo que hicieron nuestros soldados, quando recuperaron a Alcira de el Reyno de Valencia, al salir un Capitan de los nuestros del Convento de los Reverendos Padres Capuchinos (que desatentos los Soldados avian tambien saqueado, sin ser posible detenerlos) haciendo este Christiano, y virtuoso Capitan devota oracion a los pies del Divino Simulacro de Chisto Crucificado, de estatura natural de un hombre, que se avia librado del saqueo, oyo la voz que salia del Crucifixo, y le decia: Aquí me dexas? Quedo assombrado con tal prodigio, y con gran reverencia le acomodo y traxo a Murcia, de donde era natural: y llegado ya a la puerta de Castilla, venia pensando adonde llevaria la Efigie devotisima, que fuesse mas venerada. Pero el mismo Señor, que tanto ama a sus Capuchinas…, resolvio su duda, diciendole, como él a voces lo contaba, que lo truxesse a su Convento como lo hizo, y oy está en el altar, que arriba diximos…"*

No conforme los capuchinos de Alzira, una ver organizado de nuevo su convento, con el traslado del Cristo a Murcia entablaron pleito para lograr su devolución, pleito que fue solventado rápidamente por el Obispo Belluga disponiendo según se recoge en la citada crónica: *"que aunque reclamaron despues por su Efigie los Padres Capuchinos de Alcira, el Eminentisimo Prelado, entonces Capitan General, y Obispo de Murcia, compuso con dichos Religiosos se quedasse en el Templo de estas Religiosas, contentando a aquellos Reverendos Padres con buenas razones, fundadas en los prodigios sucedidos…"*

El cuidado y devoción que las capuchinas dedican al Cristo se trasmite rápidamente por la ciudad creciendo un gran fervor entre los murcianos que por los favores que de él reciben pasan a llamarlo "Cristo de la Salud"

El periodista José Alegría escribía a finales de 1946 en el periódico La Verdad de Murcia: *"En la cenobítica e histórica iglesia, atraccion del pueblo devoto, en la que se tributaba frecuentísimo culto a Jesús Sacramentado, se tenia singular devoción al Santísimo Cristo de la Salud, imagen de un metro y cuarenta y siete centímetros, de altura, al que se habían concedido indulgencias por varios señores obispos; estando colocado, en un altar privilegiado, a perpetuidad por el Sumo Pontífice".* Nos referimos a León XIII.

No podemos dejar pasar por alto la dedicación y el cariño que Francisco Salzillo muestra a la madres Capuchinas. Una tía de él y una hermana suya profesaron como capuchinas y hasta él mismo dejó ordenado en su segundo testamento realizado el 20 de febrero de 1783, ser enterrado en la Iglesia de esta orden, cuando dice: *"que , luego que fallezca, sea cubierto con ávito y cordon de Nuestro Padre San Francisco de Asís, y puesto en ataud de madera forrado en negro; sea sepultado en la Yglesia del Combento de Madres Capuchinas de esta ciudad…".* En el transcurso de su vida artística, donó al monasterio diversas obras y bocetos, destacando San Francisco y Santa Clara. Nos podemos imaginar que conocería bien el convento, en especial la iglesia, y que muchas veces se habría postrado ante nuestro Cristo de la Salud.

Tras las vicisitudes propias de cada siglo llegamos a la época de la segunda república y comienzo de la guerra civil española. Una ola de anticlericalismo empieza a invadir la ciudad, algunas iglesias y conventos son arruinados cundiendo el pillaje y destrucción entre los asaltantes.

Gracias a la intervención de un joven escultor Juan González Moreno, y un grupo de intelectuales, se pudo salvar gran cantidad de obras y tallas de la ciudad y pueblos de la región, entre los que hay que destacar la imaginería de Salzillo y algunos retablos barrocos. No ocurrió lo mismo con el de las madres Capuchinas, que fue destruido en toda la extensión de la palabra dispersándose las monjas entre familiares y amigos, aunque si se pudo salvar las dos imágenes ya citadas de San Francisco y Santa Clara así como otras figuras y algunos cuadros.

Paredes derruidas, imágenes quemadas, pintadas o decapitadas así como todo el ajuar que el convento poseía esparcido por doquier. El destrozo llega hasta el punto de profanar enterramientos y tumbas entre las que se encontraban el cuerpo incorrupto de la fundadora y los restos del escultor murciano Francisco Salzillo y otros enterramientos de interés.

El periodista de Línea, Carlos García Izquierdo nos describe el 18 de agosto de 1946 la situación: *"A los pocos días de su asalto… el convento fue convertido en una especie de almoneda, por unas miserables pesetas los responsables vendían en pública subasta los muebles y objetos destrozados que la plebe había dejado abandonados… a aquella subasta fuimos unos amigos: José Crisantos, Pepe Martínez Gilabert y Julio Tortosa con el solo objeto de poder salvar algunas de aquellas reliquias…"*

Rebuscando entre escombros, nuestro periodista, encuentra una cabeza, algo deteriorada, se trata de la cabeza del Cristo de la Salud, el Cristo de Alzira. Con cierto miedo pero con resolución a la vez, la recoge y guarda en su casa. Del resto del cuerpo no hay noticias pero suponemos que estaría roto en mil pedazos. El acontecimiento nos lo describe así: *"Y una de aquellas madrugadas , buscando entre los montones de ruinas, salió una maravillosa cabeza de Cristo Crucificado, que, de un golpe, había sido separada de su tronco. Reconocido que fue, todos coincidimos en que pertenecía al tan venerado y tradicional Cristo de la Salud, milagrosa imagen que, desde el siglo XVIII, Murcia veneraba con gran unción y devoción religiosa".*

La guerra finaliza y la normalidad ciudadana comienza a volver poco a poco. Las capuchinas se reagrupan e instalan provisionalmente en una casa cedida situada por el centro de Murcia, donde reinician su vida religiosa.

En 1946, surge la pregunta ¿qué hacer con la cabeza del Cristo de la Salud? El ya citado periodista Carlos García Izquierdo, comienza una campaña en la prensa y radio, tanto local como nacional para que se proceda a la reconstrucción de la imagen dando como resultado lo que posteriormente comunica a la abadesa en una carta fechada el 3 de septiembre de 1946, dirigida a la abadesa que dice así: "*Por fin, y después de unas intensas campañas en la Prensa y Radio de Murcia y Madrid, el SANTISIMO CRISTO DE LA SALUD, cuya sagrada cabeza tuve la dicha de salvar en los días cruentos de la Revolución que padecimos, juntamente con innumerables cuadros y libros que tuve el honor de devolver a esa Comunidad a raíz de la liberación, va a ser reconstruido, tal y conforme era, y devuelto a ese querido convento. El señor Obispo y nuestras primeras autoridades están interesadas en esta obra, muy especialmente nuestro amado Prelado que ya se ha dignado nombrar una Comisión pro-reconstrucción de tan histórica imagen…"*

La comisión que el prelado, el Dr. D. Miguel de los Santos Díaz y Gomara encarga el seguimiento de dicha reconstrucción, está formada por: el Rvdo. D. Bartolomé Ballesta Vivancos, D. Manuel Fernández Delgado-Maroto, D. Carlos García

Izquierdo y D. Luís Peñafiel Alcázar, y tras dar valor legal al título de propiedad de las Capuchinas sobre la nueva imagen, les recomienda que soliciten al Cabildo de la Catedral la instalación del Cristo en un lugar apropiado.

El obispo quiere que quede bien claro que: *"Si las Capuchinas construyen en su día un nuevo convento, el Santísimo Cristo de la Salud volverá a recibir culto en la capilla o iglesia pública que se construyese".*

El encargo se hace al ya citado Juan González Moreno que por entonces está ocupado en la restauración de algunas imágenes.

El escultor, pide información a la comunidad capuchina, sobre la configuración de la primitiva imagen, que le es facilitada, pero que en realidad sólo le sirven como idea general porque el estilo que imprime en su obra está lejos de la primitiva imagen.

Los trabajos que realiza, se alejan de la corriente escultórica que ha imperado desde la época de Salzillo, sus cuerpos son estilizados y muestran una desnudez propia del mundo clásico. Lo que sí hace es añadir la cabeza de finales del siglo XVII a un cuerpo nuevo, resultando un conjunto totalmente armonioso. Siguiendo instrucciones, coloca dentro del mismo en el lado derecho del costado, un documento con los nombres de todas aquellas personas o entidades que habían colaborado en dicha restauración. Como era costumbre siglos atrás.

Desconocemos el coste de la obra, pero ésta se sufragó por suscripción popular así como por una donación de la Diputación Provincial de mil pesetas y tres mil del Ayuntamiento de la capital, siendo su alcalde en ese momento el Sr. Virgili Quintanilla.

Terminada la restauración el obispo propuso, de acuerdo con el cabildo catedralicio y las capuchinas, "…que se coloque El Cristo de la Salud, en una capilla aneja a la Catedral hasta tanto las madres capuchinas tengan su propio convento".

La capilla en cuestión era la denominada "La casica de las Ánimas", situada entre el ábside de la de Junterones y la puerta Gótica de Los Apóstoles que había sido medio destruida en septiembre de 1936. Recibía ese nombre, por utilizarse como velatorio de los cuerpos de los difuntos que procedentes de la huerta cruzaban la capital después del toque de oración, hora en la que ya no se daba sepultura en el antiguo cementerio de la Puerta de Orihuela, costumbre que con el tiempo había desaparecido. Para su restauración y la realización de un retablo donde situar la imagen, se encargó el diseño y presupuesto al artista murciano D. José Frutos Valiente. El coste de todo ello, se sufragó con la ayuda concedida por el entonces ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, gran amante de las tradiciones murcianas.

Ante la idea por parte de la Comisión de la celebración de un solemne acto, una vez reconstruida la imagen, el prelado dio su consentimiento para que el Domingo de Ramos de 1947, se celebrara un Vía Crucis por las calles de la ciudad. La idea entonces era que la nueva imagen se incorporara a los desfiles procesionales como una Cofradía más de la Semana Santa Murciana, idea que por diversos motivos no se llevó a efecto posteriormente.

En febrero de ese año, el obispo nombró una nueva Comisión para que organizara el Vía Crucis el Domingo de Ramos a las 8 de la noche, partiendo de la Catedral y recorriendo las principales calles de la ciudad, con una parada significativa en el lugar donde se encontraba la iglesia del antiguo convento de las Capuchinas.

Al final este acto se celebró el Viernes de Dolores a las siete de la tarde. En el periódico de La Verdad de ese día se recoge una crónica que dice*: "… La expectación por tan grandioso acto de penitencia es inmensa. Nuestras primeras autoridades, corporaciones y cofradías pasionarias han sido invitadas para que concurran también a este grandioso Vía Crucis de penitencia, con el cual Murcia desagraviará de un modo fervoroso a Jesucristo, cuya imagen bajo la advocación de Cristo de la Salud fue destruida…"*

Los crónicas del día siguiente nos hablan de la solemnidad y devoción del acto, indicando que el Cristo era llevado en un trono, delicadamente adornado con claveles rojos, Dicho trono fue cedido para la ocasión por la Archicofradía de la Sangre, según se recoge en el acta de su Junta de Gobierno del día 2 de marzo de 1947.

Un año después, el 19 de marzo, se volvió a celebrar otro solemne Vía Crucis. Dada la solemnidad y participación de fieles, la Comisión organizadora hizo una llamada en este sentido: *"La Comisión organizadora encarece a aquellos que habiten por las calles que ha de recorrer la procesión, poseedores de aparatos de radio que los instalen en los balcones de sus casas y los conecten al paso de la procesión, ya que las estaciones del Vía Crucis serán dirigidas desde los estudios de Radio Murcia por el Reverendo Señor don Bartolomé Ballesta".*

Era la primera vez en Murcia, que se hacía algo así, utilizando la radio como medio de comunicación interactivo, para un acto de esta índole en el que participaron varios miles de personas resultando muy emotivo.

Meses después, las Capuchinas habían concluido su nuevo convento, y solicitaron el traslado de su Cristo, a lo que en principio se opuso el cabildo catedralicio, argumentando la lejanía de la nueva edificación, cerca de donde hoy se encuentra la iglesia de San Francisco Javier, llamada con todo el cariño la iglesia del

Cura Joseíco. La intervención del obispo D. Miguel de los Santos Díaz y Gomara, zanjó el tema a favor de éstas.

Para el traslado desde la catedral se dispuso que fuera el 26 de agosto de 1949. Por el largo trayecto a recorrer y los calores del mes, la hora de salida se fijó para las 7 de la mañana, siendo acompañada la imagen por gran cantidad de fieles. El cortejo lo abría el Pendón de la Catedral figurando de preste, el ya citado Don Bartolomé Ballesta.

La emoción que invadía a las Capuchinas quedó recogida en su crónica de ese año, cuando dicen: *"Las monjas esperábamos con gran entusiasmo la llegada del Señor. Las mayores que le habían conocido en la derrumbada iglesia y que no le habían vuelto a ver desde el año 1936, deseaban por momentos ver el rostro tan consolador y alentador de Ntro. Señor Crucificado, y las jóvenes que no le conocían era tal la devoción que las monjas mayores nos habían infundido que nos parecía que nunca iba a llegar el momento de poderle contemplar de cerca. Cuando nos dijeron que la procesión estaba ya en la carretera, las monjas fueron corriendo a la celosía del coro para ver lo antes posible la cara del Señor. Otras monjas cogieron la campana y la echaron al vuelo con todas sus fuerzas, manifestando así su emoción y alegría por la vuelta de tan milagrosa imagen después de tanto tiempo y persecución".*

Hacia el mediodía llegó la comitiva, entonándose un Tedeum Laudamus al tiempo que las campanas del convento lanzaban al cielo su repiqueteo. Posteriormente se ofició una misa predicada por el capellán de las Capuchinas D. Estanislao de Gaduasar.

Como el convento comenzó a deteriorarse, quizás por estar construido sin la cimentación que el terreno exigía, y ante el peligro de derrumbe la comunidad capuchina se vio forzada a buscar una nueva ubicación que ofreciera mayor seguridad. En abril de 1980 se realizó un nuevo y definitivo traslado al Paseo del Malecón a continuación del colegio de los Hermanos Maristas en un chalet al que luego se le anexionó el propio convento.

En un principio, la situación económica no permitió la construcción de la capilla, por lo que la imagen se acomodó en un lugar apropiado. Cuando ésta se realizó, se trasladó a la misma el Cristo de la Salud, situándolo en el lado del evangelio entre las dos obras de Salzillo: San Francisco y Santa Clara, donde actualmente se encuentra.

CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA

Mimma Pasculli Ferrara

Il Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia ha celebrato i 20 anni della sua fondazione. Sorto su iniziativa di un gruppo di studiosi che gravitava intorno alla cattedra di Storia del Cristianesimo, retta dal prof. Ambrogio Donini, si organizzò durante gli anni di magistero del prof. Cosimo Damiano Fonseca. Dopo la nomina del prof. Fonseca a Magnifico Rettore dell'Università di Basilicata, coloro che ritennero opportuno continuare le ricerche si aggregarono ufficialmente e costituirono nel 1986 il *Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia,* collegandolo alla Cattedra di Storia Moderna della Facoltà di Magistero tenuta dal prof. Giovanni Pinto, che ne assunse le funzioni di Presidente. Dal 1989 al 1994 la presidenza fu affidata alla prof.ssa L. Bertoldi Lenoci. Tale carica è attualmente ricoperta dalla prof.ssa M. Pasculli Ferrara, docente di Storia comparata dell'arte dei Paesi Europei presso la facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Bari.

Le finalità del Centro, quindi, furono e sono quelle di contribuire allo studio, alla conoscenza ed alla valorizzazione del territorio pugliese, di realizzare ricerche mirate, collegiali ed interdisciplinari su istituzioni secolari di grande portata storica a livello regionale, nazionale ed internazionale, ancora poco studiate in Puglia.

Il primo progetto collettivo ha il fenomeno, progetto che ha preso linfa da una scuola di tradizione storiografica di alto livello scientifico, che annovera, tra i suoi esponenti, Giovanni Battista Bronzini, Gennaro Maria Monti, Francesco Maria De Robertis, Mario Rosa, Bruno Pellegrino e Luigi Donvito.

Gli studi si sono concretizzati con convegni internazionali (1988, 1989), una mostra (1994), numerose pubblicazioni, tra cui *Le confraternite pugliesi in Età moderna e contemporanea* (1988); *Le confraternite pugliesi in Età moderna e contemporanea* 2 (1989); *Confraternite, chiesa e società* (1994), volumi a cura di L. Bertoldi Lenoci, edit. Schena, Fasano; del catalogo *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento* (a cura di C. Gelao, edit. Electa, Napoli 1994).

Sono state censite tutte le confraternite pugliesi (oltre mille), studiate per culto e per per diocesi. Per la valenza ed il rigore scientifico la ricerca si è imposta a livello internazionale, e prova ne è stata la partecipazione ai meetings statunitensi di Kalamazoo, S. Francisco, Atlanta, S. Louis; canadesi (Università di Toronto); portoghesi (Lisbona); spagnoli (Cordova, Siviglia, S. Lorenzo del Escorial e Salamanca).

All'interno dell'area storico-artistico-sociologica, a cura di M. Pasculli Ferrara, largo spazio è stato riservato agli studi sulla committenza artistica in architettura, scultura, pittura e nelle espressioni di arte applicata in genere, con particolare attenzione al periodo barocco. Le ricerche in questo campo sono state svolte con il sostegno del Ministero dell'Università, del Ministero dei Beni Culturali, dell'Unesco e della Fondazione CariPuglia, e si sono concretizzate in varie e preziose pubblicazioni di ampia collaborazione, quali l'*Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata* (M. Pasculli Ferarra, V. Cazzato, M. Fagiolo, De Luca, Roma 1996 e 2002), il Catalogo della mostra *Foggia capitale. La festa delle Arti nel Settecento* (a cura di M. Pasculli Ferrara, V. Pugliese, N. Tomaiuoli, edit. Electa, Napoli 1998). Per il Giubileo del 2000, fu pubblicato il volume *Itinerari in Puglia tra arte e spiritualità* (a cura di M. Pasculli Ferrara, edit. De Luca, Roma 2000).

Un gruppo di lavoro, in collaborazione con la Soprintendenza archivistica della Puglia, si è impegnato nel progetto "Reperimento, trascrizione, pubblicazione Statuti confraternali pugliesi nei secc. XVII-XVIII", relativamente alla Terra di Bari, per Convenzione con il Ministero per i Beni e le attività culturali. Per altra Convenzione con lo stesso Ministero, un altro gruppo ha realizzato il progetto relativo alla schedatura delle tesi di laurea dell'Università degli Studi di Bari, in collaborazione con l'Archivio di Stato di Bari.

Il settore storico–artistico, continuando ad ampliare l'indagine sul periodo barocco, ha in corso una ricerca sulla teatralità barocca degli apparati delle feste, religiose e laiche, pubbliche e private in Puglia.

Il Centro svolge anche ricerche relative al monachesimo e cura la pubblicazione di documenti inediti e rari riguardanti l'applicazione delle riforme del Concilio di Trento in Puglia, Visite pastorali, *Relationes ad limina,* Sinodi, Aspetti della religiosità popolare, Culti e devozioni. Ha una collana di "Studi diversi" in cui confluiscono lavori importanti, non necessariamente gravitanti nelle aree di ricerca principali, ma che di esse formano il naturale corollario.

La maggior parte dei lavori sono pubblicati nella Biblioteca della Ricerca, Sezione "Puglia Storica", diretta da Giovanni Dotoli dell'Università degli Studi di Bari, edizioni Schena, Fasano (Brindisi).

L'attività di studio e ricerca da parte del *Centro* si realizza in incontri di aggiornamento, di studio, convegni, momenti di confronto con altri studiosi ed altre realtà culturali; in collaborazione con Istituzioni statali e regionali preposti alla tutela e salvaguardia dei BB. AA. AA. AA, con Università, Sovrintendenze, Musei, Pinacoteche, Archivi.

I ricercatori impegnati sono studiosi di formazione ed aree disciplinari diverse: docenti universitari, esperti di storia locale, competenti in archivistica, storici e storici dell'arte.

La gran quantità e qualità del materiale fatto venire alla luce, il ventaglio di piste di ricerca proposte e avviate dal *Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia,* particolarmente con le ricerche sulle Confraternite pugliesi e sul Barocco, costituiscono una pietra miliare per ogni successivo studio in tali aree tematiche ed una preziosissima documentazione che interessa la storia degli uomini e del loro rapporto con il sacro, la storia dell'arte, del territorio, dell'ambiente di tutta la regione pugliese.

Il Centro ha sede in Bari ed il sito internet: www.centroricerchedistoriareligiosainpuglia.it