



VISIERA

yo. Que como me han mandado y dado larga licencia
para que scriba el modo de oron. y las mis que el Señor me ha hecho
me la dieran para que muy por menudo y con claridad de xeramis gran
despeccados y. Pues
y por esto pido mucha
disculpa de mi vida
de los que se han
después que nio. Se
lo formaba a ser peo
Señor me ha da, co
pagar lo menos de
pero, a quien de lo
clauda y Verdad
dado (ya un el
misre aheuido) y
te, conociendo me e
da servir algo de lo
Cap. i. Trata
nuez. y la ay

CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA



El tenor los Padres Virsuosos y temerosos de Dios me da aza, sino
fueray yo san Nuin, con lo que el Señor me fauorecia, para ser buena
era mi Padre aficionado a los buenos libros, yansi los tenia de lo
mance para que liesen sus hijos, estos con el cuidado que mi Padre, te
nia de hacernos reccar, y ponernos en buenas costumbres y en ser de los
de nra Señora y de algunos Santos. Començo a despetar (amiparecer)
de edad de seis, osiete años, y ayudabame no ver en mis Padres fauor sino
para la virtud, tenian mucha, era mi Padre de mucha charidad para
con los Pobres, y piedad con los enfermos, ya un con los cuados tanto que
no se pudo acabar con el que hubiesse esclauos, que tenia gran piedad, tanto

ÍNDICE

7	EDITORIAL Consejo de Redacción
8	José Manuel Lorca Planes Obispo de la Diócesis de Cartagena
11	Ramón Sánchez-Parra Servet Presidente del Cabildo
12	Miguel Ángel Cámara Botía Alcalde de Murcia
14	SEMANA SANTA EN MURCIA Santa Teresa de Jesús, V Centenario [1515-2015]
73	Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia José Alberto Fernández Sánchez
79	Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana Ramón de la Campa Carmona
85	Una mirada a las Estaciones Penitenciales en la vecina Andalucía José Rubio Pastor
88	Hitos de la Correlativa. Los auroros y el ciclo de Pasión Antonio Narejos
90	Los auroros de la huerta de Murcia y el ciclo de Pasión Tomás García Martínez
92	Sobre el origen y la singularidad de “la burla” Ester López Lorca
97	Música procesional José Vélez García
99	El canto gregoriano en la Semana Santa de Murcia José Antimo Miravete Gómez
102	La cartelería de la Semana Santa en Murcia. Usos y evolución de una imagen colectiva Santiago Rodríguez López
108	Directorio de cofradías
108	Distinciones nazarenas 2015

Libro de la Vida

Santa Teresa de Jesús

Manuscrito, Biblioteca Nacional de España



Semana Santa en Murcia

CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA









EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

La Semana Santa es cada vez más tiempo de oportunidades diversas. Un espacio que rompe la atonía cotidiana transformándola en realidad poliédrica donde las procesiones son, tan sólo, una de sus *faces*; no cabe duda que ofrecen un espectáculo plástico, estético, incomparable pero resultaría una actitud mediocre encerrarse en ellas sin valorar las restantes aristas de la semana de Pasión. Comprometidos con esta compleja dimensión se plantea una nueva edición de *Cabildo* alumbrando un espacio para la ocasión histórica, artística, cultural o antropológica.

Ciertamente, el centenario de la supresión de la *Estación Penitencial* en la catedral brinda la oportunidad de profundizar en este rito que conformó la actual celebración pasionaria; modo propicio, por tanto, para aprehender el trascendente papel del templo diocesano como organismo rector de las procesiones. También ocupa en sus páginas un lugar singularísimo la música de la Semana Santa; interpretaciones que tienen en las marchas procesionales una de sus expresiones más entrañables pero que, ante todo, vertebran las ceremonias litúrgicas. En *Cabildo* concurren las diferentes formas musicales desde la monodia gregoriana que rige el culto hasta la polifonía renacentista, pasando por los tradicionales sonos de las *campanas auroras* y su valiosísima *Correlativa*.

Culminando la senda emprendida años atrás se propone una introspección en la dimensión turística de las procesiones: sus carteles promocionales son revisados con actitud crítica tratando de encuadrar sus particularidades funcionales y su utilidad divulgativa. Esta postura no encierra una pretensión polémica sino el interés por abordar el asunto reivindicando su sentido: atraer visitantes a Murcia durante los días de la celebración pasionaria.

Con todas estas propuestas argumentales se ahonda en aspectos inéditos proporcionando conclusiones objetivas que arrojan luz a la leyenda, dosis de realidad al costumbrismo folclórico. Junto a ello el consejo editorial quiere sumarse al quinto centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús (1515-2015): jalonan estas páginas fragmentos de su brillante pluma donde el sentido místico de la Pasión reverdece un tema tan ingente como poco conocido. Predispongámonos a las jornadas santas siguiendo la estela de la magistral abulense: quede *el alma [...] con grandísimo gozo, porque su vida es ya Cristo*.

Queridos hermanos
cofrades: La semana grande de la

Pasión de Nuestro Señor ya está cerca y se va notando por las múltiples iniciativas que estáis desarrollando las hermandades y cofradías, por los complejos trabajos de preparación y por las ilusiones que generan los intensos días de catequesis por las calles de nuestros pueblos y ciudades. La Iglesia ha valorado siempre el papel evangelizador que desempeñáis las cofradías acercando el misterio de la fe a la gente con el lenguaje de las imágenes, la música y, en general, con las bellas artes. A esto se le suma el cariño y la entrega de tantos hombres y mujeres nazarenos, que gozáis de una sensibilidad exquisita por presentar el rostro de Cristo, de la Santísima Virgen María, Madre de Dios, y el de los santos a todos los que, muchas veces sin saberlo, les andaban buscando.

Los cofrades tenéis también en la Iglesia diocesana un protagonismo muy grande, porque estáis cumpliendo lo que el Papa Francisco nos dice en su Exhortación Apostólica, *Evangelii Gaudium*, que provocáis y favorecéis la misión de la Iglesia, que sois Iglesia en salida misionera. Cuando una cofradía sale a la calle llevando sobre sus hombros la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor, el núcleo de nuestra predicación en imágenes, ya está ayudando a los hermanos a crecer, porque se deja a un lado la propia comodidad y llegan así a todas las periferias que necesitan la luz del Evangelio, como diría el Santo Padre. Es verdad que la Evangelización no consiste sólo en esto, que se tienen que ir dando más pasos, pero vosotros ya cumplís con la tarea de un primer anuncio, que nos prepara para el Misterio de la fe.

El Papa Francisco habla de alegría en la actividad de un misionero y lo cierto es que uno lo puede sentir en su propia experiencia cuando te has acercado al Señor. Yo no necesitaría decir más palabras, porque una persona que está viviendo con seriedad el mundo cofrade y ha tenido experiencia de encontrarse en su vida con el Señor, no las necesita, le basta la fe, le basta haber visto al Señor presente en su vida. El Evangelio está dando fruto por sí mismo, te hace dichoso, feliz, *te hace salir de ti mismo, caminar y sembrar siempre de nuevo, siempre más allá*. Creer es comprometerse, podemos empezar por pensar en estas palabras del Papa Francisco: *Fiel al modelo del Maestro, es vital que hoy la Iglesia salga a anunciar el Evangelio a todos, en todos los lugares, en todas las ocasiones, sin demoras, sin asco y sin miedo. La alegría del Evangelio es para todo el pueblo, no se puede excluir a nadie*.

Salid este año a la calle con una procesión viva, como si fuera la primera vez que lo hacéis, no sigáis los esquemas que impone la rutina, el sabérselo todo o el tenerlo todo controlado, no. Dejaos este año que os sorprenda Dios, tratad de llegar a todo el mundo desde el silencio, el respeto, desde el misterio de la fe que representa tu paso. Procurad haceros protagonistas de esa escena que presentáis y leed antes de salir a la calle el texto del Evangelio al que vais a dar vida. Al ponerlos la túnica pensad que estáis colaborando con el Señor para llegar al corazón de la gente, especialmente al corazón de los pobres, que necesitan ver cómo Dios ha escuchado sus oraciones de súplica ante la necesidad. Lo más grande que vais a llevar adelante en esta Semana Santa será dar a conocer vuestra misión de sembradores de esperanza, porque sois artífices y protagonistas de un mundo mejor: *Qué lindo es en cambio cuando vemos en movimiento a Pueblos, sobre todo, a sus miembros más pobres y a los jóvenes. Entonces sí se siente el viento de promesa que aviva la ilusión de un mundo mejor. Que ese viento se transforme en vendaval de esperanza. Ese es mi deseo* (PAPA FRANCISCO, *Mensaje en el Encuentro con los Movimientos Sociales*.2014). ¡Qué alegría más grande el que a vuestro paso la gente vea una Iglesia de puertas abiertas, como –la casa del- padre del hijo pródigo, que se queda con las puertas abiertas para que, cuando regrese, pueda entrar sin dificultad!

Queridos cofrades, tened muy presente que siempre, pero en los días de Semana Santa mucho más, sois la Iglesia de Jesucristo y sois portadores de esperanza para niños y ancianos, familias y enfermos, para los de dentro y para los de fuera: ¡Salid a ofrecer a todos la Vida de Jesucristo!, llevadles la fuerza, la luz y el consuelo de la amistad con el Señor. Jesús nos pide la adhesión a su mensaje, pero hay que conocerlo de verdad, no de lejos, sino cara a cara; Él nos pide una vida más religiosa, con mayor austeridad, con valentía para la renuncia a todo lo inútil, a los pesos muertos que arrastramos; nos pide la decisión de ir transformando nuestro corazón, según su corazón misericordioso y de hacernos mejores. Como ya os dije en el Encuentro de las Hermandades y Cofradías, Cristo sigue pasando, haced silencio, tened el propósito de escucharle con serenidad, en paz, sólo eso. ¡Dejad a un lado los prejuicios y miradle a Él a la cara! No escuchéis las voces de los que venden humo; sólo os pido, que le miréis a la cara en silencio, que le escuchéis en el corazón y dejaos llevar.

Que Dios os bendiga a todos vosotros y a vuestras familias.



José Manuel Lorca Planes
Obispo de Cartagena

Ramón Sánchez-Parra Servet
Presidente del Cabildo



Finalizada la cuaresma, el tiempo de conversión interior y de penitencia, llega el momento de conmemorar la Pasión, Muerte y Resurrección. Tras la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, toca asistir a la institución de la Eucaristía, orar junto al Señor en el Huerto de los Olivos y acompañarle por el doloroso camino que termina en la Cruz.

Durante la Semana Santa, las narraciones de la Pasión renuevan los acontecimientos de aquellos días; los hechos dolorosos que vemos en los pasos de nuestras cofradías mueven los sentimientos y encauzan nuestros sentidos hacia lo verdaderamente importante: la búsqueda de una fe auténtica en el Hijo de Dios. La Semana Santa es el centro de la liturgia anual. La celebración angular del misterio de la Redención de Cristo es la que nos permite afrontar ese reto de la fe. A través de ella alcanzar a quién, por su infinita misericordia y amor, decidió tomar nuestro lugar y recibir el castigo merecido las faltas del mundo. Cargar con nuestra propia cruz.

Para la celebración de la Semana Santa la Iglesia invita a sus hijos al recogimiento interior, haciendo un alto en las labores cotidianas para contemplar detenidamente el misterio pascual. Esta contemplación no debe abordarse con actitud pasiva, sino con corazón ardiente, dispuesto a volver la mirada a Dios con el ánimo de alcanzar la verdadera redención de nuestras faltas. Debemos de estar con el sufrimiento del Señor en su Pasión a través de su modelo.

Para los cristianos la Semana Santa debe desvelar el telón que oculta el rostro divino. No es el recuerdo de un hecho histórico cualquiera, es la contemplación misma del amor a Dios: el sacrificio de su propio Hijo, el dolor de verle crucificado. Todo ello con la mirada puesta en la Resurrección: la esperanza de ver a Cristo triunfante. La Resurrección del Señor nos abre las puertas de la vida eterna, su triunfo sobre la muerte es la victoria definitiva sobre el pecado.

Resucitar en Cristo es volver de las tinieblas para vivir en la gracia divina. Ahí está el sentido del sacramento de la penitencia, el camino para revivir y reconciliarnos con Dios. Es la dignidad de Hijo de Dios que Cristo alcanzó con la Resurrección. Así, la contemplación del misterio pascual y nuestros propósitos de enmienda adquieren un sentido nuevo, profundo y trascendente.

Esta Semana Santa será diferente. Un jueves los nazarenos perdimos a nuestro hermano Ángel Galiano, presidente de la cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores: hombre de profundas creencias religiosas; marido, padre y abuelo ejemplar; persona entregada a Murcia, su Semana Santa y sus tradiciones. Por tu ejemplo estaremos siempre agradecidos. A los nazarenos del Amparo que cuiden su legado con la misma entrega que él ponía.

Que todos unidos sigamos esa senda, participando con entusiasmo en los diferentes actos que organizamos y esforzándonos durante todo el año. Oremos, finalmente, por nuestras religiosas y religiosos en este año de la vida consagrada: que la estela de Santa Teresa de Jesús los ilumine incrementando el fruto de la labor abnegada que generosamente hacen por todo el orbe.

Desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección, las mañanas, tardes, noches y madrugadas murcianas se convierten en una Jerusalén huertana en donde nuestros nazarenos recorren el Vía Crucis de esta vieja y nueva ciudad mostrando la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús como la entiende Murcia, con toda la fe, la emoción y el costumbrismo que desde hace siglos hemos ido recibiendo de generación a generación.

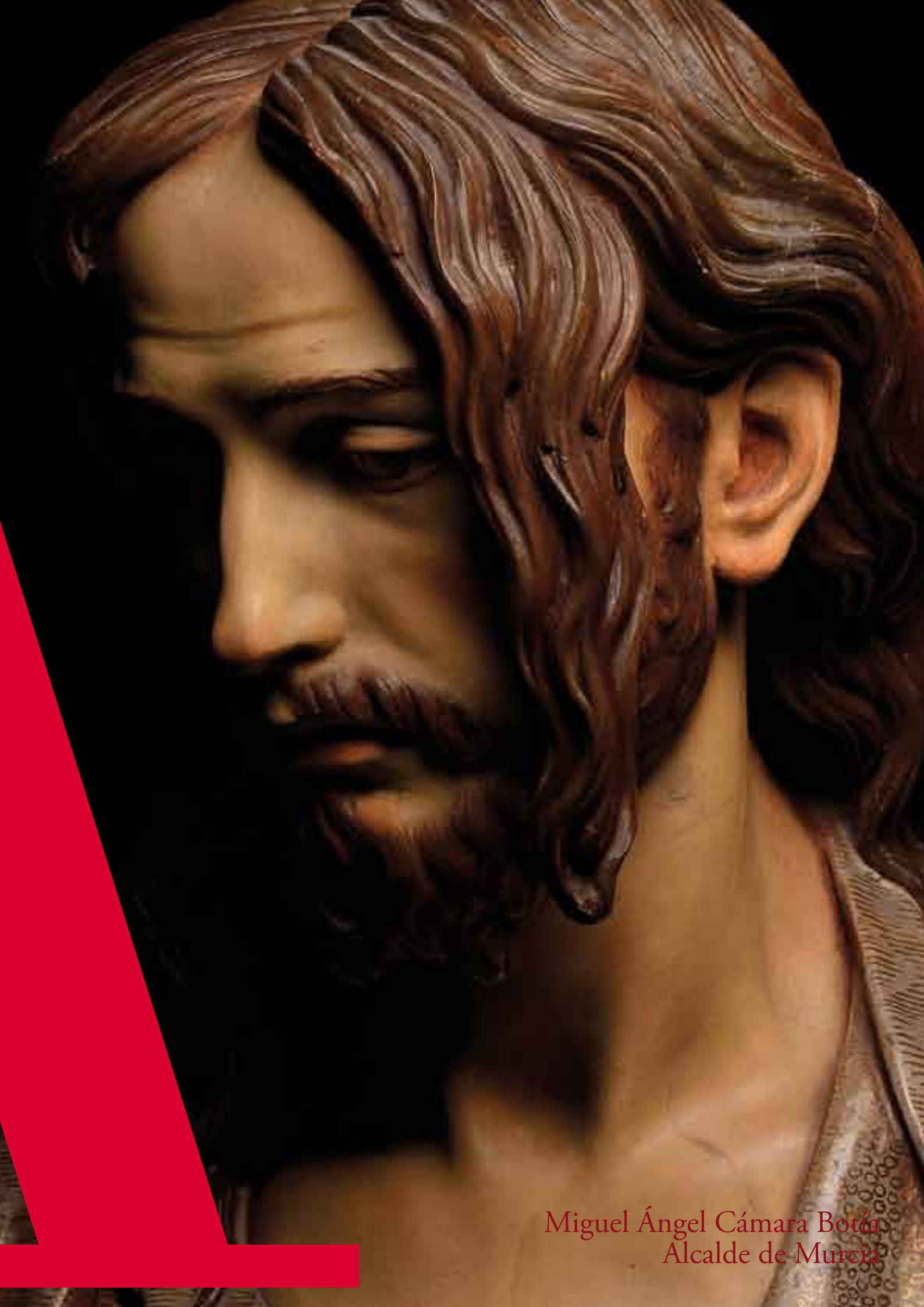
Queridos nazarenos, queridos hermanos cofrades. Pocos días restan para que Murcia se convierta en una explosión de color, aromas, devoción e historia. Como les sucedía a nuestros antepasados, cada año nos asombra la belleza de las esculturas que recorren las calles, el exquisito cuidado con el que se arreglan los pasos y la imagen imborrable de Cristo y de la Virgen cuando el itinerario nazareno cruza la ciudad expectante, acompañados por los nazarenos con sus estandartes y guiones, dando muestra pública de fe y unión. Es su fe y su profundo amor a los venerados titulares de nuestras cofradías, heredados en muchos casos de padres y abuelos, los que tocan los corazones de los nazarenos cuando Murcia huele a incienso.

Las cofradías murcianas mostrarán durante diez días la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús; miles de murcianas y murcianos vestirán la túnica nazarena; las calles de la ciudad se llenarán de gentes que serán testigos de la más impresionante evangelización que imaginarse pudiera. Esta es la esencia nazarena de nuestra ciudad, la misma que se multiplica, crece y se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, cual simiente nazarena que eleva a arte la representación plástica de la Pasión de Nuestro Señor.

Semana Santa en Murcia. La Pasión según Murcia.

Porque estamos convencidos que no existe otra ciudad en el mundo donde el aroma a azahar se mezcle, llegado este tiempo de recuerdo y oración, con el aroma de los caramelos y las monas; no existe lugar en el mundo donde el terciopelo que cubre el tambor contraste con el látigo rabioso de quienes azotan al Señor, ni es posible hallar más contrastes que en las obras de Bussy y González Moreno, de Salzillo a Sánchez Lozano, de Roque López a Pepe Hernández... Semana Santa en Murcia. Semana de colores. Del azul al rojo, del verde al blanco y al magenta, del colorao al negro, el morado... túnicas crujientes y descoloridas que evocan procesiones remotas, que nos recuerdan a quienes quisimos y nos quisieron, a quienes ya están en el cielo, contemplando el paso de los cortejos.

Como nazareno y como alcalde de esta noble ciudad, os invito a todos a seguir trabajando con ilusión porque nuestra Semana Santa, la celebración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, siga siendo un referente, un símbolo y una tradición entre todos los murcianos. Espero que la Santísima Virgen María proteja y bendiga a nuestras familias nazarenas.



Miguel Ángel Cámara Botía
Alcalde de Murcia

AN T
S. MÍSTICA Y P
S. ARONME
S. DE LA
S. GRAVE CO
S. BAB
S. E



ERES
ASIÓN
LOS

MUERTE
LOS
MATERIALES EL PECADO,
MATAR A DIOS
DOLORES!
DE ELLOS!
PODEIS IR QUE
DE TODAS
MORTALES.
PARTEIS OS DOIS HERIDAS
ADONDE
NO OS
ADONDE
MI?
Y! CUN
BOBOS
OH BOBOS
OH BOBOS
DOLORES!
DE JH

¡Oh Señor mío! Mas si no encubriérades vuestra grandeza, ¿quién osara lle



¿Por qué tantas veces a juntar cosa tan sucia y miserable con tan gran Majestad?



mirando
con una
sencilla vista
quién es
y cuán
ingratos
hemos sido
a tan gran
pena

Moradas del Castillo Interior
Morada sexta (Cap. 7, 11)







¡Cómo baja sus ramas este divino manzano, para que unas veces las coja el alma considerando sus grandezas y las muchedumbres de sus misericordias que ha usado con ella, y que vea y goce del fruto que sacó Jesucristo Señor nuestro de su Pasión, regando este árbol con su sangre preciosa, con tan admirable amor!











Las Moradas, Moradas cuartas (Cap. 3)

En que trata qué es oración de la mayor parte la da el Señor antes sus efectos y los que quedan de la los gustos que da el Señor.

1. Los efectos de esta oración son algunos diré, y primero, otra manera que comienza casi siempre primero y por haberla dicho en otras partes, poco. Un recogimiento que también me sobrenatural, porque no es estar en oscuro cerrar los ojos, ni consiste en cosa exterior, puesto que, sin quererlo, se hace esto de cerrar los ojos y desear soledad; y sin artificio, parece que se va labrando el edificio para la oración que queda dicha; porque estos sentidos y cosas exteriores parece que van perdiendo de su derecho porque el alma vaya cobrando el suyo que tenía perdido.

2. Dicen que «el alma se entra dentro de sí» y otras veces que «sube sobre sí». Por este lenguaje no sabré yo aclarar nada, que esto tengo malo que por el que yo lo sé decir pienso que me habéis de entender, y quizá será sola para mí. Hagamos cuenta que estos sentidos y potencias (que ya he dicho que son la gente de este castillo, que es lo que he tomado para saber decir algo), que se han ido fuera y andan con gente extraña, enemiga de el bien de este castillo, días y años; y que ya se han ido, viendo su perdición, acercando a él, aunque no acaban de estar dentro porque esta costumbre es recia cosa, sino no son ya traidores y andan alrededor. Visto ya el gran Rey, que está en la morada de este castillo, su buena voluntad, por su gran misericordia, quiérellos tornar a él y, como buen pastor, con un silbo tan suave, que aun casi ellos mismos no le entienden, hace que conozcan su voz y que no anden tan perdidos, sino que se tornen a su morada. Y tiene tanta fuerza este silbo del pastor, que desamparan las cosas exteriores en que estaban enajenados y métense en el castillo.

3. Paréceme que nunca lo he dado a entender como ahora, porque para buscar a Dios en lo interior (que se halla mejor y más a nuestro provecho que en las criaturas, como dice San Agustín que le halló, después de haberle buscado en muchas partes), es gran ayuda cuando Dios hace esta merced. Y no penséis que es por el entendimiento adquirido procurando pensar dentro de sí a Dios, ni por la imaginación, imaginándole en sí. Bueno es esto y excelente manera de meditación, porque se funda sobre verdad, que lo es estar Dios dentro de nosotros mismos; mas no es esto, que esto cada uno lo puede hacer (con el favor del Señor, se entiende, todo). Mas lo que digo es en diferente manera, y que algunas veces, antes que se comience a pensar en Dios, ya esta gente está en el castillo, que no sé por dónde ni cómo oyó el silbo de su pastor. Que no fue por los oídos, que no se oye nada, mas siéntese notablemente un encogimiento suave a lo interior, como verá quien pasa por ello, que yo no lo sé aclarar mejor. Paréceme que he leído que como un erizo o tortuga, cuando se retiran hacia sí, y debíalo de entender bien quien lo escribió. Mas éstos, ellos se entran cuando quieren; acá no está en nuestro querer sino cuando Dios nos quiere hacer esta merced. Tengo para mí que cuando Su Majestad la hace, es a personas que van ya dando de mano a las cosas del mundo. No digo que sea por obra los que tienen estado que no pueden, sino por el deseo, pues los llama particularmente para que estén atentos a las interiores; y así creo que, si queremos dar lugar a Su Majestad, que no dará sólo esto a quien comienza a llamar para más.

4. Alábele mucho quien esto entendié en sí, porque es muy mucha razón que conozca la

recogimiento, que por de la dicha. Dice pasada que trató, de

m u c h o s :
de oración
que ésta,
d i r é
parece
n i

merced, y el hacimiento de gracias por ella hará que se disponga para otras mayores. Y es disposición para poder escuchar, como se aconseja en algunos libros, que procuren no discurrir, sino estarse atentos a ver qué obra el Señor en el alma; que si Su Majestad no ha comenzado a embebernos, no puedo acabar de entender cómo se pueda detener el pensamiento de manera que no haga más daño que provecho, aunque ha sido contienda bien platicada entre algunas personas espirituales, y de mí confieso mi poca humildad que nunca me han dado razón para que yo me rinda a lo que dicen. Uno me alegó con cierto libro del santo Fray Pedro de Alcántara que yo creo lo es a quien yo me rindiera, porque sé que lo sabía; y leímoslo y dice lo mismo que yo, aunque no por estas palabras; mas entiéndese en lo que dice que ha de estar ya despierto el amor. Ya puede ser que yo me engañe, mas voy por estas razones:

5. La primera, que en esta obra de espíritu quien menos piensa y quiere hacer, hace más; lo que habemos de hacer es pedir como pobres necesitados delante de un grande y rico emperador, y luego bajar los ojos y esperar con humildad. Cuando por sus secretos caminos parece que entendemos que nos oye, entonces es bien callar, pues nos ha dejado estar cerca de él, y no será malo procurar no obrar con el entendimiento si podemos digo Mas si este Rey aun no entendemos que nos ha oído ni nos ve, no nos hemos de estar bobos, que lo queda harto el alma cuando ha procurado esto, y queda mucho más seca y por ventura más inquieta la imaginación con la fuerza que se ha hecho a no pensar nada, sino que quiere el Señor que le pidamos y consideremos estar en su presencia, que El sabe lo que nos cumple. Yo no puedo persuadirme a industrias humanas en cosas que parece puso Su Majestad límite y las quiso dejar para Sí; lo que no dejó otras muchas que podemos con su ayuda, así de penitencia, como de obras, como de oración, hasta donde puede nuestra miseria.

6. La segunda razón es, que estas obras interiores son todas suaves y pacíficas, y hacer cosa penosa, antes daña que aprovecha.

Llamo penosa fuerza que nos queramos hacer, como sería pena detener el huelgo; sino dejarse el alma en las manos de Dios, haga lo que quisiere de ella, con el mayor descuido de su provecho que pudiere y mayor resignación a la voluntad de Dios. La tercera es, que el mismo cuidado que se pone en no pensar nada quizá despertará el pensamiento a pensar mucho. La cuarta es, que lo más sustancial y agradable a Dios es que nos acordemos de su honra y gloria y nos olvidemos de nosotros mismos y de nuestro provecho y regalo y gusto. Pues cómo está olvidado de sí el que con mucho cuidado está, que no se osa bullir, ni aun deja a su entendimiento y deseos que se bullan a desear la mayor gloria de Dios, ni que se huelgue de la que tiene? Cuando Su Majestad quiere que el entendimiento cese, ocúpale por otra manera y da una luz en el conocimiento tan sobre la que podemos alcanzar, que le hace quedar absorto, y entonces, sin saber cómo, queda muy mejor enseñado que no con todas nuestras diligencias para echarle más a perder; que pues Dios nos dio las potencias para que con ellas trabajásemos y se tiene todo su premio, no hay para qué las encantar, sino dejarlas hacer su oficio, hasta que Dios las ponga en otro mayor.



Día de Ramos, año de 1568, yendo la procesión del lugar



por nosotras, con los velos delante del rostro y capas blancas...

SI
EN
EN
DO



*¡Oh, muerte, muerte!, ¡no sé quien
te teme, pues está en ti la
vida! Más ¿quién
no temerá, habiendo
gastado parte della en
no amar a su Dios?
Y pues soy ésta, ¿qué
pido y qué deseo? Por
ventura el castigo tan bien
merecido de mis culpas.
No lo primitáis Vos,
bien mío, que os costó mucho
mi rescate.*

Exclamaciones 63

Ficcione





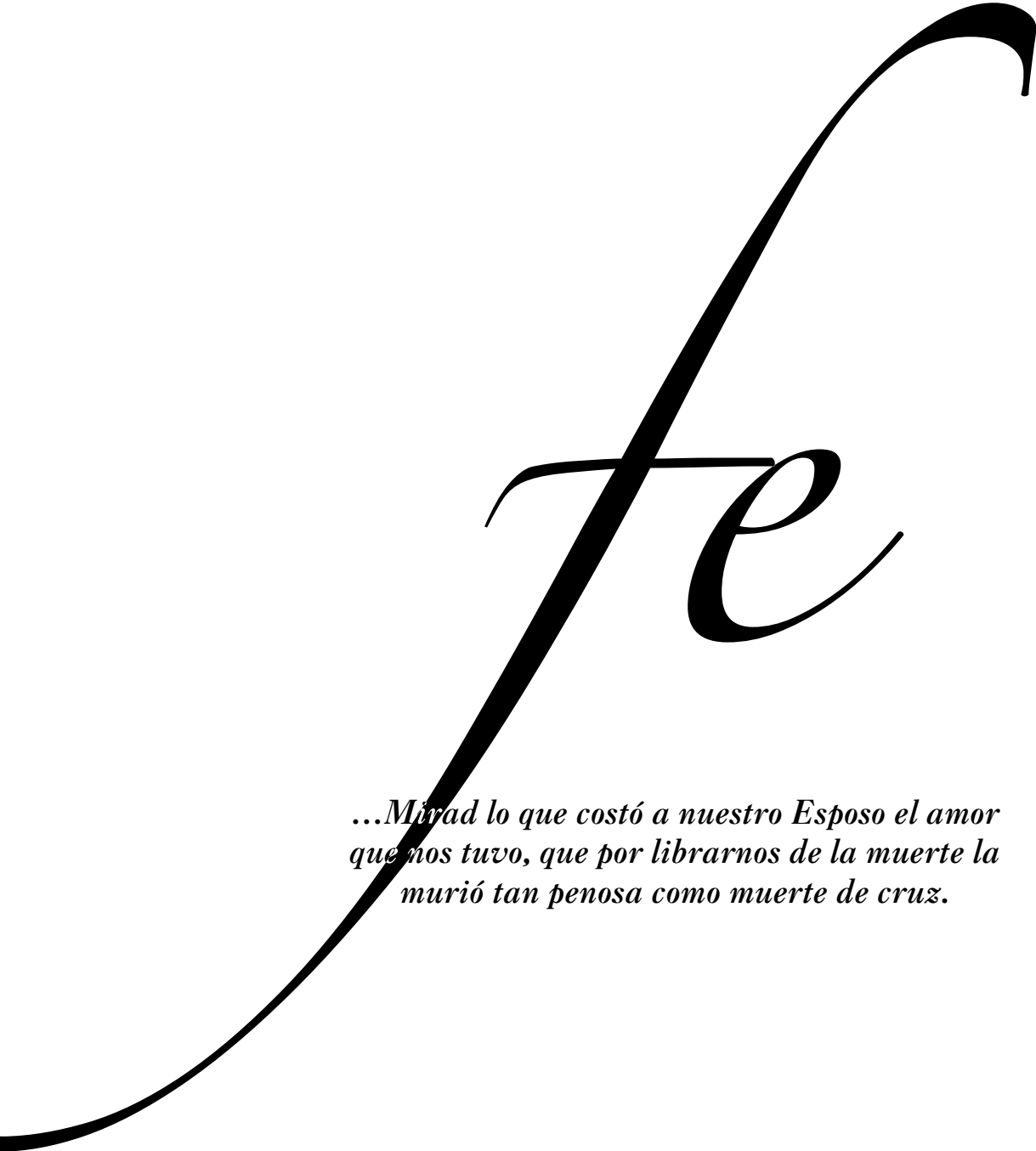




Moradas del Castillo Interior, Morada quinta (Cap. 1, 4)



**OH
SECRETOS
DE DIOS,
QUE NO ME
HARTARÍA DE
PROCURAR
DAR A
ENTENDERLOS
SI PENSASE
ACERTAR EN
ALGO!**

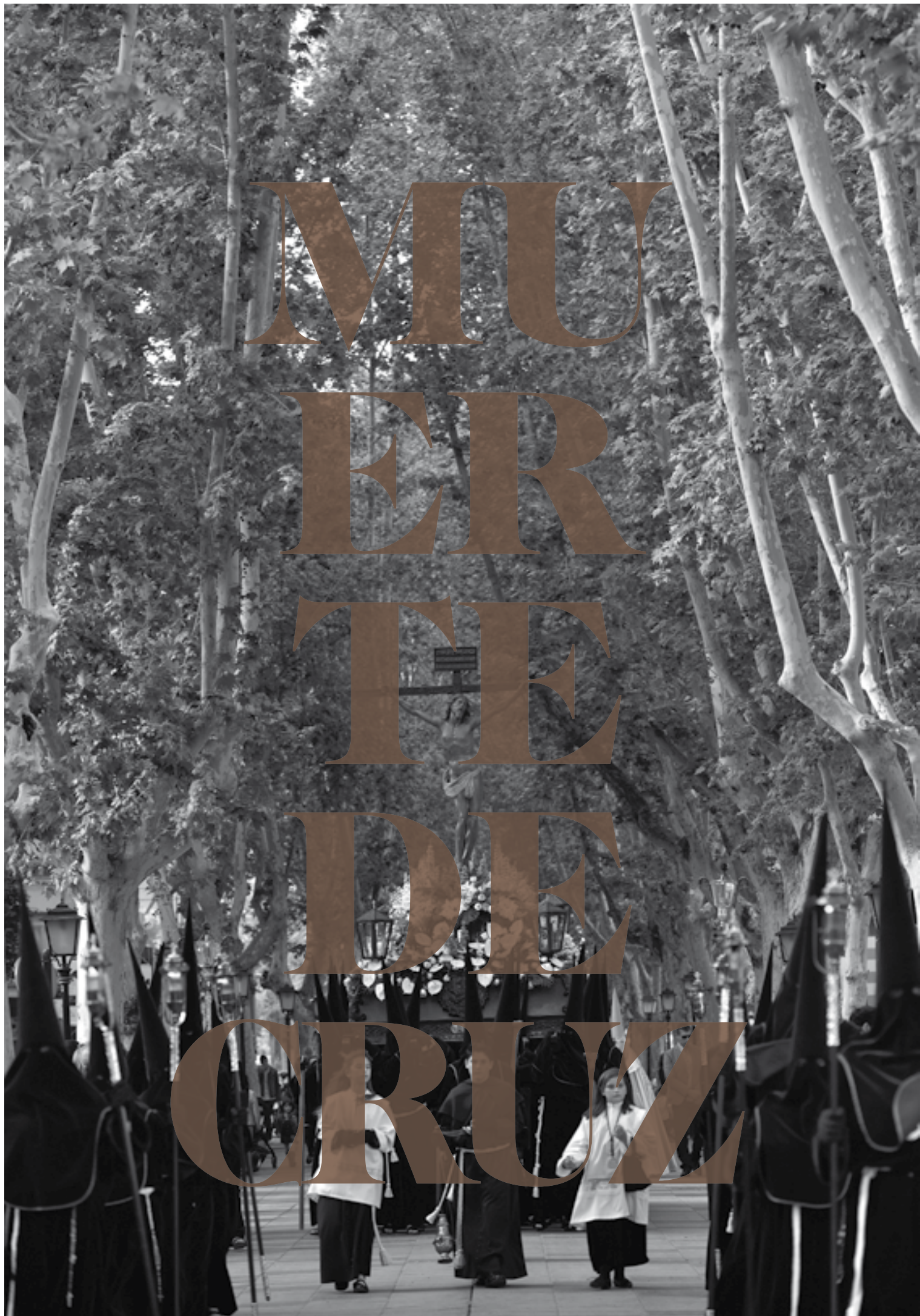


Te

*...Mirad lo que costó a nuestro Esposo el amor
que nos tuvo, que por librarnos de la muerte la
murió tan penosa como muerte de cruz.*

Moradas del Castillo Interior
Morada quinta (Cap. 3, 12)

MU- ER- TE DE CRUZ







FE
Ma
T

coe

ter
ua









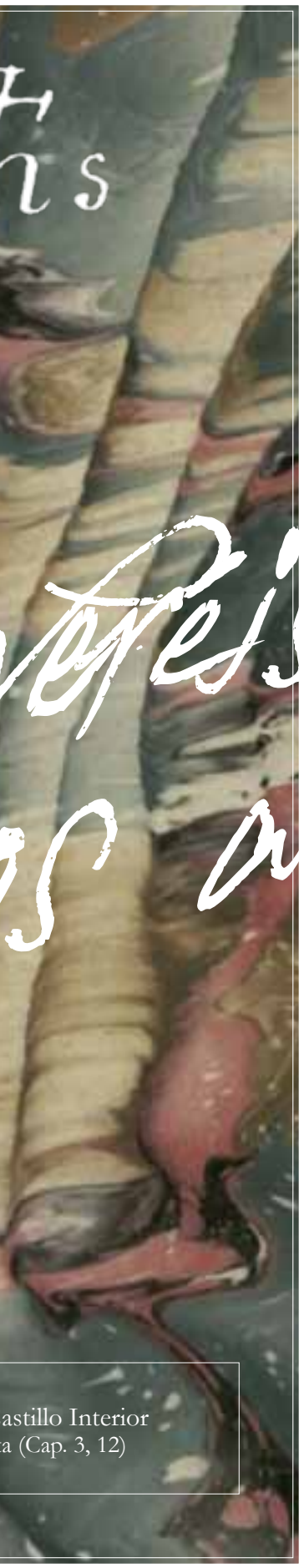
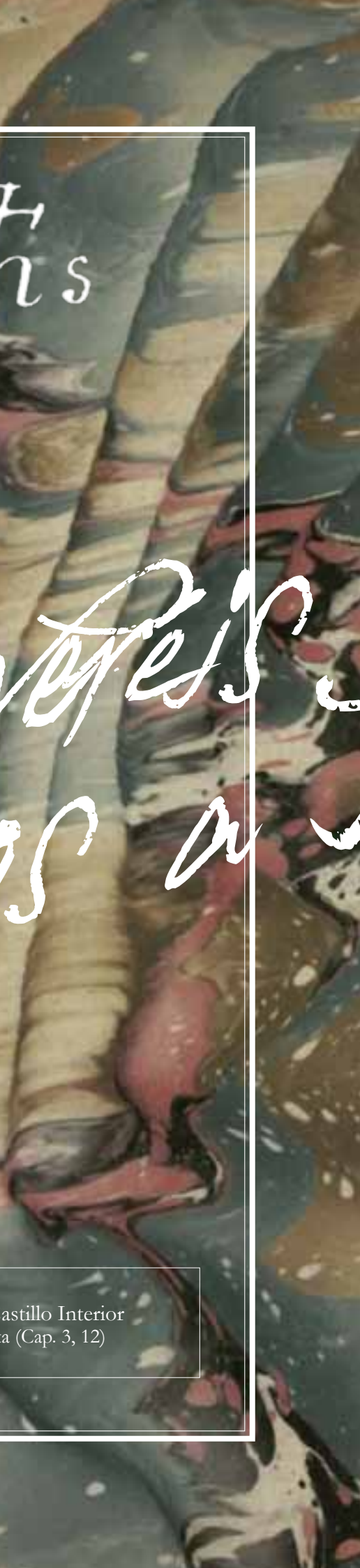


*¡Oh, ánima mía! Deja
hacerse la voluntad de tu
Dios; eso te conviene;
sirve y espera en su
misericordia,
que remediará
tu pena cuando
la penitencia
de tus culpas
h a y a
g a n a d o
a l g ú n
perdón
dellas
...*



cómo verlo

Moradas del C
Morada quint



Castillo Interior
a (Cap. 3, 12)









R

azón es que, ya que por la humildad de este Rey, si como grosera no sé hablar con él, no por eso me deja de oír ni me deja de llegar a sí ni me echan fuera sus guardas; porque saben bien los ángeles que están allí la condición de su Rey, que gusta más de estas groserías de un pastorcito humilde que ve que si más supiera más dijera, que de los muy sabios y letrados, por elegantes razonamientos que hagan, si no van con humildad. Así que no porque El sea bueno, hemos de ser nosotros descomedidos. Siquiera para agradecerle el mal olor que sufre en consentir cabe sí una como yo, es bien que procuremos conocer su limpieza y quién es. Es verdad que se entiende luego en llegando, como con los señores de acá, que con que nos digan quién fue su padre y los cuentos que tiene de renta y el dictado, no hay más que saber. Porque acá no se hace cuenta de las personas para hacerlas honra, por mucho que merezcan, sino de las haciendas.



Mas cuando este Esposo riquísimo la quiere enriquecer y regalar más, conviértela tanto en Sí, que, como una persona que el gran placer y contento la desmaya, le parece se queda suspendida en aquellos divinos brazos y arrimada a aquel sagrado costado y aquellos pechos divinos...





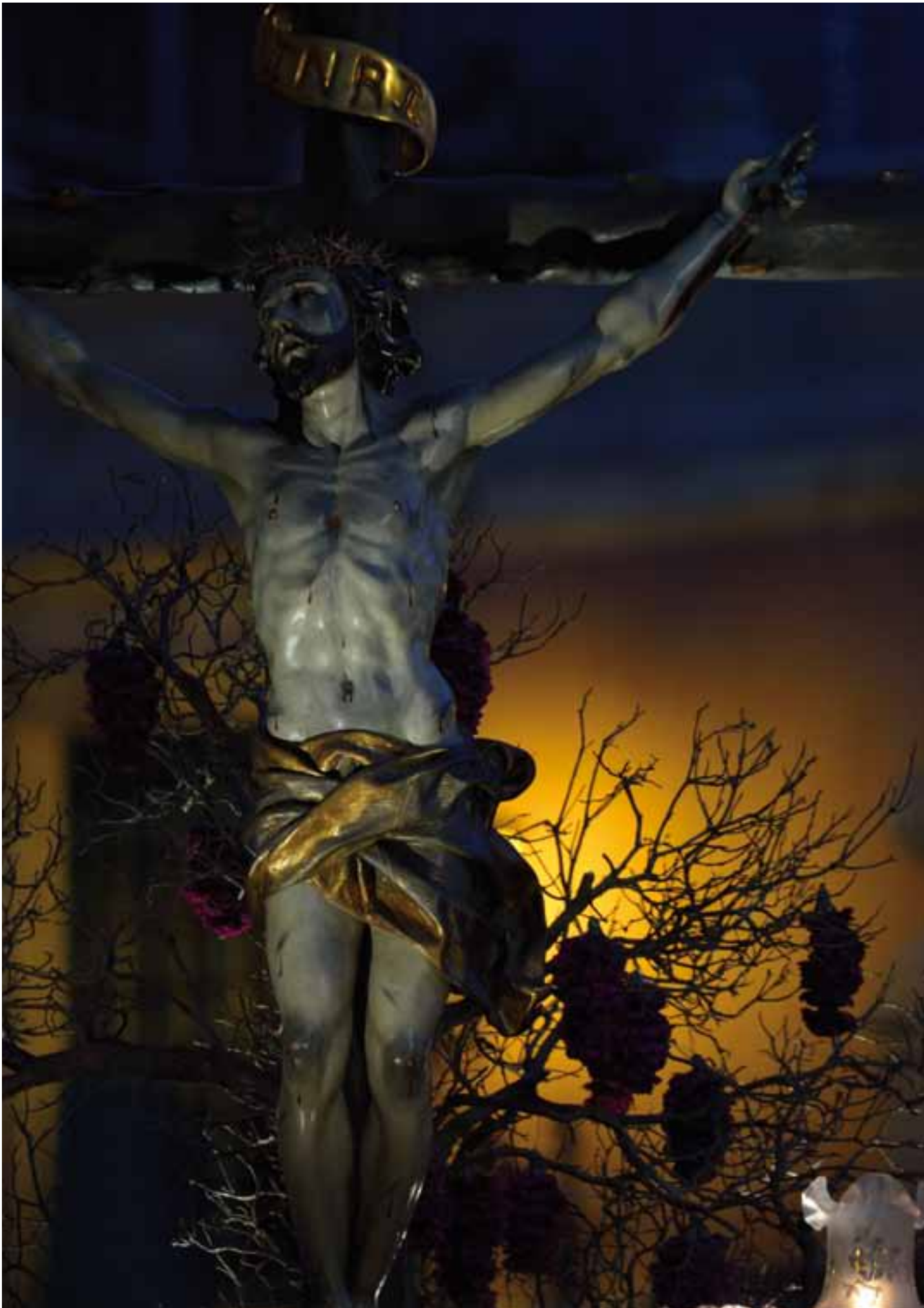


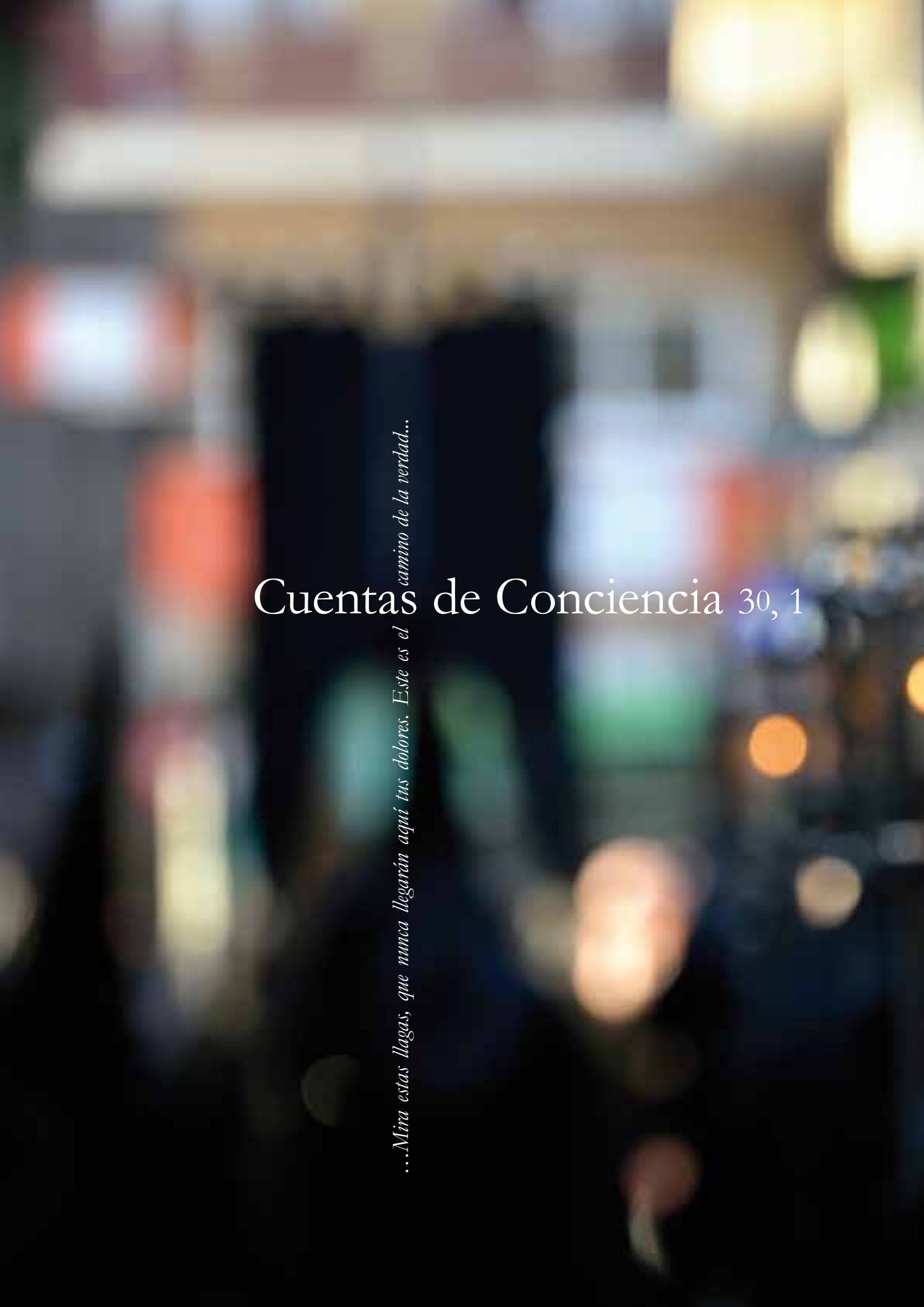
...¡Qué de
caminos,
por qué de
maneras,
por qué de
modos nos
mostráis el amor! Con trabajos, con muerte tan áspera,
con tormentos, sufriendo cada día injurias y perdonando;
y no sólo con esto, sino con unas palabras tan heridoras
para el alma que os ama, que la decís en estos Cánticos y
la enseñáis
que os diga,
que no sé
yo cómo
se pueden
sufrir, si Vos
no ayudáis
para que
las sufra
quien las
siente, no
como ellas
merecen,
s i n o
conforme
a nuestra
flaqueza.

MEDITACIONES

M







...Mira estas llagas, que nunca llegarán aquí tus dolores. Este es el camino de la verdad...

Cuentas de Conciencia 30, 1







*...sino entrar en el centro del
alma, como entró a sus discípulos,
cuando dijo:*

PAX VOBIS





DEL 27 DE MARZO
AL 5 DE ABRIL



1

Historia y problemática de la Estación de Penitencia en la Catedral de Murcia

José Alberto Fernández Sánchez

A la memoria de D. Elías Hernández Albaladejo

Las decisiones del Concilio de Trento sobre el control del decoro en las ceremonias religiosas impulsó una serie de medidas fiscalizadoras de la religiosidad tradicional. La “estación” en las catedrales fue una de ellas, tratando la Iglesia hispánica de encauzar las antiguas penitencias públicas por medio de derroteros más ortodoxos. El presente artículo aborda la problemática del caso murciano dándose la circunstancia de la conmemoración del centenario de su supresión.

The Council of Trent set out rules about the decorum (behaviour and respect) during religious ceremonies. One of these rules referred to the “stations” in cathedrals, which was carried out in a more formal and orthodox way by the Hispanic church. The following article studies the Murcian case as a commemoration of the centenary of their suppression.

De todos los rituales postergados de la Semana Santa la “estación” en la catedral supone el más sustancial quebranto patrimonial del último siglo. Su potente significado litúrgico, la belleza simbólica del tránsito a través de las naves catedralicias y, sobre todo, la perfección expiatoria de la “humillación” sacramental, constituyen uno de los grandes vacíos en la actual fisionomía procesional murciana. A todo ello conviene añadir la grandeza visual, estética en suma, de la conjunción del rito antropológico secular, con su valioso legado escultórico, inserto efímeramente bajo la ecléctica variedad artística del templo diocesano. Por ello el centenario de la supresión de dicho acto penitencial bien merece en este 2015 una retrospectiva que abunde en tales asuntos.

Significación y orígenes de la práctica “estacional” en las catedrales

La celebración el Jueves Santo de la misa “In coena Domini” anticipa el drama del Calvario entregando Cristo su cuerpo y sangre por la Redención humana; de ahí el sentido tradicional del Monumento y sus arcos como evocaciones del “Sepulcro”. Estas circunstancias impulsaron la instalación de potentes máquinas escénicas que, con la inclusión de telones, arquitecturas, orfebrería o talla, articularon la liturgia del Triduo Sacro. Esta ostentosa retórica contó en las catedrales con un despliegue excepcional convirtiéndolas en centro gravitatorio de las conmemoraciones de la Semana Santa (Rivas Carmona, 2002: pp.493-527). Este hecho no puede pasar desapercibido pues, remontando la cuestión a sus orígenes, se observa como la liturgia configura las dos primeras jornadas procesionales: Jueves y Viernes Santo.

Estas circunstancias, idénticas en otras capitales hispánicas, cuentan con el lógico desarrollo en Murcia donde las cofradías de la Preciosísima Sangre, Jesús Nazareno o el Sepulcro, las más antiguas, ocuparon primero aquellos días. La entrada de sus cortejos en el interior de la catedral sirvió, ya en el siglo XVII, para sustituir paulatinamente los “autos sacramentales” de la Pasión representados en su interior por los grupos escultóricos que reiteraban las mismas escenas o “pasos”. Mediante esta metamorfosis la jerarquía eclesiástica promovió tras el Concilio de Trento la eliminación de aquellas “formas populares” de teatro que alborotaban la liturgia pasionaria (Morillas Alcázar, 1999: pp.205-227).

Fue a comienzos de la misma centuria cuando se abordó además la problemática de los Vía Crucis encuadrados habitualmente fuera de la ciudad. Esta inserción en el medio rural, exentos por tanto a la

supervisión civil, había alentado excesos en ocasiones cercanos al escándalo. Estas circunstancias motivaron la creación de un nuevo paradigma para la celebración pública de la Pasión; así, la formación de nuevas cofradías, cuyas constituciones acataban los dictados episcopales, se fueron generalizando como aconteció en los casos de Jesús (1600) y la Sangre (1603). Aún tiempo después se siguió advirtiendo la forma en que habían de realizarse las procesiones recordando “que no se berifique que de noche handen los que ban en ella por las calles del Campo que media entre eta Zud. Y dicho Combento”. Se trató así de evitar, en la medida de lo posible, las penitencias extramuros de la urbe (A.A.S., 1729: f.30).

La catedral se convirtió entonces en el epicentro de la celebración dirigiéndose hasta allí las procesiones en señal de sumisión al poder eclesial. De este modo se superaban las disciplinas medievales supliendo la gestual reverencia ante los “humilladeros” o “cruces de término” por la más ortodoxa postración ante el Santísimo Sacramento. La presencia de los cofrades ante dicha autoridad servía para fiscalizar la puesta en escena de las corporaciones tratando de corregir posibles excesos. Se garantizaba igualmente el decoro ante el “Monumento” debido a la presencia de las milicias ciudadanas. De ahí la extendida costumbre de montar “guardia” ante la reserva eucarística completada, en ocasiones, por la privilegiada custodia de las llaves de la “arqueta”. Pese a estas medidas las “penitencias” al modo medieval aún habrían de perdurar cerca de dos siglos. No obstante, la conversión paulatina de la celebración en un ritual netamente urbano facilitó la asimilación de modelos festivos anteriores. De este modo el Corpus Christi sirvió como prototipo para la grandilocuencia escénica del nuevo cortejo (Fernández Sánchez, 2014: pp.40-52).

La inserción de las procesiones en las catedrales favoreció también una alternativa a los dramas sacros cuya interpretación fue suplida por las imágenes escultóricas; la “estación” favoreció así el desarrollo de la iconografía promoviendo a las cofradías como mecenas de valiosas empresas artísticas. El tránsito por la catedral de los “pasos” suplió las escenificaciones que, sobre el propio “Monumento”, se habían realizado en siglos anteriores para representar la Pasión. Este cambio consolidó el papel de las procesiones como discursos catequéticos paralitúrgicos, dando continuidad en la calle a la liturgia específica de la Semana Santa.

Las amplias naves góticas de la catedral, preparadas desde siglos atrás para el desarrollo de brillantes ritos, se adaptaban a la perfección para la circulación de los cortejos en cumplimiento de su finalidad sacramental. Así, las modernas cofradías emulaban la actitud de los antiguos peregrinos cuyo fervor por las reliquias había procurado la construcción de potentes “girolas” alrededor de los presbiterios; no en vano, los penitentes habían de venerar la más excelsa de las reliquias, la presencia real de Cristo en la Eucaristía. La ubicación en este lugar de la denominada parroquia del Corpus Christi (hoy capilla de San Antonio) propiciaba esta mimesis. Además, el modelo procesional se adaptó a las propias singularidades litúrgicas del cabildo pues ceremonias claustrales como el “Vexilla Regis”, en la víspera de la *Dominica Palmorum*, inspiraron los emergentes cortejos; se convertía así la catedral en maestra prototípica de la nueva religiosidad contrarreformista (Pérez Sánchez, 1997: pp.84-94).

Liturgia y ceremonial “estacional”

Las procesiones penitenciales supusieron, ante todo, un fenómeno “estacional”; la importancia que en ellas tuvieron las paradas en diferentes templos o altares revela su sentido de prolongación litúrgica: cabe rememorar, por ejemplo, el ritual de los “Servitas” cuyas reglas exigían la existencia de estas “estaciones”. La imitación romana está, por ello, fuera de toda duda siendo las peregrinaciones a las “basílicas mayores” el ejemplo usado para las procesiones de todo el catolicismo; el número de paradas, sin embargo, era variable y obedecía a criterios simbólicos: cinco en rememoración de las Llagas de Cristo, siete pretendiendo evocar los sacramentos o los propios dolores de la Virgen en la Pasión (A.G.R.M., 1754: p.157).

Las constituciones de la Preciosísima Sangre obligaban a hacer estación en el “Convento e Iglesia de San Francisco” además de la propia catedral (A.A.S., 1730: f. 108); sabedoras de esta costumbre las propias “Religiosas del Convento de San Antonio [...] camareras perpetuas del Cristo de la Sangre” solicitaron que pasase “la procesión por su convento el día que aconteciese” (A.A.S., 1699). No es casual la preeminencia de estos templos monásticos a cuyo amparo proliferaron los movimientos penitenciales durante los siglos XVI y XVII; además estas instituciones contaban con “coros” permanentes que garantizaban la brillantez de la “estación”. De este modo los religiosos acompañarían con cantos adaptados al tiempo litúrgico: Miserere, Stabat Mater, Lamentaciones, Dolores, Llagas... La relevancia de estos tránsitos favoreció, incluso, el desarrollo de una arquitectura propia; de este modo, buena parte de los templos mendicantes iberoamericanos contaron con dos accesos facilitando entrada y salida de los cortejos.

La existencia de itinerarios delimitados para ser empleados por las cofradías revela la consagración del propio urbanismo generando una suerte de “geografía sagrada” intramuros de la ciudad. De este modo la difusión del concepto de “Christianopolis” desplegado exitosamente en la capital primada, Toledo, encontró eco en las restantes capitales (De la Flor, 2002: pp.137-150). Documentos de la cofradía de Jesús Nazareno certifican esta dinámica: la procesión de la mañana de Viernes Santo abarcaba en sus orígenes todo el perímetro de Murcia utilizando como medio el primitivo eje medieval existente desde el arrabal de la Arrixaca hasta la judería. Posteriormente tomaba dirección hacia la Puerta de Orihuela desde donde retomaba las calles más céntricas hasta alcanzar, desde la plaza del Mercado (actual de Santo Domingo), el corazón urbano: la plaza de Santa Catalina. Dada la longitud de la “carrera” realizaba “estaciones” en el “convento de San Francisco en el Malecón, interior de la catedral ante el monumento de jueves santo” y las iglesias de “Santa Eulalia, La Merced y la Capilla del Rosario” (Belda Navarro, 1995: p.11).

Menos detalle aportan estas crónicas sobre la naturaleza del ritual realizado en cada una de estas “estaciones”. Siguiendo las ordenanzas “servitas” cabe valorar, al menos, la visita de los cofrades al “sagrario” de cada templo con la gestualidad propia de su veneración: conveniente genuflexión y oración ante el Santísimo. Aún quedan referencias en algunas localidades sobre la recomendable actitud de los nazarenos quienes debían atravesar arrodillados el recinto eclesiástico. Igualmente se cita como, tras pasar ante el “Monumento”, debían soltarse las “colas” de las túnicas, ostentación sólo admisible tras el paso por la catedral. Así, las formas visuales exteriorizaban el grado de limpieza espiritual lograda tras hacerse penitencia pública y “humillarse” ante el Sacramento. No conviene olvidar que este ademán evocaría la culminación de un estado interior; conversión individual que se iniciaría con el propio acto de contrición (de la que el propio atuendo penitencial era símbolo), “sermón” previo a la salida, penitencia pública, purificación sacramental (objeto de las “estaciones”) y absolución final al regresar al templo de origen.

Todo este recorrido espiritual culminaría con el canto del “Miserere” cuya interpretación perduró en Murcia hasta bien entrado el siglo XX contándose, además, con el caso aislado de los Servitas que elegían el “Stabat Mater” y del Resucitado que se acogió a un paradigma procesional diferente.

Problemática de las procesiones durante la “estación” penitencial

La importancia de la “estación” en la catedral sin duda se realza hacia la mitad del siglo XVIII; la finalización del imafronte, con el esplendor artístico en él desplegado, propició la renovación de la estética procesional que había de atravesar sus dinteles. No es casual que ante su inminente inauguración las cofradías optasen por una mejora sustancial de su patrimonio: así 1752 va a suponer un punto de inflexión al comprobarse la preocupación de la Preciosísima Sangre y Jesús Nazareno en este particular: el estreno del “trono” tallado por el escultor catedralicio Pedro Federico Pérez para el Cristo de la Sangre y el inicio de la brillante serie de “pasos” salzillescos para el cortejo de la mañana de Viernes Santo aluden a esta intencionalidad (Fernández Sánchez, 2014: pp.349 y 350).

Ya en el interior de las naves catedralicias el ritual continuaba gravitando en torno al “Monumento”; la supresión de las representaciones teatrales facilitó su desarrollo como estructura definida con entidad artística propia. A fines del XVII es el pintor alicantino Senén Vila el encargado de dotarlo con una serie de lienzos para su composición¹; una centuria después será el milanés Pablo Sístori el protagonista al trazar para el crucero un majestuoso templete a base de arquitecturas fingidas (Moya García, 1983: pp.123-127). La conjunción de este elemento, fundamental en el Triduo Sacro, con las procesiones evidencia el sentido netamente sacramental de la “estación” así como la identidad estética desplegada en todos los ámbitos de la celebración durante la última mitad del siglo XVIII.

El consciente protagonismo eucarístico vuelve a quedar de relieve en el gesto de “humillar” los “pasos” ante el “Monumento” durante la procesión de Jesús Nazareno. El profesor Torres Fontes testimonió la enorme dificultad que implicaba llevar a cabo esta inclinación especialmente con los de mayor envergadura; igualmente precisó la expresa autorización capitular para que fuese el de La Cena el único “paso” que atravesase la privilegiada puerta del Perdón. Además insistió como, pese a la prohibición dictada sobre la “estación” en 1916, algunas imágenes continuaron realizándola hasta décadas más tarde:

1. Agradecer al director del Museo de la Catedral, Rvdo. Sr. D. Francisco José Alegría Ruiz, la autoría de este antiguo Monumento.

“La procesión forzosamente hacía un alto en su recorrido, que se mantuvo hasta 1945 inclusive. Detención porque los tres últimos pasos, con Nuestro Padre Jesús a la cabeza, entraban en la catedral por la puerta de San Juan Bautista, y en su interior, por la derecha, se dirigían hacia la capilla de los Vélez. Ante ella, sobre bancos adecuadamente dispuestos para su mayor seguridad, los tres pasos eran depositados durante un tiempo no superior a quince minutos. Era entonces una pausa, descanso, una reminiscencia del pasado. En tanto, desde el coro nos llegaba el amortiguado son del oficio de Semana Santa, maitines y laudes que allí se rezaban... La salida por la derecha y misma puerta de San Juan Bautista para reintegrarse a la “detenida” procesión” (Torres Fontes, 2002: pp.91 y 92).

Sin entrar a valorar este último aspecto si conviene aclarar que la realización de este complejo ceremonial no siempre se desarrolló dentro de unos cauces de normalidad entre cofradías y cabildo. Son puntuales las referencias que indican como el tránsito de las procesiones por el interior de las naves catedralicias generó fricciones: fue el caso del suceso acaecido en 1784 cuando una compañía de danzantes “negros”, incluida en la procesión servita de Domingo de Ramos, se negó a “descubrirse” a su paso por la catedral. El malestar generado por esta actitud llevó a la eliminación de estos acompañamientos hecho que revela, además, el influjo creciente de las ideas ilustradas y su nada velado interés por depurar los rituales (Fuentes y Ponte, 1880, vol.5: p.17).

Pocas son las noticias que muestran a lo largo del siglo XIX el desarrollo de la “estación” aunque queda fuera de toda duda su continuidad; cabe valorar, incluso, el puntual énfasis otorgado por el deán Jerónimo Torres para realzar la ceremonia durante el Sexenio debido a la penosa situación que atravesaban las arcas capitulares y la negativa del concejo a suministrar la cera que precisaba el “Monumento”. Más adelante, ya en 1897, la cofradía del Perdón se incorporó al grupo de entidades que tradicionalmente venían repitiendo la ceremonia. Precisamente, las referencias informan sobre el interés de la nueva institución por contribuir al sostenimiento de las causas eclesiásticas concretando la entrega de un “óbolo” destinado a Tierra Santa dentro del protocolo estacional.

Los incidentes de 1915

El valor simbólico de la celebración de la Semana Santa cobró un protagonismo determinante en la segunda mitad del siglo XIX. Dentro de esta semántica, la influencia de la catedral como centro rector de la urbe queda definida por el preeminente aspecto de su torre dominando todo el ámbito comarcal de la vega sureña. Incluso, a nivel político, el edificio va a convertirse en seña de identidad por encima de valores religiosos: así con motivo del “alzamiento nacional”, que en 1868 derrocó a la reina Isabel II, el edificio fue escenario de un *Te Deum* seguido por el enarbolado de la enseña patriótica en lo alto de la torre. Igualmente, con ocasión de los aniversarios de estos hechos, se sucedieron “volteos generales de campanas” que revelan la implicación capitular dentro del nuevo marco revolucionario. Sin embargo, dicha fidelidad no debe entenderse sin valorar la presencia de un enérgico deán “progresista”, Jerónimo Torres, que durante cerca de un lustro lideró por completo el ámbito local.

La figura de Torres es representativa del valor conferido a las procesiones en el Sexenio: mayordomo entusiasta de la Preciosísima Sangre, no concebía la aplicación del ideario liberal excluyendo los valores tradicionales de la Semana Santa como celebración identificativa de lo murciano. Por medio de esta actitud localista se garantizó su pervivencia en aquellos años. El posicionamiento marcadamente político del deán avivó el recelo de parte del clero, enfrentamiento que repercutió en el deterioro del culto en el templo diocesano. El ocaso del periodo en 1874, con el inicio de “La restauración” borbónica, marcó el distanciamiento capitular del costumbrismo religioso de forma paralela a la defenestración del propio deán. Se trata de un punto de inflexión que inicia una nueva actitud de los capitulares hacia los ritos populares; la “estación” de las cofradías hubo de sufrir décadas después las consecuencias de esta coyuntura (Navarro Melenchón, 2004: pp. 75-86).

En las cerca de cuatro décadas que siguen al hundimiento cantonal el propio carácter de las procesiones cambia. El aumento de los valores grandilocuentes, la creciente importancia del costumbrismo frente a la observancia litúrgica y la progresiva implantación de un modelo “nocturno”, propiciaron que la etapa quedara ligada indisolublemente a la externalidad de los cortejos. Este posicionamiento sirve como precedente de los incidentes acaecidos la noche de Viernes Santo de 1915: entonces, el miedo creciente a atentados anarquistas desencadenó un episodio de histeria colectiva que perjudicó definitivamente al desarrollo de la “estación”. Como quiera, además, que el suceso aconteciera durante el acceso del paso de San Juan de “La Concordia” a la catedral a través de la puerta de los Apóstoles, el interior del templo fue escenario de escenas caóticas que sirvieron como detonante para la supresión del acceso.

No es objeto del presente valorar las causas reales de este episodio. Sin embargo, no cabe duda que fue clave para que el cabildo marcara distancias con respecto a la “estación” penitencial. En realidad nunca existió tal atentado debiéndose el altercado a una voz proferida en el entorno de los “estantes” como advertencia al “cabo de andas” para que evitara la rotura de las “bombas” de cristal del “trono”. El desconocimiento por parte del público de la nomenclatura específica de los cofrades provocó una alarma que se tradujo en una estampida favorecida por el clima de inestabilidad social. El desorden estuvo presente en los diarios locales de la jornada siguiente: “...se produjo una falsa alarma, según se dice por haber reñido unos hombres...”. A efectos de la cuestión conviene referir, ante todo, la prolongación del suceso bajo las naves catedralicias: “...El pánico que se produjo entre los centenares de personas que ocupaban la plaza, muchas de las que formaban parte de la procesión y las que se encontraban en la catedral, fue muy grande...” (Diario “El Tiempo”, 1915).

Las consecuencias no se hicieron esperar. Ya en los meses anteriores a la Semana Santa de 1916 sobrevolaba la negativa del cabildo al acceso de las procesiones. La prensa trató de relajar posturas aludiendo a una decisión conjunta: “Para que no se dé torcida interpretación al hecho de no entrar las procesiones en la catedral esta Semana Santa, debemos hacer constar que esa determinación se ha tomado por mutuo acuerdo entre las directivas de las diferentes cofradías y el cabildo Catedral”. Se matizaba así lo expuesto poco antes cuando se indicó, en términos mucho más incisivos, una “prohibición” unilateral que venía a interrumpir “la estación de costumbre en la Catedral” (Diario “El Tiempo”, 1916). Desaparecía así un rito secular que había constituido el centro gravitatorio de las procesiones. Como recuerdo de aquello aún transitan los cortejos por el perímetro catedralicio sin que haya sido posible en los últimos tiempos la restitución total o parcial de aquel clímax litúrgico y penitencial.

Queda para el futuro la superación de aquellas posturas enfrentadas; un diálogo, al menos, que propicie la comprensión de las consecuencias sufridas tras aquella decisión. Y es que la centuria que media desde la supresión de la “estación” no ha supuesto sólo el olvido del sentido litúrgico originario de las procesiones, también ha trazado un telón infranqueable; un antagonismo que se traduce en una incomprensión mutua. El propio sentido fraternal del cristianismo así como el reforzamiento de la importancia litúrgica de las celebraciones externas de la Semana Santa, debería guiar el asentamiento de valores comunes sobre los que, quizá, pueda restablecerse el sacramento penitencial que originó las procesiones.

Fuentes

ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.)
ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.)

Bibliografía

Auto del fiscal general del obispado, 1729.
BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzilla*, Murcia, Darana, 1995.
Memorial de la Concordia entre la cofradía de la Preciosísima Sangre y el convento de Carmelitas Calzados de la ciudad de Murcia, 1730.
Constituciones de la Congregación del S. Hospital de la Caridad de N. Sr. Jesu Christo de la Ciudad de Cartagena de Levante: Fundada baxo el patrocinio de Maria Santisima de los Dolores, Muestra Señora, sita en su mismo hospital, 1754.
DE LA FLOR, F.R., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
Diario “El Tiempo”:
“Las procesiones. La del Santo Entierro”, viernes 3 de abril de 1915.
“La Semana Santa”, lunes 17 de abril de 1916.
FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y Retórica de la Semana Santa Murciana; El Periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas*, Murcia, Universidad, 2014.
FUENTES Y PONTE, J., *España marina. Provincia de Murcia*, Lérida, Carrués, 1880.
MORILLAS ALCÁZAR, J.M., “Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el monumento eucarístico” en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad, 1999.
MOYA GARCÍA, M.L., *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
NAVARRO MELENCHÓN, J., *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*, Murcia, Universidad, 2004.

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.

RIVAS CARMONA, J., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: Los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en Las Catedrales españolas del Barroco, Murcia, Universidad, 2003.

Solicitud de las Religiosas de San Antonio de Padua de Murcia para que la procesión del Cristo de la Sangre pase por su convento, 1699.

TORRES FONTES, J., “Historia y presente” en Nazarenos, nº.5, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2002.

Las Estaciones Penitenciales en la Cuaresma romana

Ramón de la Campa Carmona

La tradicional presencia de las estaciones como forma litúrgica específica del tiempo cuaresmal en Roma constituye el fundamento de las propias procesiones de la Semana Santa. El estudio aborda su problemática desde los orígenes del cristianismo y centrando su interés en Roma, cuna litúrgica de la que bebieron las restantes diócesis católicas. Así, este documentado estudio sirve como contexto sobre el origen de esta celebración en el seno de la iglesia catedral de la Diócesis de Cartagena.

The traditional presence of these stations as a specific form of liturgy during Lent in Rome establishes the foundations of our Easter processions. This study investigates its problems from the beginning of Christendom, focusing its interest in Rome, liturgical source for all other catholic dioceses. We can consider this document a context for the origin of this celebration within the cathedral of the Dioceses of Cartagena.

Debemos partir de la consideración de que tradicionalmente la cuaresma se ha presentado como el verdadero tiempo fuerte de la vida de la Iglesia, con un marcado carácter penitencial, vivido no sólo de un modo interno e individual, sino también externo y social, por el carácter comunitario de ésta y por la dimensión colectiva del pecado, como signo de la conversión del corazón (Concilio Vaticano II, 1963: nn. 109 s.; SCCD, 1988: nº 14).

Pero de los ritos peculiares de la cuaresma, indicador de la importancia que la Iglesia de Roma le concedió desde tempranos momentos, nos interesa hacer mención del solemne culto estacional de la corte pontificia, celebrado toda la cuarentena, triduo pascual y octava de pascua, que constituye una de las principales joyas litúrgicas del Rito Romano tradicional, con un sugerente colorido local y popular.

El origen del culto estacional hay que buscarlo, sin duda, en intentar realzar la unión del pueblo con su obispo y de éste con sus estrechos colaboradores, los presbíteros, en torno a un único altar. Al haber aumentado muy pronto el número de fieles y haberse multiplicado consecuentemente los edificios públicos de culto (*Tituli*), el obispo debía delegar la celebración de su misa en los presbíteros titulares de las estas iglesias, que permaneció sólo de manera simbólica en el caso de Roma en la solemne del papa, pues era la única en conservar el carácter oficial.

Estas ceremonias solemnes, recibieron el nombre, desde el siglo II, de *estación* (latín *statio*), vocablo latino que significa etimológicamente “punto de guardia”, porque en estas jornadas, de semia-yuno, la comunidad cristiana montaba espiritualmente guardia, sobre todo celebrando solemnemente los divinos misterios (latín *stationem agere*). Simbolizan el camino penitencial de la cuaresma como tránsito hacia la pascua.

Por todo ello, finalmente el término *estación* pasó a designar en lenguaje litúrgico a toda reunión litúrgica comunitaria presidida por el papa en las basílicas patriarcales y en los *tituli*, las iglesias públicas parroquiales, o en las iglesias martiriales (latín *ad aram Dei stare*), y por eso hoy, tras la reforma litúrgica, el término *misa estacional* se ha extendido a la celebración eucarística solemne que celebra el obispo en su diócesis.

Con este significado lo encontramos usado corrientemente en África a mediados del siglo III y en Roma a finales del siglo IV. El gran Tertuliano (ca. 160–ca. 220) hace mención de la etimología del nombre: “La estación recibe su nombre del mundo militar, pues también somos ejército de Dios” (*De oratione*,

cap. XIV), y San Cipriano de Cartago (ca. 200-258) llama estación a una asamblea tenida por los fieles con el obispo a la cabeza y el clero, en la que escucharon un comunicado de los delegados del antipapa Novaciano (Righetti, 1955: p. 748).

En Roma, de hecho, la estación papal era, si no el único servicio, sí el servicio oficial del día. Los sacerdotes de los diversos *títulos* estaban obligados a participar y después volver a sus respectivas iglesias a celebrar la misa para aquellos fieles que no habían podido participar a la estación (Righetti, 1955: p. 748).

Pero como símbolo de unidad y de comunión, cada sacerdote recibía el *fermentum*, que era una partícula de pan consagrado por el papa que ellos añadían a las partículas consagradas en sus iglesias o en el cáliz (que es el origen de la partícula del Agnus Dei), a semejanza del resto de masa fermentada en el amase anterior y que sirve como fermento de la nueva masa de pan (Righetti, 1955: p. 748).

Como prehistoria de esta costumbre romana, podemos ya reseñar que un escrito anónimo, anexo a una súplica dirigida por dos sacerdotes en el 384 al emperador Valentiniano, refiere que el antipapa Félix había regresado a Roma después de haber sido expulsado y había celebrado una *estación* con sus partidarios en la Basílica de Santa María in Trastevere (Righetti, 1955: p. 748).

La *estación*, por tanto, además de ser el servicio litúrgico oficial que el papa, puesto que éste no tenía iglesia propia, se celebraba en una u otra de las basílicas romanas y en las diversas iglesias cimiteriales emblemáticas, a causa del auge del culto martirial, desde finales del siglo III, donde se festejaba el aniversario, las cuales se convertían en catedrales efímeras (Chavasse, 1982: p. 20).

La primera noticia histórica que tenemos de dicho oficio estacional la encontramos en el *Liber Pontificalis* referente al pontificado de Hilario (461-468), pues anota que éste pontífice donó unos vasos sagrados para utilizar en las iglesias estacionales (Duchesne, 1886: t. I, p. 244; Loomis, 2006: p. 103).

Esta práctica litúrgica tiene ya relevancia a fines del siglo V y principios del VI, época en la que, además, se asumen rituales áulicos heredados de los emperadores, al asumir el papa, en el desarrollo del primado petrino, el papel de “Juez en lugar de Dios” y “vicerregente del Altísimo”, en palabras del Papa Símaco (498-514) en su instrucción a Ennodio, Diácono y luego Obispo de Pavía, ca. 502 (Dastferrez, 2000: p. 205).

Significativos son los honores que recibe el pontífice al comenzar, como el emperador: va precedido de un subdiácono con incensario y siete acólitos con candeleros, va sostenido por dos diáconos al andar, a los que ha tendido las manos que éstos han besado, recibe como homenaje del Diácono Estacionario, diputado para asistirlo, el beso en el pie... (Jungmann, 1953: p. 106).

A finales del siglo VI es nombrado papa San Gregorio I Magno, que había sido prefecto de Roma y monje, el cual, inmerso en una acción pastoral en sintonía con la psicología y necesidades del pueblo, asume el reto de una nueva inculturación del cristianismo en la civilización que está surgiendo tras las invasiones bárbaras y sobre las ruinas del Imperio Romano.

Entre su ingente labor, al comprobar la veneración del pueblo romano por las basílicas erigidas sobre las tumbas y reliquias de los mártires, completando la iniciativa de sus predecesores, potencia y realza el culto estacional, marco inestimable para la catequesis del pueblo, añadiendo también la estación para el Miércoles de Ceniza, *caput jejunii*, y viernes posterior (Incontri, 1762: p. 54; Schuster, 1929: p. 17).

El *Ordo Romanus XI* constata la extensión de la imposición de la ceniza a todos los fieles. Ésta se recibía en Santa Anastasia, a los pies del Palatino, y desde allí se iniciaba la procesión penitencial de ascenso hasta Santa Sabina, en la cima del Aventino, a pie desnudo (Schuster, 1929: p. 11).

Juan el Diácono, en la vida de este santo pontífice, describe con admiración las larguísimas filas de fieles de toda edad, sexo, profesión, que de todos los rincones de Roma se dirigían hacia la basílica asignada, siguiendo al romano pontífice. San Gregorio hace mención muchas veces en sus homilías del fervor de estos encuentros.

Con esta estrategia pastoral, que subrayaba la unión entre la Iglesia Celeste de los mártires, significada en sus reliquias, y la Terrestre, que peregrina aún por este mundo, se hacía también participar por turnos a cada barrio de la urbe, al girar por ellos, en la eucaristía común del obispo de Roma.

La intención era celebrar la salvación, con un carácter penitencial netamente cuaresmal, viendo como los modelos de esa historia sagrada se siguen concretizando en ejemplos de vida (Pinell, 2003: p. 39). Se vivía así una verdadera fiesta del santo titular de la iglesia estacional, y las oraciones y lecturas hacían referencia a él; alusiones a veces sencillas de descifrar, pero bastante rebuscadas en algunas ocasiones (Schuster, 1929: p. 12).

Según nos describe el *Ordo I*, contemporáneo del propio San Gregorio, en cuaresma, los lunes, miércoles y viernes primero, y los martes y jueves también a partir del papa San Gregorio II (715-31), a la hora indicada, normalmente hacia las tres de la tarde, hora de Nona, se reunía la asamblea cristiana, en una iglesia designada como lugar de cita o *collecta* cuanto había procesión, llamada *letanía*, que en Roma solía preceder a la función estacional, aunque en un principio no tenía lugar todos los días de cuaresma en los que había estación, sino únicamente los lunes, miércoles y viernes (y en tiempos de Carlomagno, los sábados), según consta en el citado *I Ordo*. En tiempos del papa Adriano I, a proposición de Carlomagno, se añadieron los sábados, que no tenían misa propia ni estación, según consta en el citado *Ordo I*. En el siglo XII sabemos que esta procesión se hacía ya todos los días de cuaresma, a excepción del martes de la II Semana, que la estación era en Santa Balbina, y se detalla además que en dichos días había que omitir el *Kyrie* en la misa porque ya se había cantado en la letanía.

El papa salía a caballo de su residencia el *Patriarchium* de Letrán, con su corte: abren el cortejo, a pie, los acólitos y *defensores* (administradores de la hacienda eclesiástica), siguen a caballo los siete diáconos regionarios, cada uno con su subdiácono, el papa y, tras él, también a caballo, los altos dignatarios (Jungmann, 1953: pp. 104-105).

Llegado a la iglesia de partida, entraba en la sacristía (*secretarium*), donde era recibido a la puerta por sus responsables. Allí se revestía de alba, tunicela, dalmática, casulla y palio y se tocaba con mitra. Mientras, la schola cantaba la antifona *ad Introitum Collectae*.

Así pertrechado, subía al altar y, acabada la antifona, de pie, en el extremo de la epístola, vuelto al pueblo, saludaba a éste con el *Dominus vobiscum*. Vuelto *ad Orientem*, cantaba: *Oremus*. A continuación el diácono mandaba arrodillarse a la asamblea (*Flectamus genua*) y, tras un breve espacio de oración, levantarse (*Levate*). Seguidamente el papa hacía la oración estacional *ad Collectam*.

Acabada ésta, saludaba de nuevo con el *Dominus vobiscum*, al que todos respondían: *Amen*, y el diácono iniciaba el cortejo con el mandato: *Procedamus in pace*, al que la schola respondía: *In nomine Christi*, e iniciaba la antifona *per viam*, mientras el subdiácono regionario levantaba del altar la pesada cruz estacional, estandarte (latín *vexillum*) del mundo reparado, que era de plata, dorada y gemada, con varias figuras esculpidas (en la parte posterior el santo titular de la iglesia estacional), y que se dejó de usar en 1589 (Incontri, 1762: p. 60; Costanzi, 1825: t. II, p. 525 s.), que se portaba delante del papa, a la que seguía la propia cruz pontificia llevada por uno de sus subdiáconos.

Entre cantos de salmos, antífonas penitenciales *in via* y letanías de los santos, por lo que la propia procesión recibía el nombre de *letanía*, se dirigían procesionalmente fieles de todas las circunscripciones, que eran veinticinco, con el clero, como el sumo pontífice, revestido para la misa, hacia la iglesia estacional.

Estos cortejos fastuosos, en los que el papa y los altos dignatarios iban a caballo, son sin duda herederos de aquellos practicados en Roma en las fiestas paganas y que tanto gustaban al pueblo, y que la Iglesia cristianizó dándoles una impronta estrictamente cristiana.

Cerca de la iglesia estacional, comenzaban las mencionadas letanías de los santos, cantando el subdiácono regionario cruciferario y respondiéndole el coro con los acólitos. Entrados en la iglesia, el papa se encaminaba a la sacristía mientras la schola concluía las letanías.

Al poco, empezaba la antifona *ad Introitum Missae*. El dicho *Ordo I* detalla que en dichos días había que omitir el *Kyrie* en la misa porque ya se había cantado en la letanía. Acabada la antifona de entrada, el papa decía: *Oremus*. El diácono, a su vez, mandaba a los fieles durante el tiempo de oración en silencio arrodillarse (*Flectamus genua*) y levantarse (*Levate*). Recitada la oración, se leía la *Lectio* y la misa continuaba de la manera acostumbrada.

Antes de la comunión, el subdiácono regionario anunciaba en alta voz la siguiente estación: “Crastina die veniente o feria... veniente collecta erit in Ecclesia N., statio in Ecclesia N.”, a lo que respondía la schola: “Deo gratias”, y el primicerio, con ella cantaba la comunión.

Tras la oración poscomunión, el diácono anunciaba la bendición: “Humiliate capita vestra Deo”, a lo que el coro respondía: “Deo gratias”, y se pronunciaba la oración *super populum*, al término de la cual el diácono disolvía la asamblea con el *Ite missa est*. Al terminar al atardecer, concluía el ayuno del día.

Los acólitos llevaban los vasos sagrados de plata del palacio de Letrán para la solemne liturgia de celebración del papa con los presbíteros titulares, y comulgaba todo el clero y los fieles. Éstos, al menos los de rango senatorio, participaban también en la preparación de la oblata. Aparte de la referencia del papa San Hilario, León III, en el 795, hizo también hacer veinte vasos de plata para ello (Duchesne, 1892: p. 33).

Al surgir esta costumbre, la elección de la basílica quedaba al arbitrio del papa, pero pronto fue regulada según un orden fijo más estable, y explicitada en los libros litúrgicos (Righetti, 1955: p. 748). No sabemos quién ni exactamente cuándo se empieza a elaborar el sistema estacional romano cuaresmal, que se presenta plenamente formado en los siglos VII-VIII.

A la cuaresma se añadían la octava de Pascua, las Cuatro Témperas, el Adviento, los días de fiestas principales y algunas fechas particulares, como los *dies natales* de los mártires, empezando por los pilares de la Iglesia de Roma: Pedro y Pablo. Se reservaban los edificios mayores para las reuniones más importantes del año litúrgico: Letrán para la Pascua y Vaticano para Navidad.

En la elaboración de este itinerario, podemos rastrear un primer periodo al que pertenecen las estaciones más antiguas y solemnes, pocas pero importantes, que comprenden el I Domingo, *caput quadragesimae*, los miércoles, viernes y sábados de las Témperas, los domingos de los tres antiguos escrutinios bautismales (III, IV y V), las grandes ferias de las tres semanas fundamentales, y el Triduo Pascual. Estas estaciones se celebraban ya a finales del siglo IV y en las basílicas más grandes y más veneradas de la Urbe (San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano, San Pablo Extramuros, Santa María Mayor, San Lorenzo, Santa Cruz en Jerusalén).

En un segundo periodo se añaden veintidós estaciones de las ferias cuaresmales, excluidos los jueves, las cuales fueron distribuidas, sin saber si con algún criterio, por entre los veinticinco títulos parroquiales de la ciudad y algunas otras iglesias, excluidas las iglesias cementeriales suburbanas, salvo las citadas San Pedro del Vaticano, San Pablo Extramuros y San Lorenzo al Verano por su gran importancia, debido a que era una época de gran inseguridad en la campiña romana (Schuster, 1929: p. 12).

A las estaciones cuaresmales se les añadió, como ya hemos comentado, el miércoles y el viernes antes del primer domingo de cuaresma, por su cercanía a la cuaresma o para favorecer un mayor número de iglesias. La organización de este segundo grupo hay que atribuirla al citado San Hilario (461-468), con un probable reajuste de San Gregorio I Magno (+604).

En el tercer grupo hay que contar las misas estacionales de los jueves cuaresmales, instituidas por el papa Gregorio II (+731), dotándolas de textos sacados de misas vigiliares y que señalan estaciones próximas a las cronológicamente vecinas (Chavasse, 1982: p. 31). Hay que considerar de este último grupo, las dos misas introducidas en el siglo IX: la del II Domingo, que había sido “dominica vacat”, tras las largas ordenaciones del sábado, introducida seguramente fuera de Roma, y la del sábado antes de Ramos (Schuster, 1929: p. 10).

Cuando el papa no podía intervenir, un acólito que en su nombre era enviado, le traía un algodón empapado con el aceite de las lámparas de la basílica señalada, diciéndole: “Hoy ha sido la estación en Santa Sabina, que te saluda”. El Pontífice respondía con “Deo gratias” y besando el algodón, lo entregaba a su cubiculario, que lo guardaba para rellenar su almohada fúnebre.

El sistema estacional no era exclusivo de Roma, antes bien, estaba bastante extendido. Tenemos testimonios ya en el siglo IV de Antioquía y de Jerusalén. Documento de su implantación en el norte de África es Oxirinto (Egipto), en que un papiro del 535 nos ha dejado escrito el turno de las iglesias en las que el obispo debía intervenir en determinadas fiestas y domingos para celebrar el solemne oficio litúrgico (Righetti, 1955: p. 749).

En Occidente tenemos trazos del sistema estacional que se extiende a Germania, de ahí a la Galia: en Rávena, Milán, Vercelli, Lieja, Estrasburgo, Maguncia, Colonia, París, Tours y otras ciudades de la Galia. En Metz su obispo Crodegando (+766) lo había prescrito para la cuaresma, en plena conformidad con el de Roma (Righetti, 1955: p. 749).

En Rávena, en el siglo XI, dividida eclesiásticamente como Roma en *tituli*, se documentan las misas estacionales, seguro que por influencia de libros litúrgicos romanos. Pero sólo se señalan algunas estaciones, que coinciden con los titulares de las iglesias, por lo que nos hace pensar en una distribución propia.

Estas estaciones cuaresmales estuvieron en vigor en Roma, con algunas vicisitudes, al menos hasta el exilio de Aviñón (1309-1377). A la vuelta, los cismas y luchas evitaron que los papas tomaran parte personalmente, reduciendo la mayor parte de las fiestas a una conmemoración más o menos solemne hecha en la Capilla Papal, que se celebraba comúnmente en la Capilla Sixtina.

En el marco de la reforma postridentina, San Carlos Borromeo propició un resurgimiento en Milán en 1572, así como San Pío V Ghislieri en Roma, lugar este último donde perduraron hasta 1870, en que se suspendieron tras la toma de la ciudad por los saboyanos, que prohibieron todas las procesiones públicas y actos religiosos fuera de los templos.

Las estaciones cuaresmales fueron revalorizadas en el siglo XX, de la mano del entonces abad de San Pablo Extramuros, el beato Ildefonso Schuster, más tarde cardenal arzobispo de Milán.

En Venecia, donde aún se siguen celebrando, fueron introducidas, como una plegaria oficial de la ciudad, por el cardenal patriarca Pietro La Fontaine en 1917, año y medio después de su llegada a la diócesis, con el beneplácito pontificio, por influencia del cardenal beato Schuster (Musolino, 1988: pp. 228-231).

Parte el itinerario, diseñado, como todo, por su fundador, de San Zacarías el Miércoles de Ceniza y continúa por cuarenta y dos estaciones hasta la última, el Martes Santo, en Santa María Formosa. El resto de la Semana Mayor los oficios se desarrollan en San Marco.

Por la mañana, antes de la misa, se exponen las reliquias de los santos, y por la tarde, tras una breve plática, se hace una procesión por el interior del templo con el canto de la letanía de los santos, las preces penitenciales rituales y del salmo *L Misereere*.

En Roma fueron finalmente restauradas, tras sesenta años, en 1931, por el ambiente favorable después de la firma de los pactos lateranenses (1929), por monseñor Carlo Respighi (+1947), ceremoniero de dos papas, presidente del Collegium Cultorum Martyrum, que había sido fundado en 1879, hoy pontificia academia, que sigue ininterrumpidamente promoviendo. Contribuyeron también en gran medida Plácido Lugano, abad de Santa Francesca Romana, y el escritor Lamberto de Camillis, con trabajos e ilustraciones históricas y devocionales de gran valor. Tras una fuerte decadencia en los años setenta del siglo XX, en que la mayoría del clero las consideró obsoletas, hoy se asiste en Roma a una progresiva recuperación. En 1993 el oficio litúrgico del Vicariato publicó nuevos textos y esquemas celebrativos. Incluso, desde 2010, en su difusión, se realizan convocatorias para colocar en los templos con fechas y horarios estacionales.

Se practican hoy en la urbe cuarenta y cuatro estaciones cuaresmales y ocho pascuales, con dos celebraciones, una matutina, y otra vespertina, ésta solemne celebrada por un obispo o, cuando es posible, por el mismo cardenal titular.

Incluso, se está experimentando la promoción en zonas de la periferia de la urbe de iglesias estacionales vicarias, para los fieles a los que les es dificultoso por la distancia asistir a las tradicionales. De la misma manera se ha trasplantado esta costumbre fuera de Roma, por ejemplo en Chieti, por citar algún lugar de Italia, e incluso en algunas diócesis de Estados Unidos.

Hay que tener en cuenta que antes de la reforma de Pablo VI Montini del *Missale Romanum* en 1969, existía una antecuaresma en la que ya se practicaba el rito estacional: el tiempo de Septuagésima (Pascher, 1965: pp. 133 ss.), tres semanas de transición entre las alegrías de la Navidad y las austeridades cuaresmales, cuya estructuración se remontaba a San Gregorio I Magno. Sus iglesias estacionales indicaban una gradualidad ascendente: San Lorenzo Extramuros, San Pablo Extramuros y San Pedro del Vaticano.

En suma, este solemne oficio estacional contribuyó y puede seguir contribuyendo decisivamente a dar relieve a la cuaresma, en orden a la importancia concedida por la Iglesia a ella. El conjunto de textos eucológicos derivados de él constituye, además, una de las más bellas creaciones de la liturgia latina, y ha sido conservado en el *Misal Romano* hasta la edición de 1962, utilizada aún en el uso extraordinario, encabezando a cada una de las misas la iglesia estacional romana.

Y por último es importante recordar que debemos situar aquí el antecedente de nuestros desfiles procesionales de Semana Santa, que se configuran también como *estaciones penitenciales*. La Iglesia posconciliar reconoce la importancia de este tipo de ceremonias y dispone: “se recomienda que se mantengan y renueven las asambleas de la Iglesia local según el modelo de las antiguas ‘estaciones’ romanas” (SCCD, 1988: n° 16), sobre todo en época de cuaresma (Montini, 2002: prenotandos al tiempo de cuaresma).

Vienen descritas en su forma típica en los actuales *Ceremonial de los Obispos* (Wojtyła, 1985: nn. 260-262) y *Misal Romano* (Montini, 2002): si hay procesión, se hace la “collecta” en una iglesia menor o lugar apto para encaminarse, revestidos los clérigos y ministros, hasta la iglesia estacional, donde se puede celebrar misa o bien una liturgia de la Palabra o una celebración penitencial.

Bibliografía

- AZCÁRATE, Andrés, *La flor de la liturgia*, Buenos Aires 1951.
BASURKO, Xabier, *Historia de la Liturgia*, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006.
CASTELLANO, Jesús, *El Año Litúrgico. Memorial de Cristo y mistagogía de la Iglesia*, CPL, Barcelona 2005.
CAVAGNA, José, *La liturgia y la vida cristiana*, Luis Gili, Barcelona 1935.
CHAVASSE, Antoine, “L’organisation stationnelle du Carême romain, avant le VIII^e siècle. Une organisation ‘pastorale’”: *Revue des Sciences Religieuses*, t. 56, fasc. 1, Strasbourg 1982, pp. 17-32.

CONCILIO VATICANO II, Constitución sobre sagrada liturgia *Sacrosanctum Concilium*, Vaticano 4-12-1963.

COSTANZI, Guglielmo, *L'Osservatore di Roma*, t. II, Tipografia Puccinelli, Roma 1825.

DASTFERREZ, Abraham, *La Nueva Era. El origen y la naturaleza de su filosofía y los perjuicios de sus contenidos para la salud física, mental y espiritual*, Clie, Barcelona 2000.

DUCHESNE, L., *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par L'Abbé...*, T. 1º, Ernest Thorin Éditeur, París 1886.

DUCHESNE, L., *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par L'Abbé...*, T. 2º, Ernest Thorin Éditeur, París 1892.

GUÉRANGUER, Próspero, *El Año Litúrgico*, Aldecoa, Burgos 1956.

INCONTRI, Francesco Gaetano, *Spiegazione teologica, litúrgica e morale sopra la celebrazione delle feste*, Appresso Francesco Moöcke, Firenze 1762.

JUNGSMANN, José A., *El Sacrificio de la Misa*, BAC, Madrid 1953.

LOOMIS, Louise Ropes, *The Book of the Popes (Liber Pontificalis) to the Pontificate of Gregory I, translated with an introduction by...*, Evolution Publishing, Merchantville, New Jersey 2006.

MONTINI, Pablo VI, *Missale Romanum*, Vaticano 2002.

MUSOLINO, G., *Pietro La Fontaine Patriarca di Venezia (1915-1935)*, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1988.

PASCHER, *El Año Litúrgico*, B.A.C., Madrid 1965.

PINELL, Jordi, *Año Litúrgico y vida cristiana*, CPL, Barcelona 2003.

PRADO, Germán, *Curso Popular de Liturgia*, FAX, Madrid 1935.

RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, Tomo I, BAC, Madrid 1955.

SAGRADA CONGREGACIÓN DEL CULTO DIVINO, *Carta de preparación y celebración de las fiestas pascuales*, Vaticano 16-I-1988.

SCHUSTER, Ildefonso, *Liber Sacramentorum*, Tomo III, Des Presses de l'Imprimerie Vromant & Cº, Bruselas 1929.

WOJTYLA, Juan Pablo II, *Caremoniale Episcoporum*, Vaticano 1985.

Una mirada a las Estaciones Penitenciales en la vecina Andalucía

José Rubio Pastor

La “Estación Penitencial” en el interior de las iglesias mayores y catedrales es uno de los elementos más representativos de la Semana Santa andaluza. En este trabajo se aborda una recopilación de los casos más significativos donde, entre otros aspectos, se puede valorar la dispar coyuntura histórica atravesada por las cofradías en cada una de las localidades abordadas. Estos casos sirven para dotar de contexto a la desaparecida “estación” de la catedral murciana refiriendo casos en los que, al contrario que en ésta, si ha sido posible conservarla hasta la actualidad.

The “Penitential Station” on the inside of big churches and cathedrals is one of the most representative elements of the Andalusian Easter. In the following essay, we study a compilation of the most significant cases where we can appreciate the different historic circumstances that many brotherhoods went through. These instances give context to the disappeared “station” of the Murcian cathedral and also refer to other examples where it has been possible to preserve it up until now.

Para comenzar esta síntesis sobre la temática de la *Estación de Penitencia* en la cercana región andaluza, debemos remontarnos al año 1340, en el que el escritor Mateo Alemán (1547-1614) data la fundación en la parroquial de Omnium Sanctorum de la primitiva cofradía de los Nazarenos de Sevilla, bajo el título del Dulcísimo Jesús Nazareno y la Virgen Santa María con San Juan; describe el autor que el arzobispo hispalense don Nuño de Fuente aprueba los estatutos en 1356, prescribiéndose en éstos la forma de hacer *Estación de Penitencia* en la madrugada del Viernes Santo, lo que se realizaría por primera vez ese mismo año a la ermita de San Lázaro a extramuros de la ciudad.

Al margen de lo explicado en este comienzo carente de documentación que lo pueda constatar, debemos tomar como fecha más fiable al origen de esta piadosa costumbre en la capital hispalense el año 1521, en el que don Fadrique Enriquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, a su regreso de un viaje por Tierra Santa crea el Vía Crucis a la Cruz del Campo. De este viaje nos relata el abad Alonso Sánchez Gordillo cómo don Fadrique vió, midió y contó en Jerusalén la distancia que Jesús recorrió desde el Pretorio hasta el Monte Calvario, siendo ésta de setecientos veinte pasos. De este Vía Crucis, la primera estación se situó en su propio palacio, que desde entonces sería conocido popularmente como casa de Pilatos y finalizaría en el templete de la Cruz del Campo, humilladero construido en 1482 a las afueras de la ciudad. Este Vía Crucis marcaría un espacio para el desarrollo de la penitencia pública, por lo que fue adoptado por las cofradías penitenciales como destino de sus cortejos de disciplinantes, penitentes y hermanos de luz.

Ejemplos similares, aunque con menor repercusión en el devenir de sus posteriores *Estaciones Penitenciales*, encontraremos en Málaga y Córdoba. En el primero, a finales de los quinientos, se fija esta costumbre por los frailes mínimos del convento de la Victoria, donde dada la orografía del lugar, se instaura una vía sacra hasta la ermita del Monte Calvario. En el caso cordobés, el fenómeno arranca un siglo antes, coincidiendo con el retorno del dominico San Álvaro, que crea una vía dolorosa de similares características a las anteriores, en un paraje cercano a la ciudad, en las estribaciones de Sierra Morena, concretamente en 1423 con la adquisición de la torre Berlanga, donde fundaría un convento bajo la advocación de Santo Domingo de *Escalaceli*.

Muchas serían las poblaciones andaluzas que tomarían estos modelos y donde sus cofrades acudirían durante la Semana Santa a ejercer su penitencia, de la que aún en nuestros días quedan algunos vestigios, como podríamos citar las *estaciones* en la mañana del Viernes Santo, con las imágenes de Jesús Nazareno, en

localidades como Alcalá de Guadaíra (Sevilla) o Priego de Córdoba. Como dato pintoresco, podemos citar la vía sacra de la ciudad de Antequera, que aparte de la tipología clásica, irrumpe con fuerza y creatividad con modelos arquitectónicos populares, nos estamos refiriendo a las distintas capillas-altares procesionales construidas en el siglo XVIII por la archicofradía de la Santa Cruz de Jerusalén y Ntra. Sra. del Socorro, que marcaban las paradas rituales del cortejo durante la *Estación de Penitencia* del Viernes Santo.

A lo largo del siglo XVI tenemos que destacar un gran auge en la creación de corporaciones penitenciales, principalmente en las urbes con mayor número de habitantes, motivado principalmente por el importante impulso que a este tipo de manifestaciones aporta el Concilio de Trento (1545-63), quien de forma especial recomienda la estación pública, así como la necesidad y ventajas que se derivan del culto a las imágenes.

De este período, podemos encontrarnos ejemplos como el de Sevilla, con hermandades que realizaban su *Estación de Penitencia* a diversos templos; citaremos a la cofradía de la Vera Cruz que la haría desde el convento Casa Grande de San Francisco a las diez de la noche del Jueves Santo, haciendo *estación* en cinco iglesias, la citada franciscana, la S. I. Catedral, el Salvador, la parroquia de la Magdalena y el convento de San Pablo, rezando en cada una delante del Monumento. También podemos citar la cofradía de la Santísima Trinidad, que en ese mismo día hacía *estación* en seis iglesias. Al igual que en la capital hispalense, dentro de su propia diócesis, vemos el caso de Jerez de la Frontera, donde el Jueves Santo las hermandades de las Cinco Llagas y la del Santo Crucifijo realizaban la *Estación de Penitencia* a siete iglesias. En Córdoba tenemos documentación de la cofradía de Jesús Nazareno y del glorioso apóstol San Bartolomé, con constituciones aprobadas por el obispo fray Martín de Córdoba y Mendoza en 1579, y en las que se describe cómo en las primeras horas del Viernes Santo debían procesionar haciendo *estación* en cinco templos, incluido el catedralicio. Algo anterior en el tiempo, encontramos como la cofradía de la Vera Cruz de Jaén realiza desde 1542 Estación de Penitencia a la S. I. Catedral de la Asunción, actividad que perduró hasta 1953 que se instaló en este templo mayor la cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, cuyo titular es popularmente conocido como “el Abuelo”.

Con la llegada del siglo XVII hallaremos en la ciudad de Sevilla una figura a la que se debe históricamente el paso obligado de todas las cofradías por la S. M. y P. I. Catedral de Santa María de la Sede, se trata del cardenal don Fernando Niño de Guevara, que en 1604 ordena que las cofradías hagan *estación* al templo mayor de la ciudad con el principal objetivo de vigilar y obtener un mayor control de los cortejos penitenciales, que se ven sujetos a unas estrictas normativas de austeridad y comportamiento en la calle, así mismo insta que las cofradías erigidas en el arrabal de Triana hagan su *Estación de Penitencia* en la parroquia de Santa Ana, dadas las dificultades que encontraban en la época para cruzar el río, no siendo hasta más de doscientos años después, en 1830, cuando la hermandad de la O es la primera en atravesar el entonces existente puente de barcas para dirigirse a la catedral.

En cuanto a Málaga advertimos que son distintos los motivos que llevan en esta época a las cofradías a la catedral, no siendo por imperativo legal, sino por motu proprio; hermandades como la de la Vera Cruz y la Sangre de Jesucristo accedían a la catedral-mezquita a través de la puerta abierta en el muro norte que cerraba el patio de la Aljama.

Poco son los datos que hemos podido encontrar de estos años con referencia a la Semana Santa granadina, sólo la organización de una procesión general en la jornada del Viernes Santo donde poco se vislumbra del tema que tratamos, al igual que tampoco tenemos noticias fidedignas durante esta etapa en la capital gaditana, hasta bien entrado el siglo XIX con la conclusión de las obras de la catedral nueva.

Para no extendernos mucho, nos adentraremos en el siglo XX, el cual marca el carácter de las *Estaciones de Penitencia* tal y como las conocemos en la actualidad. En Sevilla concluye en el templo metropolitano la denominada “carrera oficial”, por donde transitan todas las hermandades por orden de antigüedad en el día, siendo la de más reciente creación la que ocupa el primer lugar. A la catedral acceden las cofradías por la puerta de San Miguel, ubicada en la fachada principal (a los pies de la nave de la epístola), durante el recorrido por su interior un hermano de cada institución lee y medita pasajes de la Pasión del Señor, mientras discurre el cortejo; como dato anecdótico, las cofradías denominadas de cola, y cuyos nazarenos portan el cirio alzado sobre la cintura apoyándose en el esparto, lo colocan hacia abajo en señal de respeto; un especial interés reviste el discurrir de las cofradías del Jueves Santo y la afamada “Madruga”, donde todo el cuerpo de nazarenos realiza la genuflexión al pasar por delante del Monumento y los pasos que portan a las imágenes titulares se vuelven ante el mismo, al tiempo que se reza una oración; concluye la *Estación de Penitencia* en la catedral, así como la “carrera oficial”, saliendo por la puerta de los Palos (cabecera de la nave del evangelio).

De similares formas lo podemos ver en Jerez de la Frontera desde el año 1939, cuando se funda la Unión de Hermandades y se establece la “carrera oficial” obligatoria desde la rotonda a la iglesia colegial del Salvador, actual catedral desde 1980 que se crea la diócesis de Asidonia-Jerez. En el caso de Cádiz, es al contrario, siendo la entrada a la catedral el inicio de la “carrera oficial”. Un caso curioso lo podemos encontrar en Huelva, donde todas las cofradías no realizan la *Estación de Penitencia* a la catedral de la Merced, sino a la parroquia de la Concepción, la segunda iglesia más antigua de la ciudad, y templo que por su ubicación se sitúa en el centro de la “carrera oficial”.

El caso de Málaga es muy distinto, ya que la fundación de la agrupación de cofradías en 1921, impuso un nuevo modelo para su Semana Santa, donde se crea una “carrera oficial” que olvida el paso por la catedral y se diseña un recorrido más pensado para la dimensión que comienzan a tomar sus tronos procesionales. No será hasta el año 1949, cuando una vez refundada la hermandad del Nazareno de Viñeros, en su salida del Jueves Santo, recupere para la capital esta práctica penitencial de siglos, abalada por el carácter sacramental de la nueva corporación deseosa de rendir adoración al cuerpo de Cristo en el Monumento. En la actualidad, son catorce las cofradías malacitanas que hacen su *Estación de Penitencia* en la catedral basílica de la Encarnación, fuera de la “carrera oficial”.

En Córdoba también observamos el fenómeno anterior, ya que la “carrera oficial” está separada del templo mayor, siendo sólo dieciocho de treinta y seis, el número de cofradías que hacen su *estación* en la mezquita-catedral. Pero está en el ánimo de la agrupación de hermandades el traslado de la “carrera oficial” a las inmediaciones de la mezquita, con el proyecto de abrir una segunda puerta en el muro norte de este histórico edificio religioso, con el fin de que todas las hermandades puedan estar simultáneamente entrando y saliendo del templo; dicho proyecto ya cuenta con el visto bueno del cabildo catedral y está a la espera de aprobación por la delegación de cultura de la Junta de Andalucía.

En Granada podemos decir que se instaura la *Estación de Penitencia* a la catedral, al menos en la época contemporánea, con la llegada del siglo XXI, ya que ante la insistencia de las hermandades y cofradías el arzobispo don Antonio Cañizares otorga, *ad experimentum*, que éstas realicen su *estación* en el interior de la catedral en el año 2000, con el fin de poder obtener las indulgencias del Año Jubilar de la Redención, hecho que dado el éxito obtenido se viene repitiendo hasta la actualidad.

También encontramos en algunas localidades, que sin ser capitales de provincia ni cabeza de diócesis, existe la costumbre de que todas sus cofradías realicen *Estación de Penitencia* a sus iglesias priorales, como es el caso de Carmona (Sevilla) o el Puerto de Santa María (Cádiz), a las que esperemos pronto se sume Écija (Sevilla), cuyo consejo de cofradías tiene como objetivo conseguirlo.

Con esta misma ambición están las agrupaciones de hermandades de Almería y Jaén. La primera, donde sólo hace *Estación de Penitencia* en el interior de la catedral la cofradía del Santo Sepulcro en la noche del Viernes Santo, creó de forma voluntaria, una *estación* en la plaza de la catedral, desde 2013, donde varias hermandades son recibidas por el cabildo. En la segunda, existe el deseo generalizado de ampliar la “carrera oficial” por la plaza de Santa María para cruzar la puerta del Perdón y realizar un acto penitencial ante el santísimo Sacramento en el interior de la catedral.

Concluimos haciendo referencia a otro caso curioso que se da en la región andaluza, donde en la mayoría de las provincias se considera la Semana Santa, como su propio nombre indica, una fiesta de siete días que se corresponden con el calendario litúrgico, y las hermandades, que con estatutos aprobados como penitenciales, procesionan en los días previos (Viernes de Dolores y Sábado de Pasión) son denominadas cofradías de vísperas. La pionera la encontramos en el sevillano barrio de Torreblanca de los Caños, donde el arzobispo fray Carlos Amigo Vallejo aprueba en 1994 las reglas de la hermandad de Jesús Cautivo y la Virgen de los Dolores, que prescriben procesionar por primera vez con hábito nazareno fuera de la Semana Santa, con la obligatoriedad de hacer *Estación de Penitencia* a la parroquia del Inmaculado Corazón de María, ubicada en el mismo barrio, dada la imposibilidad, por distancia, de hacerlo a la catedral; dicha *estación* se realizó por primera vez el Sábado de Pasión del siguiente año. Tras este precedente varias son las hermandades que procesionan en estos días, todas con la condición de hacer su *Estación de Penitencia* en un templo cercano, de ellas destacaremos a la cofradía del Cautivo, del polígono de San Pablo, que desde el año 2005 hasta el 2008, que se incorpora en la nómina al Lunes Santo y llega a la catedral, realizaba la *Estación de Penitencia* al humilladero de la Cruz del Campo, en recuerdo de aquel originario Vía Crucis que citábamos al principio.

Hitos de la Correlativa. Los auroros y el ciclo de Pasión

Antonio Narejos

El tradicional canto de la “Correlativa” en la tarde de Jueves Santo en el entorno de la plaza de San Agustín supone una de las pervivencias de mayor arraigo en la conmemoración murciana de la Semana Santa. Su declaración de Bien Cultural Inmaterial constituye un marco idóneo para ampliar los conocimientos al respecto de sus orígenes, su sentido religioso y su dimensión musical, conformando un activo patrimonial que refuerza la dimensión cultural de la semana de Pasión local.

The Easter cultural traditions are strengthened by the traditional hymn of the “Correlativa” sang on Holy Thursday in San Agustín’s square. This hymn has been declared Inmaterial Cutural Heritage.

En el corazón de la Semana Santa las campanas de Auroros de la Huerta de Murcia se dan cita en la plaza de San Agustín. El ritual tiene lugar el Jueves Santo a las cinco de la tarde y está ligado al canto de la *Correlativa*, considerado, junto al *Tercio*, el canto más emblemático de la Aurora murciana. La prensa del siglo XIX resaltaba cómo “esos cantos se los han transmitido sus padres, que los heredaron de los suyos, por tradición no interrumpida, cuyo origen es desconocido; considérese esto, y se comprenderá cómo el canto y los cantores de las correlativas, tienen la respetabilidad de lo que representa, por lo menos, cinco siglos de fe” (Cultos, 1885).

Varios autores como José Verdú vinculan la celebración del ritual a la tradición del pueblo que desde el siglo XVIII acude a admirar las tallas religiosas de Francisco Salzillo en la actual iglesia de Jesús (Verdú, 1906, p. 15). Sin embargo, conviene resaltar que la plaza de San Agustín tiene un valor especial para los auroros, ya que hasta allí llegaba la antigua procesión de la Aurora, que después de la despierta y salve venía portando a la Virgen desde la iglesia de Santo Domingo hasta la calle nueva de San Agustín, hoy calle Arrixaca, donde había un nicho con otra imagen de la misma Virgen. El hecho de que en ese mismo lugar se levantara en el siglo XIV la primera capilla de la Virgen de la Arrixaca, en pleno arrabal de la ciudad, nos permite suponer que se trata de un punto de encuentro emblemático de la devoción mariana, en la que se sustenta la Aurora murciana.

Las primeras referencias de la *Correlativa* son de 1877, en el capítulo “El Auroro” del libro *Doce murcianos importantes* de Adolfo Carles, donde describe algunas características generales del canto y da detalles relacionados con su interpretación (Carles, 1877). Hacia finales del siglo XIX los auroros de la Albatalía-Arboleja eran los más reconocidos portadores de este canto, quienes el Jueves Santo de 1897 “cantaron tan bien y con tanta afinación y gusto estos auroros, que los maestros que ya no pueden cantar, no tuvieron que poner reparo alguno” (Las Correlativas, 1901).

Si queremos saber cómo sonaba la *Correlativa* en aquella época contamos con dos transcripciones musicales, una realizada en 1897 por el maestro de capilla de la catedral Mariano García (Díaz Cassou, 1897) y la otra por José Verdú en 1906. A pesar de las diferencias que presentan las dos versiones, es obvio que parten de una raíz común, adoptando distintas morfologías en función de la letra y del gusto a la hora de adornar el canto. Pero con mayor probabilidad el texto de Mariano García podría ser una versión sintética, esencializada del mismo canto, en la que habría suprimido los glosados y ornamentos para reducirla a las notas fundamentales. Verdú contó para sus transcripciones con la ayuda de López Espín *Pericante*, director de la campana de auroros de San Andrés, a la que se consideraba la “mejor organizada y más numerosa que existe en la actualidad” (Verdú, 1906, p. 20).

En torno a 1920 los auroros de Monteagudo comenzaron a cantar la *Correlativa*, que aprendieron de los auroros de La Albatalla (Gris, 1993). Por suerte hoy podemos conocer esta versión gracias a dos grabaciones, la primera realizada por el etnomusicólogo americano Alan Lomax en 1952 y la segunda de 1959, propiedad del escultor de Santomera Antonio Garrigós, ambas sin publicar. Pero también contamos con una tercera transcripción contemporánea de aquéllas que ha salido a la luz recientemente, gracias a la labor de documentación de la musicóloga Esperanza Clares, y que fue realizada por Ricardo Olmos en 1949 durante las misiones folklóricas de la sección de folklore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC (Fondo de Música Tradicional del CSIC-IME, Barcelona).

La complejidad de la estructura y el desarrollo de las voces, unidos a las exigencias vocales que encierra, hicieron a la *Correlativa* especialmente vulnerable a la memoria, dificultando su aprendizaje y transmisión entre generaciones. Los auroros de Monteagudo dejaron de cantarla en 1977, con lo que esta tradición secular se vio interrumpida al no contar con un relevo natural. Diecinueve años después, los auroros del Carmen de Rincón de Seca volvieron a cantarla a partir de la recreación que hizo Luis Federico Viudes, quien en 1996 asumió el reto de recuperar la versión de Mariano García. Su criterio fue el de “humanizar” una escritura en la que veía más la influencia del órgano que de la voz. De este modo introdujo silencios expresivos y modificó el valor de las notas para agilizar su interpretación (Viudes, 1996). Esa misma versión la aprendieron posteriormente los auroros de Santa Cruz, realizándose sendas grabaciones discográficas de la misma, si bien es muy raro que hoy pueda escucharse en directo.

Este enigmático canto siempre despertó la curiosidad en quienes lo escuchaban, donde apreciaban cómo sus “notas sentidas y prolongadas, como lamentaciones tristísimas, reflejan los dolorosos recuerdos de la Pasión, que su letra conmemora” (Las Correlativas, 1901), así como que “tienen una melodía dulce y sentida, y algo de los aires moriscos” (La Semana Santa, 1898). Aunque en algunos casos también encontramos opiniones que reflejan cierto desconcierto: “Como todos los años, los clásicos auroros, cantaron sus incomprensibles correlativas, en la plaza de San Agustín, la tarde del Jueves” (Noticias Locales, 1879).

Hoy que la Aurora murciana ha sido declarada Bien de Interés Cultural Inmaterial de la Región de Murcia (Decreto n.º 97/2012) conviene insistir en la importancia de cuidar y estimular a los auroros para que una de sus joyas más hermosas no deje de brillar, y junto a ella los demás cantos polifónicos del ciclo de Pasión de los que hoy tenemos no solo transcripciones sino también registros sonoros, como el *Tercio*, la *Salve de Pasión* o la *Salve terminada en Correlativa*, que cayeron en olvido cuando dejaron de cantarlos los auroros de Monteagudo.

Bibliografía

- CALVO, J. (s.a. 1877). *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares*, Madrid: Unión Musical Española.
- CARLES, R. (1877). “El auroro” en *Doce murcianos importantes*. Murcia: Tipografía y encuadernación de El Álbum, p. 37.
- Cultos. (2 de abril de 1885). *El Diario de Murcia*, p.1.
- Decreto del Consejo de Gobierno nº 97, de 13 de julio de 2012 (BORM de 17 de julio).
- DÍAZ CASSOU, P. (1897). *Pasionaria murciana. La cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Madrid: Imprenta de Fortanet. Reproducción de las partituras en Anexo, pp. 9-13.
- GRIS, J. (1993). “La campana de Auroros de Monteagudo”, en *Los Auroros en la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional, p. 246.
- La Semana Santa en Murcia. Por telégrafo. (9 de abril de 1898). *La Correspondencia de España*, p. 3.
- Las Correlativas. (17 de abril de 1897). *El Diario de Murcia*, p. 2.
- Las Correlativas. (4 de abril de 1901). *El Diario de Murcia*, p. 1.
- NAREJOS, A. (2015). *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*. s.l.: CIOFF España.
- Noticias Locales. (13 de abril de 1879). *Diario de Murcia*, p. 2.
- VERDÚ, J. (1906). Colección de cantos populares de Murcia. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta. En 2001 la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca publicó la segunda edición de este cancionero.
- VIUDES, L. F. (1996). *La Correlativa. Recreación de la Campana de Auroros del Carmen Rincón de Seca*. XXV de marzo. (Informe para los responsables de cultura de los medios de información), sin ed.

Los auroros de la huerta de Murcia y el ciclo de Pasión

Tomás García Martínez

Existen en la huerta de Murcia unas formaciones de canto polifónico popular encargadas de interpretar rezos cantados en los diferentes ciclos del año: Navidad, Pasión, Ordinario y Difuntos. Según el periodo del año, los auroros de la huerta, cantan por un modo y una temática diferente, acompañados por el farol, la campana y el estandarte, incluyendo los instrumentos musicales de cuerda y percusión durante Navidad. A través de este estudio se pretende dar a conocer la importancia que tienen los auroros durante la Semana Santa a través de los documentos de prensa escrita publicados durante los siglos XIX y XX.

In the outskirts of Murcia, there is a series of popular polyphonic hymns that interpret prayers sung at different times of the year: Christmas, Easter and All Saints Day. Depending on the time of the year, the "auroros", local religious singers, sing in different ways. At Christmas they carry a lantern, a bell and several string and percussion instruments. In the following study, we will learn the importance of the "auroros" at Easter by researching press documents written during the 19th and 20th centuries.

En la huerta de Murcia encontramos desde hace varios siglos, hermandades religiosas bajo la advocación del Carmen, Rosario o Aurora, transmisoras de un legado patrimonial, simbólico, sonoro, artesano y religioso. Los hermanos cantores de estas hermandades de auroros, se ajustan como ninguna otra entidad religiosa al año litúrgico (GRIS MARTÍNEZ, J.; 2008, p. 29), dividido en cuatro periodos: Pasión, Ordinario, Difuntos y Navidad.

Centrándonos en el ciclo de Pasión, su temporalidad abarca al mismo tiempo que la Cuaresma (40 días) hasta domingo de Resurrección. Durante este periodo, las salves¹ de pasión entonadas por los auroros en despiertas, misas, viacrucis, solemnes procesiones o acontecimientos, Jueves Santo en la tarde ante la puerta de Jesús, son de un fondo musical muy variado, de gran calidad, refiriéndose sus letras a la pasión del Señor o a las tribulaciones de la Madre Dolorosa.

Uno de los primeros rituales del ciclo se celebra la noche del 18 al 19 de marzo, festividad de San José, donde tiene lugar la denominada despierta de San José. En la ciudad de Murcia a finales del siglo XIX, se intentó "recuperar" los pocos auroros mayores que vivían en algunas parroquias, los cuales en la noche de San José de 1894², cantaron una Salve de Pasión: "El grupo de artesanos que conservan la afición popular de estos cantos tradicionales lo forman hoy únicamente Juan Gimenez (a) Chuschús, José García, Juan Endique, Francisco Martínez (a) Zocato y José Viñolas a los cuales debemos la atención de que nos cantarán la víspera del día de San José una hermosísima Salve de Pasión".

En la actualidad, en algunas localidades como Patiño (Murcia), los componentes de la hermandad de las Benditas Ánimas, rezan cantando en la puerta de la iglesia la Salve de San José, recordando a todos los difuntos de la hermandad y vecinos del pueblo. En otras poblaciones como Rincón de Seca (Murcia),

1. El cancionero auroro centrado en el ciclo de Pasión, ofrece un importante elenco de títulos, a destacar: *Estando en el huerto orando, Salve Dolorosa o salve de los Siete Dolores, Salve Emperatriz, Salve de Pascua, Salve Cristo de la Expiración, Salve de Resurrección, Dios te salve Jesús mío, Salve a Jesús Nazareno, Salve al Cristo de las Penas.*

2. Diario de Murcia. 24 de marzo de 1894, p. 2.

los componentes de la campana de auroros Nuestra Señora del Carmen, tras el inicio de la despierta en la puerta de la iglesia, y su posterior visita por las casas de los hermanos de tarja, terminan la noche con un chocolate caliente, buñuelos y alguna copa de anís para reconfortar el cuerpo. Este día marcaba el inicio de las tradicionales despiertas, las cuales se desarrollan de la noche del sábado al domingo sobre la una de la madrugada.

Desde hace varios siglos, cada Jueves Santo en la tarde, las cuadrillas de auroros interpretan salves propias del periodo de Pasión. Durante el transcurso de este tiempo, los coros de la aurora entonan salves pesadas, pausadas, con un ritmo cadencioso, acompañadas de letras alusivas a la muerte, dolor y calvario de Jesús, así como a los dolores de la Virgen. Sin duda alguna, la tarde del Jueves Santo, es cuando el auroro murciano se siente más identificado con su vocación, rezando a ritmo de campana ante la iglesia de Nuestro Padre Jesús.

Las históricas campanas de auroros de la huerta³, tales como, La Albatalla, Guadalupe, La Ñora, Beniaján, Puente Tocinos, Zarandona, Javalí Viejo y Nuevo, Monteagudo, Santa Cruz, Rincón de Seca, etc. han ido visitando la plaza de San Agustín desde su fundación al amparo de las hermandades de la aurora⁴, “Anteayer tarde en la plaza de S. Agustín, se organizaron varias cuadrillas de auroros, que cantaron las clásicas correlativas y la Salve de Pasión, muy bien, á juicio de inteligentes músicos y aficionados”.

La tarde de Jueves Santo, los auroros participaban en la plaza de San Agustín, así como en otros lugares de la ciudad, así como sus propios territorios, a partir de los años 40⁵, un grupo de ilustrados murcianos, difundió un sentimiento auroro a través de las despiertas a ilustres murcianos, a través de conciertos, concursos y festivales relacionados con la aurora: “habiendo de actuar mañana tarde diversas campanas de Auroros, se ha dispuesto que estén situadas en distintos lugares de la ciudad. Cantarán pues no solamente en la Plaza de San Agustín, sino en la de San Pedro, San Bartolomé, San Juan y Hernández Amores, así como junto a las iglesias del Carmen y San Lorenzo”.

En la madrugada del Jueves al Viernes Santo, algunas campanas de auroros, anuncian la muerte y desolación con sus salves ante el paso del Cristo del Refugio en la procesión del silencio emocionados ante la mirada del Cristo.

El ciclo de Pasión concluye el domingo de Pascua o de Resurrección, en el que los auroros, entonan la salve de Resurrección, dando inicio este día el ciclo ordinario hasta el 31 de octubre.

Bibliografía

GRIS MARTINEZ, Joaquín, *La Aurora de Santa Cruz*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008.

3. Los auroros cantarán el Jueves Santo en Jesús. *El Tiempo*. 27 de marzo de 1934. “Nos ha alegrado extraordinariamente la noticia de que los auroros, que por virtud de las extraordinarias habían roto la tradición de cantar en la puerta de la iglesia de Jesús el Jueves Santo por la tarde, volverán a cantar este año. Además, sabemos que las mejores comparsas de la huerta, entre ellas las de Monteagudo, Puente Tocinos, Albatalla, Guadalupe y Rincón de Seca asistirán a Jesús esta tarde”.

4. Los auroros. *Diario de Murcia*. 4 de abril de 1896.

5. Las campanas de auroros que cantarán en Jueves Santo. *La Verdad*. 21 de abril de 1943.

Sobre el origen y la singularidad de “la burla”

Ester López Lorca

A Patricia

Los grupos de “la burla” acompañan desde hace siglos algunos de los pasos de las procesiones. A través de este estudio se aborda su origen de forma documentada dando a conocer además parte sustancial de su evolución histórica. Finalmente se avisa sobre la necesaria consideración de estos sonidos peculiares como elemento cultural de primer orden dentro de las procesiones apelando a la revisión de materiales antiguos conservados.

Since centuries ago, “heckling groups” have accompanied our Easter floats during the processions. In the following study, we will be focusing in their origins and their historic evolution. Finally, we need to consider this peculiar sound as an important cultural element within the processions and it must be preserved as heritage.

Los grupos de nazarenos acompañados por alargadas bocinas y tambores, vulgarmente denominados como “burla”, constituyen uno de los elementos genuinos de las procesiones murcianas. Pese a ello poco es lo que se sabe sobre su origen y las particularidades que esconden sus interpretaciones. El objeto de este trabajo es favorecer la comprensión del contexto ritual incluido en los cortejos tradicionales de modo que ilustre sus peculiares orígenes, alertando sobre la necesidad de depurar aquellos matices que han alterado su impronta a lo largo del último siglo.

En un sentido puramente histórico, la documentación conservada en las distintas cofradías no permite establecer otro origen distinto para “la burla” que el de los llamados “pasos de gallardetes” que, a lo largo de la Edad Moderna, caracterizaron los cortejos. Las noticias más antiguas corresponden a la cofradía de Jesús Nazareno que incluye en su procesión un “tercio” de “gallardetes y armados, estos últimos, al mando de un capitán y un alférez”. Poco más se ilustra sobre la composición que adopta dicha comparsa dentro del cortejo así como sobre sus peculiaridades musicales (BELDA NAVARRO, 1995: p. 11).

Ya en 1731, una “Obligación” contraída por la cofradía de la Sangre con Francisco y Alejandro Villa apunta aspectos más concretos; así, los 25 nazarenos que componen este séquito se distribuyen del siguiente modo: “10 con hachas encendidas, otros 10 con gallardetes arrastrando cajas destempladas de guerra, otros 2 para que lleven y toquen la bocina y clarín, y otro para que rija y gobierne dicho paso” (A.G.R.M., 1730: f.28). De modo que, por vez primera, figuran referencias a los característicos instrumentos de “la burla”. La permanencia de este uso en las procesiones llegará a mediados del siglo XIX pues, tras la “francesada”, el mayordomo José Portes Miras aún fue comisionado para dirigir la ejecución de nuevos gallardetes para el grupo (A.A.S., 1820: s.p.).

Sin embargo la fisionomía de estos “pasos” hubo de ser alterada en las décadas siguientes, de forma que a finales del siglo apenas existen alusiones a sus elementos. El interés despertado entonces por la música popular y el folclore murcianos lleva a la edición de diferentes títulos que trataron de preservar y dar a conocer el patrimonio tradicional intangible. Pese a ello, la sonoridad de “la burla” no contó con la consideración de buena parte de estos eruditos e incipientes musicólogos: tan sólo el músico José Verdú recogió, ya en el siglo XX, los pormenores de una de estas interpretaciones constituyendo hoy la referencia para analizar sus orígenes y peculiaridades sonoras (SALAS ORTIZ, 2001: p.33).

La cuestión histórico-musical

La partitura incluida por Verdú dentro de su recopilatorio de música tradicional y popular concierne a la denominada “Llamada ó convocatoria” vinculada a los conocidos “Toques de bocinas de las procesiones de Semana Santa”. Primeramente, debe atenderse al uso de esta pieza por los grupos de nazarenos que avisaban a la concurrencia durante las vísperas procesionales. Se trata por tanto de música específica para un rito concreto, un aviso, aunque sirviera además para encabezar los cortejos; ha de rememorarse como, por ejemplo, el “paso de gallardetes” de la Sangre servía como escolta del “pendón mayor” todavía a comienzos del XIX (A.G.R.M., 1800: ff.159 y stes.).

El interés de la partitura es doble puesto que no sólo ilustra pormenores exclusivamente musicales sino que sirve para corroborar el origen militar de la composición. Así, la referencia a aquellas “cajas des-templadas de guerra”, aludidas antes, cuentan con el apropiado “tempo Lento” que se desarrolla en toda la pieza; aportando la solemnidad precisa para un acto de convocatoria ciudadana. Además, la intensidad constante del matiz es propia de los alardes de trompetería de las ceremonias públicas desde siglos atrás, así como el ritmo unánime de las voces de forma homofónica. Como rasgo singular, a la par que distante con respecto a las actuales versiones de “la burla”, conviene referir el concurso integrado de los instrumentos de viento con los tambores; es decir, la persistencia del redoble durante la interpretación determinando el carácter de preludio ceremonioso, como en las fanfarrias concejiles de la Edad Moderna.

Ciertamente, todos estos rasgos tienen presentes las circunstancias melódicas de otras trompeterías afines como las del concejo de Valencia que, incluso, fueron utilizadas en 1909 por José Serrano para comenzar su famoso “Himno de la Exposición” (GALDUE, 2004: p. 125). No es extraño, pues, que este uso también se diera en la procesión de la Sangre donde, a fin de cuentas, debían imitarse los pormenores del Corpus Christi en cuyo cortejo figuraba el pendón de la ciudad anunciado corporativamente por sus heraldos y por las trompetas del concejo murciano. Tanto la forma como los sonos de estos conjuntos, por tanto, se asemejan a estas llamadas oficiales que se adoptaron para la configuración de la Semana Santa; al igual que sucedió en la vecina Orihuela con su carro de bocinas llamado, precisamente, “La Convocatoria” (RUBIO GARCÍA, 1987: p.36).

Un rasgo pintoresco de esta composición es la designación como “correlativa” utilizada hasta bien entrado el siglo XX. Existe constancia de la misma a partir de diferentes fuentes: por un lado, una obra pictórica de Pedro Flores así titulada dentro de su conocida serie de temas costumbristas; por otro, una reseña periodística que alude a la convocatoria de la Preciosísima Sangre y en la que se recoge la presencia de “la banda de música de la Misericordia y de las famosas correlativas” (*El Liberal*, 1917).

No deja de llamar la atención el uso de esta terminología, análoga a la del popular canto de los “auroros” en la tarde de Jueves Santo. Musicalmente coinciden algunos rasgos compositivos: su carácter improvisatorio sin especificación de compás, marcado por fragmentos que concluyen con notas largas y pausas; el ámbito central de ambas partituras; las líneas melódicas distribuidas por grados conjuntos exceptuando algún salto de tercera; así como la circunstancia de que el tambor reitere la misma nota evocando al “bajo” de la “Correlativa” de los “auroros” que realiza función de soporte armónico, al igual que la segunda y la tercera voz se suceden a distancia de tercera entre ellas, como acaece en algunos fragmentos de la partitura transcrita por Verdú¹.

Finalmente, incluir dentro de estas cuestiones musicales de “la burla” el asunto de los instrumentos puesto que, como se pudo ver anteriormente, la presencia de las características bocinas era correspondida, al menos, con un “clarín”. Esta circunstancia puede documentarse aún en los años finales del XIX pues al hablar del acompañamiento del paso de las Hijas de Jerusalén se cita la presencia de “...una turba, pelotón de nazarenos que tocan trompetas, tambores y bocinas...” (DÍAZ CASSOU, 1897: p.140). Ya en el siglo XX, el citado Pedro Flores en su cuadro “Las Correlativas” ofrece una singular visión de la convocatoria de la Preciosísima Sangre en la que, desde luego, la presencia de instrumentos de viento diversos es evidente (MUÑOZ BARBERÁN, 1976: p.43).

Cabe plantear, por tanto, que este agrupamiento musical perviviría hasta poco tiempo después cuando se alteraron sustancialmente estos usos propios de la Semana Santa; dando lugar a la oportuna “rudimentarización” de su repertorio que, como señalan algunos autores, hizo perder parte de sus rasgos originarios (SALAS ORTIZ, 2001: p.33).

1. Para dicha comparativa se ha utilizado la versión de la “CORRELATIVA” recogida por DÍAZ CASSOU, 1897: pp. 9-13.

La identidad escénica y dramática

Los valores de los acompañamientos de “la burla” revisten un interés mayor que el estrictamente musical pues, además, debe valorarse su potencialidad dramática en tanto componente de un discurso narrativo, el de la Pasión de Cristo. Al margen de la historicidad de sus elementos conviene detenerse en la forma en que se insertan dentro de la procesión. Así, la estética musical sugiere unas connotaciones rituales al respecto del estridente sonido de las agudas bocinas y el destemplado retumbar de los tambores. Estos matices, desde luego, son ajenos a la composición compilada por Verdú y, consecuentemente, ha estado sometida a una evolución persistente al carecer de un apoyo definido; es decir, al adolecer de una partitura de referencia.

Este formato no responde al contexto de las “convocatorias” sino que forma parte del lenguaje dramático de la procesión; una manifestación que reproduce el relato evangélico del “camino del Calvario”. En efecto, dentro de esta representación los grupos de bocinas, clarines y tambores asumen la naturaleza de la turba y la soldadesca como mimesis pública de la Pasión. Este hecho no es en absoluto excepcional pues cuenta con algunos paralelos dentro de los ámbitos castellano y andaluz. Es particularmente interesante la ligazón existente con el llamado “Torrallbo” de Lucena (Córdoba) donde, como en Murcia, sus interpretaciones sirven indistintamente en la procesión y las convocatorias. Al igual que acontecía antiguamente aquí, se trata de un toque de clarín propio de unos “pasos” concretos y, particularmente, de la efigie de Jesús Nazareno.

No conviene perder de vista este pormenor pues, más allá de lo anecdótico, enfatiza la significación de estas interpretaciones como desencadenantes del desarrollo argumental. La lectura que hace al respecto Díaz Cassou es sumamente evocadora: del archivo de la cofradía de Jesús extrae la situación primitiva del “tercio de Gallardetes” insertado junto a “luzes, tambores y bozinas” abriendo el cortejo de la imagen del Nazareno. Igualmente elocuente es la referencia a la procesión de la Sangre donde “la burla” precede al paso de las Hijas de Jerusalén, es decir, a un grupo presidido por otra representación de Jesús camino del Gólgota (DÍAZ CASSOU, 1897: pp. 140 y 160). Parece evidente, pues, que el origen de tales acompañamientos está asociado estrechamente a esta iconografía, reproduciendo el esquema litúrgico en el espacio urbano.

Dicha concepción supone la consecuencia de la prohibición de las escenificaciones en el interior de las iglesias. En efecto, “autos sacros” y “misterios” constituyen los antecedentes inmediatos de las procesiones penitenciales en su sentido moderno; esto es, con pasos y grupos de imágenes representando los diferentes pasajes de la Pasión (GAVILÁN DOMÍNGUEZ, 2005: pp.63-88). Se conoce, además, la extraordinaria potencialidad dramática desarrollada en torno a la proclamación de la Pasión en los propios oficios litúrgicos; ya en el siglo XVI abundan los testimonios sobre versiones de los textos sagrados adaptados para su interpretación musical durante la jornada de Domingo de Ramos. La denominación que reciben es sumamente sugerente, al ser referidas genéricamente como “Turba” en alusión al papel del pueblo y la soldadesca que increpan a Cristo desde la escena del prendimiento hasta su crucifixión; el hecho de que estas obras sacras asuman un título correspondiente a un papel secundario manifiesta la creciente popularidad del canto polifónico pues, al contrario que la “Turba”, las voces principales de Cristo o los apóstoles continuaron correspondiendo a la monodía gregoriana (CLIMENT BARBER, 2009: p. 628).

Ya en el siglo XVII el protagonismo de la “Turba” cantada debía ser extraordinario, de manera que no resulte casual su inclusión dentro de las nuevas procesiones. “La burla” constituiría la traducción vernácula pese a que, como sucede con otras formas semejantes, su música no parezca derivar del modelo polifónico litúrgico. Es más, pese a la inclusión probada de varios instrumentos de viento dentro de los grupos la interpretación popular transmitida de oído, al igual que en otras manifestaciones melódicas murcianas, evoca formas inequívocamente monódicas. Este hecho se repite en otras versiones castellanas como el “Merlú” de Zamora o la “Llamada” de León (aquí con inclusión de la voz humana), salvo que éstas servían básicamente para convocar a las procesiones. Tal vez esta coincidencia revele algún parentesco de “la burla” con otros cantos populares que mantuviesen orígenes comunes.

Más interesantes resultan las correspondencias con el “Torrallbo” lucentino; ambas fórmulas interpretativas presentan melodías basadas en notas largas, pronunciadas y marcadas. Con este recurso se expone una intensidad acentuada y constante, sin que dentro de la notación se expongan matices de “forte” o “piano”. La versión andaluza busca romper el sonido llegando incluso a la estridencia, al igual que el caso murciano; un carácter destemplado que bien puede ilustrar la exaltación delirante de la “Turba”: un distintivo de la crudeza fanática teatralizado por medio de la música.

Esta deliberada ausencia de afinamiento melódico procura un sonido desgarrado que, según Salas Ortiz, evidencia la ausencia de músicos profesionales tras las interpretaciones. Sin embargo, la confluencia de un hecho tan singular en estas manifestaciones musicales parece obedecer a una gestualidad mucho más poética; en efecto, la antropología ha puesto sobre la mesa un sentido específico para el “tiempo ritual” que afectaría a toda clase de manifestaciones culturales. De este modo, el tañido desafinado que sacan los nazarenos de las bocinas sirve para enfatizar la naturaleza sagrada del momento en contraposición al orden armónico cotidiano o profano (CARO BAROJA, 2006: pp.71 y 72; y ELIADE, 2003: pp.13-19).

Esclarecida esta vinculación dramática resta valorar la secuencia de la representación en la que participan; es decir, el contexto procesional de las imágenes del Nazareno. Este hecho reviste un interés antropológico puesto de relieve en otros estudios anteriores (FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2008: pp.29-33). Ahora conviene llamar la atención sobre la existencia de un contrarresto emotivo, solemne, a la estridencia sonora de bocinas y clarines. Nuevamente Díaz Cassou ofrece una respuesta convincente mostrando, dentro de la misma secuencia procesional del cortejo del Nazareno, la sustancial presencia de un “coro de música” superpuesto a la propia turba ante la efigie (DÍAZ CASSOU, 1897: p.160). Dicho acompañamiento se mantuvo hasta fechas recientes, al menos hasta 1935, estando encargado de interpretar el *Miserere*, es decir, el canto por excelencia de arrepentimiento. Así, si “la burla” representaba el escarnio humano hacia Cristo, esta interpretación coral revelaba la contrición cristiana ante Nuestro Padre Jesús. Sólo restaba un último aliciente, nuevamente teatralizado, que significara la réplica divina ante tan compungida reacción: en efecto, la “bendición” de la imagen constituía el acto final del drama donde la música, como no podía ser de otro modo, propiciaba el medio potencial para provocar “ternura y lágrimas”.

En definitiva, los populares grupos de “la burla” propios de las procesiones de la Semana Santa constituyen una de las muestras más interesantes del legado musical murciano. Su protagonismo dentro de los cortejos resulta indiscutible por cuanto los dota de una manifestación genuina ligada a la pervivencia de la tradición. El presente estudio cuestiona su origen desde una perspectiva histórico-antropológica que aún habrá de ser revisada posteriormente. Sin embargo, resulta un primer intento de revalorizar este patrimonio mostrando unos orígenes probables así como estableciendo unas pautas musicales que sirvan para su valoración como patrimonio cultural. Además, se rescata de los anales una terminología específica, la de “Correlativa”, relacionada a su protagonismo dentro de las populares “convocatorias”, cuyo significado queda aún por esclarecer.

Fuentes

ARCHIVO GENERAL DE LA REGIÓN DE MURCIA (A.G.R.M.)

ARCHIVO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE (A.A.S.)

Bibliografía

Acta de cabildo: “Bistas las cuentas presentadas por Dn Josef Portes Miras asi la de sacristía en que se cuenta cuatrocientos sesenta y cinco reales con catorce maravedís como la de Gallardetes que son treinta y dos...”: A.A.S., 1820: sin paginar.

BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzilla*, Murcia, Cajamurcia, 1995.

CARO BAROJA, J., *El Carnaval*, Madrid, Alianza, 2006.

CLIMENT BARBER, J., “Turba de la Pasión según san Mateo a seis voces” en *La Gloria del Barroco*, Valencia, Generalitat, 2009: Es el caso de la pieza de Juan Bautista Comes, 1606, conservada en el Archivo de la catedral de Valencia.

Noticia sobre música en la procesión de la Sangre: “Ayer mañana a las seis, salió de la iglesia del Carmen una comisión de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, compuesta de los mayordomos..., que acompañados de la banda música de la Misericordia y de las famosas correlativas, recorrió la población invitando a los cofrades a la procesión”: *Diario “El Liberal”*, Murcia, miércoles 4 de abril de 1917.

DÍAZ CASSOU, *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1897. En la edición debida a la Academia Alfonso X el Sabio, 1980, se incluye el documento incluido en la primera cita con el nº 5 dentro del apéndice musical.

ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2003.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “Una visión antropológica del Viernes Santo murciano: violencia, martirio y reconciliación” en *Nazarenos*, nº 12, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2008.

GALDUF, M., “La música valenciana entre el siglo XIX y el XX” en *El arte valenciano en la época de Sorolla, 1863-1923*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008.

GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E., “Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones” en *Memorias de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, Junta de Cofradías, 2005: Y que fue consecuencia de la supresión de los autos sacramentales y misterios dentro de las iglesias lo que, en última instancia, supuso el deterioro de la imagen de tales representaciones en el seno eclesiástico así como el desarrollo de las escenas de la Pasión con grupos e imágenes procesionales de madera policromada.

MUÑOZ BARBERÁN, J., *Pedro Flores. Costumbres murcianas de principios de siglo*, Murcia, Diputación, 1976. *Obligación entre Francisco y Alejandro Villa con la Cofradía de la Preciosísima Sangre para hacerse cargo del Paso de gallardetes*, ante Mateo Fernández de Córdoba. Véase A.G.R.M., Protocolo 2806, 1730: f. 28.

RUBIO GARCÍA, L., *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987: “... por ende dichos sennores mandaron que los dichos pendones y banderas y pannos de trompetas...”.

SALAS ORTIZ, J., “El triángulo maravilloso (Cristo de la Sangre-Lavatorio-Música procesional)” en *Los coloraos*, nº 53, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2001. Aquí se incluye la reproducción de los “*Toques de bocinas de las procesiones de Semana Santa*” recopilados por el músico José Verdú.

Solicitud de Pedro y Josef Huertas. Este documento liga el nuevo paso de la Samaritana al Gremio de Panaderos de Murcia. Véase A.G.R.M., 1800, Protocolo 4718: ff. 159 y stes.

Música procesional

José Vélez García

Se lleva a cabo en el presente artículo una sucinta retrospectiva sobre el interesante tema de la “marcha procesional” proponiendo un recorrido histórico en el que se refieren algunas de las piezas más representativas y conocidas. Así, a partir de la llamada “marcha fúnebre” se presenta una transformación gradual en un género novedoso no ajeno a componentes festivos e, incluso, folclóricos. El autor es, además, compositor de piezas procesionales tan conocidas como “El Evangelista”, “Jerusalén”, “La Caída” o “Mesopotamia”.

Historic tour of the “processional march”, which is initiated by the “funeral march” and its transformation. The author is also the composer of processional pieces such as “El Evangelista”, “Jerusalén”, “La Caída” and “Mesopotamia”.

Todos sabemos que la música es un arte inherente al ser humano. Desde el principio de los tiempos hemos sentido la necesidad de descubrir y producir sonidos de distintas formas, aprendiendo después a ordenarlos y a utilizarlos en todo tipo de manifestaciones, ya fuesen festivas, fúnebres, guerreras, religiosas, etc.

En este artículo haré referencia a una de las modalidades que más nos atañe en estas fechas. La música procesional.

Al principio, los actos religiosos estaban acompañados de música vocal solamente interpretada por monjes, siendo después apoyada con instrumentos, sobre todo, órgano. Pero evidentemente este instrumento era fijo y por tanto no apropiado para lo que se necesitaría posteriormente.

Pronto se comenzó a sacar a la calle tronos con imágenes de santos o vírgenes, patronos de la localidad, normalmente para celebraciones o rogativas, formándose las primeras cofradías con devotos de un determinado santo o virgen. Para dar más realce a sus recorridos se hacían acompañar por grupos instrumentales que fueron creciendo en cantidad y calidad interpretando temas con unas características melódicas y rítmicas concretas que desembocaron en lo que se denominó marcha fúnebre y después, marcha de procesión. La marcha de procesión es muy utilizada actualmente en España, Italia, Portugal y países latinoamericanos.

Un poco de historia

La marcha procesional podríamos decir que tuvo su origen a mediados del siglo XIX bajo el nombre de marcha fúnebre. Al principio eran fragmentos de otras composiciones, por ejemplo, la “Marcha fúnebre” de Chopin, la “Marcha fúnebre de Sigfrido” de la ópera “El ocaso de los dioses” de Wagner, o la de “Juana de Arco” de Gounod, etc.

Debido al escaso repertorio, las primeras bandas de música tuvieron que adaptar los fragmentos de obras como las anteriormente citadas, aunque pronto comenzaron a aparecer marchas específicamente compuestas para cofradías y hermandades.

A finales del XIX, Andalucía tuvo una gran importancia en la evolución de este género con autores como Rafael Cebrenos, Eduardo López Juarraz, Eduardo Lucena o José Font Marimont, entre otros.

Ya en el siglo XX y de mano de su autor, el guipuzcoano Mariano San Miguel Ucelay, aparecen dos grandes marchas que, dada su genialidad, se siguen interpretando incansablemente desde entonces. Me refiero a “El héroe muerto” (1919) y “Mektub” (1925). Al igual que éste, otros compositores como Manuel Font de Anta, Emilio Cebrián Ruiz, Ricardo Dorado, Jaime Texidor, y un largo etc. fueron encumbrando

con sus obras la música procesional española. Llegado este punto he de decir que, musicalmente hablando, por no entrar también en imaginaria, debemos agradecer mucho a la tradición de la Semana Santa y a las procesiones ya que nos ha permitido atesorar un patrimonio musical inmenso. Miles de marchas lo componen, aunque cierto es que no todas llegan a estar habitualmente en el repertorio de las bandas.

En la primera mitad del siglo XX aparecen las primeras marchas para cornetas y tambores, siendo al parecer la banda de CC. y TT. del Real Cuerpo de Bomberos de Málaga la primera en interpretar composiciones del maestro Alberto Escámez.

Desde hace algunos años es habitual observar un tipo de formación musical diferente a las bandas de cc. y tt. y a las bandas de música. Me refiero a lo que se denomina agrupaciones musicales. A grandes rasgos podríamos decir que están entre ambas. Su característica principal es que están integradas sólo por instrumentos de viento-metal y percusión. A diferencia de las bandas de cornetas, estas agrupaciones llevan, además, trompetas, fliscornos, trombones, bombardinos, tubas y la inclusión de platillos y bombo. Se han hecho muy populares, sobre todo en Andalucía, componiéndose muchas marchas específicas para las mismas, aunque su riqueza tímbrica no es comparable a la de una banda de música, ya que esta incorpora también instrumentos de viento-madera e incluso cuerda, asegurándose así una sonoridad y dulzura inalcanzable para las anteriores.

La marcha procesional, como su nombre indica, sirve para marchar, desfilar en procesión, y para ello debe contar con una estructura característica que la haga útil para lo que ha sido escrita, es decir, un compás determinado, unos temas y su desarrollo con un tempo y una instrumentación adecuada, que dé a la interpretación la sonoridad suficiente para que no se pierda al aire libre. Todo ello debe permitir el correcto desfilar de las imágenes portadas por los estantes, anderos, banceros, costaleros, etc. según se les denomina en los diferentes puntos de la geografía nacional. Aquí, en la capital de Murcia, bajo mi humilde opinión, las marchas no son muy efectivas para el desfile de algunos tronos ya que los estantes de muchas cofradías llevan un paso aleatorio y no sincronizado con la música, desluciéndose bastante la solemnidad de la procesión y dejando en muchos momentos grandes claros entre el trono y la banda que les acompaña, ya que esta sí lleva el paso. Vuelvo a decir que es una opinión personal y en ningún momento pretendo cambiar ninguna tradición, si es que lo es.

El estilo de composición varía entre las distintas zonas de España, siendo Andalucía la que conserva un estilo más característico con las llamadas marchas de palio. Son marchas de ritmo más bien alegre y con profusión de cornetas y tambores. Los compositores de otras zonas o con otro estilo encuentran dificultades para introducirse en ese bastión andaluz, aunque tengo que decir que cada vez se escuchan más autores no andaluces. En la región de Murcia hemos contado con numerosos compositores que nos han dejado un extenso y preciado legado como pueden ser, José Gómez Villa, Julián Santos, Benito Lauret, etc. Actualmente, otros compositores hemos cogido el testigo e intentamos incrementar ese legado, cada uno con su propio estilo, pero orgullosos de nuestra murcianía.

Para terminar, quiero señalar que una procesión es, en mayor o menor grado, una representación de la vida, pasión y muerte de Jesús. Creo que la música también debe ser adecuada a ello y tener unas características melódico-rítmicas que nos inviten a trasladarnos a esa época. Es decir, a ponernos en ambiente como si se tratase de la banda sonora de una película. En mi caso, intento darle a mis marchas unos toques de grandiosidad, espectacularidad y solemnidad a la vez.

El canto gregoriano en la Semana Santa de Murcia

José Antimo Miravete Gómez

Desde su formación la Schola Gregoriana de Murcia viene velando por la conservación de la parte musical correspondiente a la antigua liturgia gregoriana que precedió como modelo al Concilio Vaticano II. Sus actuaciones buscan por ello el respeto a la tradición interpretativa de la Iglesia prefiriendo una adecuación de sus interpretaciones al tiempo litúrgico en el que tienen lugar. La Semana Santa ha sido, desde entonces, uno de sus tiempos predilectos buscando la conjunción del canto gregoriano con la propia liturgia; fruto de ello resulta su participación en el Triduo Sacro, así como en otras ceremonias como la celebración de la Dominica Palmorum y la Misa Crismal. El presente artículo revela su valiosa aportación cultural al panorama de nuestra semana de Pasión.

The main cultural contribution that the “Schola Gregoriana” provides at Easter is the unification of the gregorian chants and the liturgy. We highlight its participation in the “Triduo Sacro”, the “Dominica Palmorum” and the “Crismal” mass.

Mientras el canto de los auroros llena la plaza de San Agustín con sus salves de Pasión en la tarde primaveral del Jueves Santo, podremos también oír, si nos dirigimos a la cercana iglesia de San Miguel, la melismática entonación de la primera frase del introito de la misa *In coena Domini*, “Nos autem gloriari”. De este modo comienza el Triduo Sacro o Pascual (el antiguo *Sacrum Triduum*), la serie de celebraciones con que la liturgia en la Iglesia católica conmemora la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, y que se extienden desde la tarde del Jueves Santo hasta la madrugada del Domingo de Resurrección, en la llamada Vigilia Pascual. Es precisamente la liturgia de estos tres días la que viene solemnizando la Schola Gregoriana de Murcia de modo ininterrumpido desde el año 1988, hace ya, por tanto, 27 años, primero en la iglesia de la Merced y luego también en la de San Miguel. Y se podría catalogar esta presencia como la aportación más ortodoxa y genuina en el contexto litúrgico-musical de la Semana Santa de la ciudad de Murcia, si nos atenemos al hecho de que es la propia Iglesia católica la que considera al canto gregoriano como su canto oficial.

El canto gregoriano tiene su origen en los antiguos cantos del culto judío y de las primeras comunidades cristianas. Estos cantos se van extendiendo desde Oriente a Occidente, conforme el cristianismo se extendía también, dando origen a distintas manifestaciones musicales para el culto local, una de las cuales es el canto romano. El nombre de *gregoriano* se debe al papa Gregorio I Magno, a quien se atribuye la codificación y recopilación de dichos cantos a finales del siglo VI con el fin de dar unidad a la liturgia católica. Unidos a otros nuevos, constituirían el primer cuerpo base que luego se irá ampliando a lo largo de la Edad Media, especialmente en los siglos VII, VIII y IX, al contactar con el canto llamado galicano (de la Galia), produciéndose así una especie de hibridación (canto franco-romano). Posteriormente el papado aprobará esta unificación dándole un carácter oficial, y promoverá su uso y expansión por toda Europa (SAULNIER, 2001: pp.4-8).

El pilar fundamental sobre el que se apoya esta música es el texto, ya que es una oración cantada. La melodía se supedita a la letra, y es el texto, siempre en latín (con alguna palabra griega o hebrea), el que le da el sentido y la fuerza espiritual; pero, indudablemente, estos aspectos aparecen reforzados por la belleza y gran altura estética de las hermosas melodías. Es una música de gran sencillez, monódica (una sola voz), vocal, que se canta *a capella* (sin acompañamiento musical), aunque a veces se vea acompañada en la litur-

gia con un sencillo acompañamiento de órgano, y que tiene un ritmo libre, sin medida o compás, por lo que su interpretación atiende fundamentalmente al ritmo de las palabras del texto que se está cantando. Y es música que, al ser oración, sabe ser interior y humilde, expresar maravillosamente la confianza en Dios, la adoración, la alabanza, el arrepentimiento, la súplica y la acción de gracias. Las palabras de un agnóstico como Saint-Exupéry definen claramente el significado de esta música: “El gran problema del mundo es devolver a los hombres su significado espiritual, que queden empapados de algo así como el Canto Gregoriano” (FRÉNOD, 2009: p. 33).

Pero especialmente importante dentro de su amplio repertorio es el conjunto de obras que componen el llamado Triduo Sacro, que, aunque es expresión reciente que data del siglo pasado, ya es citada en época de San Ambrosio (finales del siglo IV) cuando se habla de un *Triduum Sacrum* para referirse a las etapas históricas del misterio pascual de Jesús durante tres días *et passus est, et quievit et resurrexit*. También San Agustín (siglos IV-V) utiliza una expresión parecida, *Sacratissimum Triduum crucifixi, sepulti, suscitati*, para referirse a la liturgia establecida para los días Jueves Santo, Viernes Santo y Vigilia Pascual (madrugada entre el Sábado Santo y el Domingo de Resurrección) (ASENSIO, 2003: p.153). Y entre las marchas procesionales de nuestras bandas de música, los conciertos de música sacra de las distintas formaciones corales o instrumentales, las sentidas “saetas” o los cantos de Pasión de los auroros, las celebraciones litúrgicas del Triduo Pascual constituyen el ámbito en el que, como hemos citado anteriormente, se inserta la participación de la Schola Gregoriana de Murcia en nuestra Semana Santa.

El coro fue fundado en el año 1987 por José Solano Muñoz con el nombre de “Música Vocal”, y surgió de la unión de un grupo de hombres, casi todos antiguos componentes de la Coral Universitaria de Murcia, interesados en el conocimiento e interpretación de la música antigua en general, y del canto gregoriano en particular. Y, con sede en unos salones cedidos amable y desinteresadamente por la comunidad de PP franciscanos del antiguo convento de la Merced, donde todavía llevan a cabo sus reuniones y ensayos, comenzaron sus actividades musicales en torno al gregoriano en el inicio del curso 1987-88. Su primera actuación fue en una misa oficiada en la iglesia del convento de Villa Pilar en el otoño de 1987, y su presentación en la ciudad de Murcia se llevó a cabo en la iglesia de la Merced, en la Nochebuena del mismo año. Fue entonces cuando se decidió continuar solemnizando las actividades litúrgicas de los PP. franciscanos en la iglesia de la Merced al preparar el repertorio correspondiente a la misa *In coena Domini* de la tarde del Jueves Santo. Comenzaba así la participación musical de nuestra Schola Gregoriana en la Semana Santa de Murcia.

Desde el año 1988 hasta 1992 se cantó solamente en la tarde de Jueves Santo, pero a partir de este último año, siendo ya nuevo director del grupo Enrique González Semitiel, se preparó y cantó también la liturgia del Viernes Santo, siempre en la iglesia de la Merced. Fue, por último, en 2006, bajo la dirección de Emilio Cano Molina, cuando se completó el Triduo Pascual cantando en la Vigilia Pascual de ese año, también en La Merced. Las obras de restauración de dicha iglesia a partir del año 2008 determinaron que la *Schola* cantase el Triduo Sacro en la parroquia de San Miguel, en la que su párroco D. Silvestre del Amor preparó una excelente y cariñosa acogida. Ésta fue la razón por la que, una vez restaurada la iglesia de la Merced en octubre de 2010, se siguiera cantando en San Miguel los días Jueves y Sábado Santo, mientras que la liturgia del Viernes pasaba de nuevo a la Merced.

El repertorio correspondiente al Jueves Santo tiene su momento culminante en la liturgia de la misa citada, *In coena Domini*, con la que comienza el Triduo Pascual, y en ella se recuerda la Última Cena, la institución de la Eucaristía y del Orden Sacerdotal, a la vez que se incide en la importancia del Amor fraterno. Tradicionalmente la *Schola* canta en esta misa el ordinario *Orbis Factor* (llámase ordinario a las partes invariables de la misa, o sea, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*). Y las obras que componen el propio (partes variables de la misa, o sea, introito, gradual, tracto, alleluia, ofertorio y comunión) comienzan con el lúgubre *Nos autem* del introito, en cuya letra hay una llamada a glorificar la Cruz de Cristo, causa de nuestra salvación. En el tracto *Ab ortu solis*, que cantamos entre lecturas, la letra hace una clara alusión a la Eucaristía. Parte importante en esta misa es el momento del Lavatorio, ceremonia en la que el sacerdote lava los pies a doce personas escogidas, recordando así el momento en que Cristo lavó los pies de los apóstoles en la Última Cena. Mientras se realiza la ceremonia suenan algunas de las preciosas antífonas (*Dominus Iesus, Domine tu mihi, Mandatum novum, Maneant in vobis*) en cuyas letras se narra el evento del Lavatorio, se recrea la conversación entre Cristo y Pedro tras la negativa de éste a dejarse lavar por el Maestro, o aparece el mandato divino del amor fraterno (*Mandatum novum do vobis: ut diligatis invicem, sicut dilexi vos, dicit Dominus*). En el *Ubi caritas* del ofertorio es recurrente la idea de que *donde hay caridad y amor allí está Dios presente*; el amor

fraterno vuelve a ser el tema principal. Pero quizás sea la antífona de la comunión, *Hoc Corpus*, la pieza más bella de la liturgia de esta tarde; la letra (“Éste es el Cuerpo que será entregado por vosotros; éste es el Cáliz de mi Sangre: cuantas veces lo toméis, hacedlo en mi recuerdo”) es el soporte de una preciosa melodía que llega a momentos de suprema espiritualidad en los agudos de las palabras *quotiescúmque sùmitis* (“cuantas veces lo toméis”), subrayando con ellos la intensidad del mandato. La misa acaba con la procesión claustral del Sacramento mientras se entona el *Pange lingua* cantado por los fieles; es conducido bajo palio hasta el Monumento levantado *ad hoc*, donde se reservará para su posterior adoración.

El Viernes Santo es día de meditación sobre la Pasión de Jesús, y en la función litúrgica de la tarde hay una solemne celebración que no incluye Eucaristía. Se comienza directamente con las lecturas, tras las que se canta otra preciosa obra, *Christus factus est*, de las más bellas del repertorio gregoriano y de gran dificultad en la interpretación, cuya letra alude a la obediencia sublime de Cristo que llega hasta su muerte en la Cruz. Tras ella se recita la Pasión según San Juan, que se canta en latín, con tres solistas que interpretan los papeles del Evangelista, Cristo, y, el tercero, los personajes individuales (Pilatos, Pedro, Criada), mientras el coro interpreta al pueblo. El resto de la ceremonia tiene como principal protagonista a la cruz salvadora: en procesión se lleva el crucifijo hasta el altar mayor, mientras un solista invita cantando hasta tres veces, cada vez un semitono más alto que la vez anterior, a su adoración (*Ecce lignum crucis*). En ese momento los fieles comienzan la adoración de la cruz mientras suenan los improperios (*Popule meus*), especie de reproche de Cristo al pueblo, que le ha tratado de manera ingrata. Tras la antífona *Crucem tuam* se cantará *Crux fidelis*, un poético himno a la fuerza salvadora del leño de la cruz atribuido a Venancio Fortunato (s. VI-VII). La ceremonia termina con el reparto de la comunión, con las especies reservadas el día anterior, y el silencio que sirve de fondo a la introspección y meditación sobre la muerte del Redentor (ASENSIO, 2003: pp. 154-155).

En la noche del Sábado Santo o madrugada del Domingo se celebra la Vigilia Pascual, la gran solemnidad que conmemora la Resurrección de Cristo, convirtiéndose en el acto litúrgico católico más destacado de todos. Tras la bendición del fuego en las puertas del templo y encendido del cirio pascual, que significa la luz de Cristo, una procesión, estando la iglesia en penumbra, se dirige al altar mayor, en el que el oficiante o un diácono canta el precioso recitativo del Pregón Pascual (*Exultet iam angelica turba coelorum*). Antes de la misa y entre las primeras lecturas se cantan el *Laudate Dominum*, con el que se exhorta a la alabanza a Dios, y el *Sicut cervus*, hermosa metáfora del alma como ciervo que busca la fuente de la Vida, Cristo. Y después se entonará el *Gloria in excelsis Deo*, momento culminante por significar el momento de la Resurrección, en el que se encienden todas las luces del templo. En la Vigilia Pascual el ordinario que se canta es el llamado *Lux et Origo*, recomendado para este tiempo litúrgico. Y, a continuación, un exultante *Alleluia*, el primer aleluya pascual, da paso al versículo *Confitemini Domino*, cuyo texto invita a confiar en Dios por su amor y bondad. Parte importante en esta celebración es la Liturgia bautismal, durante la cual se canta la Letanía de los Santos y la antífona *Vidi aquam*. Y a partir de este momento, con el ofertorio *Dextera Domini*, la misa sigue su curso normal. La comunión *Pascha nostrum* alude a Cristo como Cordero pascual, víctima inmolada por la salvación, y cierra las celebraciones del Triduo Pascual.

Schola Gregoriana de Murcia completará en este año 2015 sus intervenciones en la liturgia de la Semana Santa cantando en la catedral de Murcia la misa solemne del Domingo de Ramos y la misa Crismal del Martes Santo. Así pues, seguimos en la actualidad estudiando, conociendo e intentando dar a conocer al gran público, en general, y a los fieles católicos, en particular, la belleza de esta música, origen de toda la música occidental, que, a pesar de constituirse como canto oficial de la Iglesia católica, está hoy tan postergado. Y con nuestro trabajo pretendemos dar a la liturgia la dignidad musical hoy tantas veces ausente del culto, tratando de concienciar de la importancia de este tesoro que conserva la Iglesia Católica y que no podemos dejar olvidado, presa de la desidia, la ignorancia y el mal gusto.

Bibliografía

- ASENSIO, JUAN CARLOS: “El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...” Alianza Editorial. Madrid, 2003.
- FRÉNOD, GUY: “Être conduits à la prière. Introduction à la Liturgie des Heures”. Editions de Solesmes. Abbaye de Solesmes, 2009.
- GRADUALE TRIPLEX. Abbaye de Solesmes, 1979.
- SAULNIER, DOM DANIEL: “El canto gregoriano”. Solesmes, 2001.

La cartelería de la Semana Santa en Murcia. Usos y evolución de una imagen colectiva

Santiago Rodríguez López

Al fin se aborda con este artículo un tema recurrente asociado a la promoción turística de la Semana Santa: los carteles de las procesiones murcianas. El autor estudia su problemática histórica a través de una visión dialéctica del cartel que, desde su aspecto formal, lleva a su inserción en el medio publicitario al que pertenece.

In the following article, we are finally going to be looking at a recurrent topic associated to the touristic promotion of Easter: Murcian procession posters. The author studies their historical controversy through a dialectic vision which places them in the advertising field where they belong.

La génesis del cartel, tal y como se concibe desde una perspectiva contemporánea no tendrá lugar hasta el último tercio del siglo XIX, con el perfeccionamiento de las técnicas litográficas, de la mano de Jules Chéret, cuando esta modalidad publicitaria se consolida y adquiere la dimensión de verdadero medio de masas. Es, por lo tanto, un subgénero artístico ligado a la industrialización, y como tal, se extenderá a medida que esta avance. Por tal motivo, hemos de esperar a la primera década del siglo XX para encontrar los primeros ejemplos relevantes en la ciudad de Murcia, al tiempo que aparece la publicidad en torno a la incipiente industria conservera¹.

Esta relación transversal entre arte y publicidad surge como una eficaz propuesta visual para la difusión de eventos y productos de muy diversa índole, preponderando la singularidad de aquello que se publicita al respecto otros productos o fenómenos de su misma naturaleza. A las atribuciones en tanto a su función publicitaria sumaremos otras limitaciones que, determinadas por la propia técnica litográfica, acotaron la apariencia de este nuevo soporte². Así mismo, de su carácter de producción efímera, de limitada caducidad como imagen publicitaria, y la necesidad del espectador de asimilar en un corto espacio de tiempo la totalidad del su contenido, se extraen una serie de condicionantes que determinan la efectividad de su cometido, tales como la claridad y sencillez compositiva, el impacto visual producido por los contrastes lumínicos y cromáticos o la interdependencia formal de los elementos que lo componen.

Publicidad, turismo y Semana Santa

Hemos de fijar contexto de aparición de publicidad asociada a la Semana Santa murciana en la reconfiguración festiva sufrida por el calendario primaveral en los años finales del siglo XIX, al valorar el consistorio la idoneidad del traslado de las fiestas de carnaval a la semana de Pascua y ofrecer una continuidad lúdica a la Semana de Pasión³. Así, en 1899 se celebrarían las primeras fiestas de abril (que en 1921 pasarán

1. Artistas como Luis Garay o Gil Vicario se dedican con especial énfasis a la imagen publicitaria en relación a la industria del pimentón: RUIZ LLAMAS, M.G., Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia, Universidad de Murcia, 1991. SÁNCHEZ ALBARRACÍN, M.T., Fiestas de primavera: la batalla de las flores en Murcia (1899-1977), Murcia, 2003.

2. El empleo y la combinación de las diferentes tintas que daban lugar a la imagen quedaban en cierto modo limitados, generalizando el uso de grandes manchas de color en la búsqueda sombras o contrastes, lo que en procesos de una mayor complejidad era posible superar, encareciendo el precio de los ejemplares.

3. IBÍDEM, Pp. 77-79

a denominarse ‘Fiestas de Primavera’), como una estrategia institucional dirigida al incipiente número de viajeros que llegaba cada Miércoles Santo a la ciudad, gracias a la línea de tren de Madrid, atraídos por la obra de Salzillo, la espectacularidad de los monumentos de Jueves Santo o la singular puesta en escena de sus procesiones. De este enfoque, eminentemente turístico, se desprende la necesidad de contar con una serie de elementos publicitarios que promocionasen el conjunto de las fiestas primaverales, aspecto que se verá satisfecho con cierta intermitencia en los primeros años del siglo XX.

Será entonces, como parte integrante de este conjunto festivo, cuando aparezcan los primeros carteles en los que se anuncien fiestas cívicas y religiosas⁴, de modo análogo a lo que sucedería en otras poblaciones en las que la Semana Santa compartía cartel con las fiestas primaverales⁵. En estos primeros afiches, encajados en un modernismo arquetípico, no encontramos imágenes relativas a cualquiera de los actos que se anuncian, exaltando de algún modo la belleza de la primavera a través de efectivas composiciones en las que la figura femenina suele centrar la atención. Este carácter generalista deriva del aprovechamiento de modelos preexistentes, ofertados por las propias imprentas, abaratando así el coste que supondría la realización de un nuevo original⁶. Tal proceder se tradujo en la ausencia total de iconos relativos al fenómeno procesional, limitándose cualquier referencia al propio texto impreso en la composición.

Por otra parte, prescindir de las celebraciones de la semana de Pascua en años de carestía económica, implicaba por tanto que no apareciese el cartel conjunto, situación que se dio con frecuencia durante los años de crisis económica que trajo consigo la I Guerra Mundial. A esta discontinuidad, hay que añadir la escasa atención que las históricas cofradías murcianas, sumidas desde el inicio del siglo en un periodo de progresiva decadencia, prestan a la difusión de la semana de Pasión, denotando, a juicio de la prensa local⁷, un total desinterés al respecto del turismo.

La edición de los primeros carteles

Habrà que esperar hasta 1927, coincidiendo con el extenso programa de actos preparado a efecto de la coronación canónica de la Virgen de la Fuensanta, para encontrar otro afiche en el que se publiciten de forma conjunta las propias fiestas relativas al acontecimiento mariano y las tradicionales fiestas de abril. La obra del cartelista taurino Alcaraz, aún cercana a la pintura de género decimonónica, remarca la inconfundible silueta de la catedral aparece por primera vez como un elemento sumamente representativo de la ciudad. Esta sirve como telón fondo a un ambiguo desfile al que precede una figura ecuestre que, ataviada a la moda del setecientos porta un estandarte con la imagen de la patrona.

El 10 febrero de 1928, como parte de las medidas de impulso de las fiestas primaverales, se acuerda en el ayuntamiento la convocatoria de un concurso para la elaboración de un cartel anunciador⁸, así como la edición de una adecuada propaganda en la prensa local y su difusión en Madrid; esta nueva medida de institucionalización del cartel marca el inicio de una amplia colección en la que figuran destacados personajes de la pintura y la ilustración gráfica local, ávidos de una evolución formal respecto a la cartelería de estilo “1900”⁹. Así, los carteles de Pedro Flores en 1928 y Ramón Gaya en 1929 ofrecen carteles, donde, si bien reiteran fórmulas extendidas desde el siglo XIX, la simplicidad formal, el cromatismo o la valoración tonal los alejan definitivamente la cartelería modernista. Esta superación del estilo “1900”, coincidente con cierto auge y profesionalización del dibujo publicitario en la ciudad, supondrá a su vez una vuelta definitiva hacia la visión costumbrista, ampliamente consolidada en el ámbito pictórico murciano desde

4. La iniciativa institucional simultanea la edición de un programa de mano donde figura el cartel, que en ocasiones no se edita como tal y se limita exclusivamente al pequeño formato. A esto hay que sumar la publicación de pequeños programas patrocinados por célebres comercios de la ciudad.

5. Acerca de la cuestión en otros importantes focos pasionistas: RODRÍGUEZ AGUILAR, I., *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, 2000 RODRÍGUEZ MARTÍN, J., “El cartel de semana santa”, *Semana Santa en Málaga. Patrimonio Artístico de las Cofradías*, V, Málaga, 1990 pp. 122-127.

6. Sirva como ejemplo un conocido cartel, diseñado por el valenciano José Mongrell y empleado en Pamplona (1905) o en Lugo (1906), utilizándose en el programa oficial de las fiestas y Semana Santa murcianas de 1907 al ser ofertado por el taller litográfico de Ortega (Valencia)

7. Al respecto: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana santa murciana. El período de la restauración como fundamento de las procesiones*, tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2014, p. 103.

8. “Diario el Liberal” de Murcia, 11 de febrero de 1928.

9. Al respecto de la nómina dibujantes y pintores activos en la ciudad en la primera mitad de siglo de María Gracia Ruiz Llamas sobre, RUIZ LLAMAS, M.G., op cit. , pp. 313-333.

el último tercio del siglo XIX. Inserta ahora en el nuevo estilo gráfico marcado por las influencias del *Art Déco*, se adhiere a la fiebre regionalista que se vive en el país con la inminente celebración en 1929 de las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona¹⁰.

Con esta renovación estilística aparecen las primeras visiones del fenómeno pasionista la cartelería local, supeditadas de a la omnipresencia de la figura femenina como símbolo de la propia ciudad, ataviada de mantilla o vistiendo el traje tradicional. Serán dos emblemáticos pasos de la cofradía de Jesús, la Oración en el huerto y la Dolorosa, los que figuren en las propuestas de Flores y Gaya, constando la trascendencia icónica que adquiere la obra de Salzillo en la interpretación cultural de la Semana Santa murciana.

Esta novedad iconográfica no halla continuidad en los carteles aparecidos en adelante, donde la ausencia del icono religioso es de nuevo manifiesta. La serie de afiches editados en la década de los 30, donde se llega a prescindir incluso de la cita textual a la Semana Santa, se suman a la reiteración de personajes femeninos, la indumentaria huertana o la propia catedral, que se consolidan como estereotipos asociados de la fiesta y su relación con el espacio urbano. La única presencia de los desfiles pasionarios solo se halla en la propuesta de Luis Garay, ganadora del concurso en 1932, donde sólo figura la mera referencia textual.

Los carteles de posguerra

Tras el paréntesis temporal que supuso la guerra civil, y pese a la recuperación de los desfiles pasionarios desde 1939, no sería hasta 1942 cuando vuelva a aparecer un cartel festivo en la ciudad. Así, con un nuevo el modelo pictórico de Luis Garay, se edita un afiche publicitario conjunto que continua con la tradición institucional de anunciar ambos festejos, donde su inconfundible y colorista estilo apenas deja constancia de cualquier elemento nazareno. Esta ausencia se transforma en 1943 en omnipresencia, con la composición de J. Pérez Gil centrada en la emblemática figura salzillesca del ángel de la Oración en el Huerto. Al contrario de lo sucedido con anterioridad, ningún elemento propio de las fiestas profanas aparece en escena, limitándose estas al propio texto. De nuevo las tallas salzillescas de la cofradía de Jesús continúan siendo el reclamo más influyente de la celebración: la Oración en el Huerto y los Azotes, aparecen de nuevo al fondo de sendos carteles de Miguel Moral y Molina Sánchez, en 1943, al igual que San Juan lo hará en 1946, con el cartel de Antonio Laorden, o el Cristo de la Caída en la obra de Carlos Gómez que anuncie la Semana Santa de 1947.

A pesar de depender del anuncio conjunto de ambas celebraciones, la edición de más de un afiche por año favoreció el desarrollo una mayor concreción iconográfica. De este modo, el nazareno estante se implica de lleno en el tipismo vinculado a la Semana Santa, compartiendo cartel junto a la reiterada imagen del tipo huertano en la propuesta firmada por Carlos Valenciano en 1946. Un niño vestido de estante, igualmente vinculado a la mujer huertana, devuelve a escena el característico personaje en la tierna estampa de 1949, obra de Francisco Fuentes. Frente a esta especificidad de los iconos locales, algunos carteles siguen recurriendo a elementos de carácter genérico, implicando en el discurso festivo algún elemento relativo a la Pasión, como la cruz que centra el cartel de 1949 o la corona de espinas incluida en el cartel de Garay en 1951.

En el plano formal, pese a la diversidad en el dibujo o el recurso cromático, es posible sintetizar una serie de rasgos comunes. Es posible advertir cierta descohesión entre los distintos elementos que configuran el cartel, aproximándolo más al montaje fotográfico que a la cartelería precedente o la escena pictórica de género. Este vínculo formal con lo fotográfico, muy patente desde el cartel de 1943, se hace especialmente visible en los carteles de 1948 y 1949, con sendas imágenes del Cristo de la Sangre¹¹ y el titular cristífero de la cofradía del Rescate, por entonces de muy reciente creación. Las dos obras, de Carlos Gómez y Antonio Carbonell respectivamente, son las primeras en reflejar otras realidades devotionales de la Semana Santa, al prescindir de la celeberrima imagería de la mañana del Viernes Santo. No obstante, en 1953 y de la mano de este último autor, la Dolorosa de las dolorosas vuelve a ocupar el cartel, adquiriendo notables dimensiones respecto al perfil arquitectónico de la ciudad, que sirve de

10. La estrecha relación entre Art Déco y regionalismo en la pintura española ha sido ampliamente abordada por CASTÁN CHOCARRO, A., *Identidad, tradición y renovación: La pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 253- 260.

11. Sobre la aparición de la archicofradía de la Sangre en la cartelería de la Semana Santa, véase PÉREZ RÓDENAS, M., "Pasión 'Colorá' con alma de papel", *Los coloraos*, Murcia, 2014, pp.58- 65.

fondo al texto en la parte inferior. En todos estos planteamientos se dilucida el referente fotográfico, ya que se retrata la imagen partiendo de conocidas instantáneas, previamente divulgadas.

Manifiesta resulta en este momento la reiteración de modelos comunes de todo el ámbito nacional; curiosamente el cartel sevillano de 1955 repetiría, con ligeras variantes, la composición de Antonio Carbonell que sirvió para la edición de uno de los dos carteles con los que se anunció la Semana Santa murciana en 1954. Sustituyendo la sempiterna torre de la catedral por su equivalente sevillano, la Giralda, se constata la escasa preocupación por la originalidad que caracterizó en gran medida la edición de estos afiches.

La exigua presencia de escenas procesionales en la cartelería murciana encuentra una notable excepción en las estampas ‘colorás’ con las que Rafael Márquez ilustra los ejemplares difundidos en 1954 y 1955. En el primero las medias y túnica de un nazareno estante acaparan toda la atención del plano más próximo, mientras el cortejo transcurre al fondo bajo la sombra, una vez más, de la catedral. Por su parte, el segundo se revive la estampa de raíz costumbrista, recogiendo, a modo de instantánea nocturna el transcurrir de la hermandad del titular por el viejo puente de los Peligros.

Una tímida renovación estética

Progresivamente, advertimos cierta depuración compositiva y mayor sencillez en los carteles sucesivos, donde prima la funcionalidad comunicativa sobre otras particularidades estéticas. El interés de las nuevas producciones reside en la mezcla de un contrastado cromatismo y una simplicidad formal, que entroncan especialmente con la ilustración norteamericana contemporánea en los sintéticos nazarenos de Tomás Egea Azcona, en 1957, donde se vislumbran tímidos resabios formalistas propios de las primeras vanguardias. En ese mismo año, otro cartel de pequeño formato, carente de firma, se reafirmaba en esa línea de renovación hacia una economía de recursos sumamente efectista, que ya en la cartelería *decò* de los años 30 había sido ampliamente validada.

Geométricamente se resuelven numerosos carteles en este período final de los cincuenta, que se extiende hasta 1962. La exploración de nuevos horizontes en el análisis formal, donde la cruz y las líneas rectas determinan el plano compositivo, caracteriza algunos de formatos planteados, como testimonia el cartel de Carbonell en 1961. En ocasiones se añaden ciertas concesiones a la figuración, como el relieve del salzillesco Beso de Judas, interpretado por Muñoz Barberán en 1958, o las sugerentes formas de los capuces en los afiches de Laorden y Carbonell, en 1959 y 1960. Junto a estas propuestas implicadas formalmente en una incipiente renovación, los mismos autores suministran trabajos más próximos a la estampa costumbrista, que se editan al mismo tiempo, y que encuentran un punto intermedio en el cartel de 1962, con la característica figura de un mayordomo de la Sangre plasmado por Laorden.

De lo pictórico a lo fotográfico

Se puede establecer un sesgo conceptual en la evolución de la cartelería de Semana Santa, fijado en torno a la aparición de la primera fotografía que de forma directa se utilice para la edición del cartel. Con una conocida instantánea de Juan López de la Dolorosa de Jesús a su paso por el arenal en la mañana del Viernes Santo quedaba configurado el ejemplar de 1963. La capacidad incuestionable de la fotografía de satisfacer con una fidelidad absoluta y de forma inmediata la visión del fenómeno cofrade, unida a la escasez de referentes locales de las creaciones que precedían a este cartel, generó cierta controversia al respecto del cartel pintado y su idoneidad como ‘imagen’ de la Semana Santa. A este carácter de documento fidedigno se sumaba la posibilidad de acudir a una visión artística de la propia técnica fotográfica, lo que, junto al avance de la tecnología offset y sus ventajas respecto a la propia litografía, terminó por subrayar la obsolescencia del tradicional del cartel litográfico. Esta predilección por la imagen fotográfica es manifiesta en la elección de tres fotografías de los pasos de la Cofradía de Jesús, que de nuevo vuelve a representar la Semana Santa en los carteles de 1968, 1971 y 1974; igual sucedió 1972 con el montaje de un enorme girasol y una pequeña instantánea de Dolorosa de la misma corporación, en el anuncio conjunto del calendario festivo primaveral.

Pese a la satisfacción que el cartel fotográfico ofrecía a un público cofrade escasamente formado en materia artística, persistió el interés institucional por representar la Semana Santa murciana a través de la perspectiva pictórica sus artistas más prolíficos. Dentro de este síntoma de continuidad hay que advertir un cambio significativo cambio en la concepción general del cartel, cuyo resultado final vendrá determinado por la labor posterior de un diseñador gráfico y no del propio pintor o fotógrafo. Se pierde en este aspecto

la cohesión entre texto e imagen que tradicionalmente había caracterizado al subgénero; hallamos la última excepción en 1965 y 1967, con dos obras de aspecto muy distante firmadas por de José María Párraga y Antonio Laorden, respectivamente.

Conocidos artífices como Manuel Muñoz Barberán, José María Falgas o Mariano Ballester son designados por el consistorio para ilustrar la cartelería separada de ambos festejos, en una toma de conciencia del potencial escaparate que, para el arte local, supone el propio cartel. Las obras se caracterizan por reiterar conocidos estereotipos y escenas vinculados, por lo general, al discurrir de la cofradía de Jesús, quedando centradas en un marco negro en el que se inserta el texto. Si en lo temático, las variaciones son mínimas, no menos evolutivo se manifiesta el diseño final del cartel, repetido durante tres años consecutivos.

En este panorama desalentador y ensimismado, surgen en 1980 y 1981 dos renovadoras propuestas del polifacético artista Vicente Martínez Gadea. En la primera, una serie de franjas diagonales en paralelo emulan la superposición de los diferentes capuces de las cofradías murcianas. De una simplicidad compositiva sumamente efectista y funcional, e inserta en la cartelería del estilo tipográfico internacional, se situaría en los límites del diseño gráfico. Este drástico cambio no halla continuidad en los carteles que lo suceden, siquiera en el que el mismo autor presenta en 1981, igualmente funcional y sintético, pero con una figuración eminentemente realista en la que presenta el propio texto como parte de la talla de un típico trono murciano.

Continuando con la dinámica de los setenta, desde 1982 a 1987 se editan diversos carteles cuyo aspecto final obedece al montaje conjunto de pintor y diseñador gráfico, ofreciendo resultados desiguales en lo que respecta a la relación entre texto e imagen. La temática, a excepción del estante *colorao* de Aurelio Martínez en 1982, continúa orbitando en torno a la escultura salzillesca del Viernes Santo, mientras la técnica oscila entre los contrastes cromáticos de las pinceladas de Avellaneda (1985) y la frescura del apunte rápido sobre blanco en las obras de Muñoz Barberán (1986) o Ramón Gaya (1983 y 1987).

Entre tanto, en 1984, otro cartel fotográfico, esta vez con la Virgen de las Angustias, subrayaba la confrontación entre las diferentes necesidades que planteaba un cartel de Semana Santa. De una parte, la nula representatividad del resto de realidades procesionales que daban forma al conjunto de las cofradías, por otro lado el verismo de la imagen fotográfica provocaba percepción autocomplaciente generalizada en la mayor parte de los cofrades. En consecuencia, en 1988 se implanta un sistema de rotación mediante el cual todas las cofradías, año tras año, ostentarían el protagonismo del cartel. En esta ocasión, se decide prescindir de la pintura, convocando a tal efecto un concurso de fotografía amateur centrado en el desfile de la cofradía de turno. Si bien es cierto que tal decisión democratizaba los usos de la imagen colectiva de la Semana Santa, determinados aspectos derivados de esta alternancia y de la propia elección del autor comprometieron seriamente la originalidad y la validez técnica de las propuestas.

De la fotografía a la pintura

A continuación, se sucedieron una serie de instantáneas en las que se acusa una excesiva focalización de los pasos, con imágenes en las que se ponderaba la visión cercana de las esculturas por encima de cualquier otra referencia al fenómeno procesional, apenas intuido de manera anecdótica. Este desmedido interés por mostrar la imagen titular llega a suprimir cualquier referencia al entorno procesional o cultural de la imagería en carteles como el de 1996, caso contrario de lo que sucede en la fotografía de 1995, donde, excepcionalmente, los estantes del Cristo Yacente nos devuelven el discurrir de la hermandad por la emblemática plaza de Santo Domingo. Contadas fueron las ocasiones en las que las fotografías ganadoras del concurso satisficieron la complejidad de representar y anunciar la Semana Santa, incurriendo en un carácter meramente documental, que, en el mejor de los casos, entrañaba una correcta técnica y una cuidada composición. Mención aparte merece la maquetación final del propio cartel, con resultados muy dispares en los que la relación formal entre la imagen y los caracteres textuales no resultó siempre afortunada. Excepciones como el cartel 2009, protagonizado por una instantánea de Juan Antonio Fernández Labaña del grupo titular de los Servitas, apostaron por una coherencia formal entre ambas partes.

No obstante, en 2010 se produce un giro inesperado, habida cuenta de la desalentadora situación a la que se había llegado con el concurso, se decide volver recurrir a la disciplina pictórica para anunciar la Semana Santa. Abriendo esta nueva etapa, una gran acuarela reproduciendo una conocida fotografía del titular de la Fe se convirtió en la protagonista del cartel. La obra, firmada por José Enrique Morejón, apenas se aproximó a esa función persuasiva propia de lo publicitario al emular la imagen en una categoría más próxima a la estampa devocional que a la cartelería en sí. Al año siguiente otra obra de carácter

eminentemente referencial servía para elaborar el cartel de Semana Santa; las bocinas de Antonio Balibrea volvían la vista al costumbrismo de raíz decimonónica para ilustrar la salida del cortejo carmelitano en el VI centenario de la corporación.

Lejos de esa estampa de género se sitúan las sucesivas pinturas de Luis Fernández y Pedro Cano, en 2011 y 2012, con dos propuestas de mayor complejidad conceptual. Fernández se sirve de todo un imaginario relativo a la arquitectura y el espacio urbano para generar un particular ensamblaje pictórico protagonizado por el San Juan, tallado por González Moreno para la cofradía del Sepulcro, ofreciendo una paradójica visión de la amalgama estética que caracteriza la Semana Santa y su escenario. Por su parte, en un ejercicio de sutileza extrema, Pedro Cano planteó una serie de nueve lirios morados y blancos en alusión a los nueve pasos de la mañana de Viernes Santo, retomando la flor como icono inherente a la fiesta primaveral.

Gozando de una mayor aceptación, el cartel de 2014, con una acuarela de Juan Antonio Fernández Labaña recurre a un planteamiento compositivo más ajustado a la estética del cartel y el montaje fotográfico de la primera mitad del siglo XX. En este caso, la cofradía del Perdón y su imagen titular acaparan la atención, delante del imafronte catedralicio, consolidado paradigma de la identidad local. Este planteamiento doblemente tradicional halla contrapunto a su abigarrada composición en la extrema desnudez con que Pedro Serna retrata en este 2015 al Cristo del Refugio. Apenas unos trazos, como si de un bosquejo se tratase, hacen reconocible la patética efigie sobre la pulcritud del fondo blanco. El cirial, único elemento procesional presente, nos devuelve a la memoria aquella fotografía del crucificado que en 1988 anunció la Semana Santa.

Resulta del todo evidente la inquietud por revalorizar la edición del propio cartel, al contar de nuevo con la obra de prolíficos artífices locales, al tiempo que se engrosa un considerable acervo pictórico vinculado a la Semana Santa. Pese a todo, en esta vuelta al lenguaje pictórico, se prescinde nuevamente de una visión de conjunto que caracterizó hasta los sesenta la imagen publicitaria de las fiestas cívico-religiosas, confiando el resultado final a la labor de maquetación, al excluir el texto de la pintura. Se perpetúa por tanto, un modelo ampliamente ensayado en los últimos cuarenta años y que progresivamente desvirtuó la esencia del afiche festivo. En definitiva, la pintura se vuelve a ocupar de una parte y no del todo, al obviar la efectiva interdependencia formal entre contenido textual e imagen, y quedando, paradójicamente, exenta de esa dimensión de producción efímera que caracteriza al subgénero cartelístico.



Antonio Carbonell



Francisco Mariscal, 1955



Ramón Gaya, 1929



Luis Garay, 1932



Carlos Gómez, 1948



Litografía Ortega, 1957



Rafael Márquez, 1961



Vicente Martínez, 1980

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de la ciudad de Murcia

www.cabildocofradiasmurcia.net

Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores

www.cofradiadelamparomurcia.blogspot.com

Cofradía del Santísimo Cristo de la Fe

www.cofradiafe.com

Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad

www.cofradiadelacaridad.com

Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas

www.cofradiacristoesperanza.org

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón

www.cofradiadelperdonmurcia.com

Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza

www.hermandaddelescates.es

Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud

cofradiacristodelasalud.blogspot.com

Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo

www.coloraos.com

Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio

www.cofradiadelrefugio.org

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno

www.cofradiadejesus.com

Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias

www.cofradiadeservitas.org

Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo

www.santosepulcro.net

Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia

www.cofradiamisericordia.org

Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Nuestra Señora de la Luz en su Soledad

webs.ono.com/lyacente

Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado

www.resucito.org

Distinciones nazarenas concedidas por el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia (2015)

Nazareno del año

D. Francisco Javier Muñoz Hernández

Medalla de oro

a TP D. Ángel Galiano Meseguer

Nazareno de honor

a TP D. Ángel Galiano Meseguer, D. José Luis Durán Sánchez, D. Luis Abellán Balibrea y D. José Juan Quer Abellán

Mención especial

D. Francisco Nortes Tornel

Mención especial al mérito artístico

D. Santiago Rodríguez López

Camareros de honor

D.ª Faustina Sánchez Sandoval, viuda de Martínez Espejo, camarera del paso de las Hijas de Jerusalén, cofradía de la Sangre. D.ª María Isabel García Garre, camarera de la Virgen de Gracia, cofradía de la Salud. D.ª María de los Santos Pineda Barrera, camarera de la Virgen de la Luz, cofradía del Yacente.

Homenaje a escultores de la Semana Santa de Murcia

D. Antonio Castaño Liza

Procesionista de honor

a TP Rvdo. D. Miguel Conesa Andúgar

Nazarenos de honor de las cofradías de Murcia

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo

a TP D. Ángel Galiano Meseguer

Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe

D. Antonio Morata Abellán

Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad

D. José Pérez Muñoz

Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza

D. José Alarcón Soler

Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón

D.ª María José Franco Valera

Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Rescate

D. Juan Carlos Cartagena Sevilla

Asociación del Stmo. Cristo de la Salud

D.ª María de los Ángeles García Clemares

Archicofradía de la Preciosísima Sangre

D. Francisco Sardina Costa

Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio

D. Enrique Ayuso Hernández

Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno

D. Manuel Molina Ruiz-Funes

Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia

D. José Rafael Valera López

Cofradía de Servitas de Mª Stma. de las Angustias

D. Basilio Torralba Pujante

Cofradía del Santo Sepulcro

D. Antonio de Vicente Villena

Cofradía del Stmo. Cristo Yacente

Rvdo. D. Lázaro Gomáriz López

Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado

D. Francisco Ginés Rubio Mirete

CABILDO

Semana Santa en Murcia

Edita

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Comisión de publicaciones, Semana Santa de Interés Turístico Internacional y Delegación de hermandades y cofradías

Antonio José García Romero

Fernando J. Asensio Dexeus

José Luis Durán Sánchez

José Alberto Fernández Sánchez

Pedro Fernández Sánchez

Emilio Llamas Sánchez

Belén Molinero Gómez

Edición y coordinación

Emilio Llamas Sánchez

Fernando J. Asensio Dexeus

Maquetación e impresión

Industrias Gráficas LIBECROM, S.A.

Portada

Redención - Ana María Bernal Sánchez

[1er premio Concurso Fotografía Semana Santa 2015]

D.L.: MU-190-2014

ISSN: 1887-3758

© Textos y fotografías: de los autores

© Presente edición: Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

Fotografías

Joaquín Zamora (pp. 1, 4, 6, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24a, 24b, 24c, 24d, 24e, 24f, 24g, 25, 26, 28a, 28b, 28c, 28d, 28f, 28g, 29a, 29b, 29c, 29e, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 70 y 72), Juanchi López (pp. 24h, 24i, 28e, 29d y 55), proporcionadas por los autores de los artículos y archivo del Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Agradecimientos

Ayuntamiento de Murcia, Junta Municipal de Centro Este del Ayto. de Murcia, Concejalía de Limpieza Urbana y Gestión de Residuos del Ayto. de Murcia, Fundación Cajamurcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia y El Corte Inglés. Traducción de textos, María Dolores Molinero Gómez. Se agradece el préstamo de enseres y túnicas para la realización de las fotografías de nazarenos en estudio por Joaquín Zamora a: Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas, Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad, Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Nuestra Señora de la Luz en su Soledad

El Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia no es responsable de las opiniones contenidas en esta publicación. Los textos y las fotografías son propiedad de los autores y quedan sometidas a lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual para su reproducción y transmisión

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia
Calle Isidoro de la Cierva, 3, 1º Dcha. 30.001 Murcia (España)
T: +34 968 21 04 36
F: +34 968 22 08 21
www.cabildocofradiasmurcia.net
cabildocofradias@gmail.com
www.facebook.com/cabildosuperiorcofradias.murcia

App Cabildo



Revista





MURCIA
UNA CIUDAD CON ÁNGEL

Semana
santa
MURCIA



Concejalía
limpieza urbana



UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

