CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA

ÍNDICE

3 EDITORIAL
Consejo de Redacción

5 José Manuel Lorca Planes
Obispo de la Diócesis de Cartagena

7 Fernando López Miras
Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

8 José Francisco Ballesta Germán
Alcalde de Murcia

11 Ramón Sánchez-Parra Servet
Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

16 VÍA CRUCIS DE SAN JUAN PABLO II
EN LA PASIÓN MURCIANA.

57 "DEJAD QUE LOS NIÑOS VENGAN A MI..."

65 SIETE PALABRAS

73 La Semana Santa de Murcia y los caravaggistas de Utrecht:
La Pasión de Cristo
Luis Arribas López

80 Diseñar un estandarte
Alicia Cartagena García – Alcaraz

84 Ciudades de los Salzillo
Zacarías Cerezo Ortín

87 Dos obradores murcianos de los siglos XIX y XX:
Los talleres de las señoritas Fontes y el de la Ribera de Molina
Santiago Espada Ruiz

96 Arte y símbolo. La pérdida patrimonial en Murcia durante la Guerra Civil: el caso de la escultura sacra en la Parroquia del Carmen
Tatiana Fernández Hernández

99 La escultura sacra en el ámbito murciano:
Los maestros actuales y su contribución a la Semana Santa
José Alberto Fernández Sánchez

107 Se palpaba la devoción al paso de esa imagen…
María Teresa Marín Torres

110 La murciana procesión de Santa María (1266)
en la crónica latina de Jaime I (1313)
Antonio Martínez Cerezo

120 Cristo resucita en África
Ana Morenete Iranzo

124 Una Semana Santa de hace un siglo
José Emilio Rubio Román

128 Directorio de cofradías

128 Distinciones nazarenas 2018

CABILDO

Semana Santa en Murcia

EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

Con el surco de la púrpura roció la pasada Semana Santa, aquella que empañaba con la grana de Bosrá la túnica del Nazareno de la Redención, nace la semilla levítica de un nuevo brote: la fuente virgen de la que brotará el esplendor de la próxima Primavera. El fruto de la naturaleza entregada de Cristo alumbra un mundo llagado, lacerado, pleno de heridas en la frente herida de su olvido. La certeza de este inquietante velo lleva a entonar, en esta nueva edición de Cabildo el salmo acentuado de una súplica: *"Misericordia, Señor"*.

Palmas, olivos y tallas se avistan entre las espesas masas de los peregrinos llegados para el ritual del asombro. Nacientes contornos de Arte que traen del pasado el hidalgo decoro de un patrimonio y que velan al presente las armas de un nuevo trazo. Así, el patrimonio del pasado discute con su rotundidad el osado palpitar de las nuevas gubias; la ofrenda perenne de un pueblo consagrado a la sistemática restitución de estratos, otros distintos, bajo un mismo cielo. Ayer fue la Esperanza o la Sangre como hoy la Salud o mañana el Resucitado: artesanado latente de un tiempo, ya lejano, que habita en las orladas cintas del Renacimiento y del Barroco.

Y vistiendo todo ello, el manto de una juventud que asoma sus primeras líneas al entregado y nunca suficientemente valorado ámbito del estudio. Es la ciencia de una Pasión que se viste de contemporaneidad inédita: primero, en los obradores hilados de las señoritas Fontes, después en la consecuente cotidianidad de los talleres perennes de los escultores del Levante. En ese tallo siempre tierno del que se nutre el esplendor no siempre asido al paseo solemne de las andas, sino al ungido paño santo del estandarte: crisol que enarbolan, en manos de los Servitas o del Rosario, esculturas orladas para el sacrificio.

Todo ello transita la proporción sensible de unos años vírgenes que andan, en devenir corto, la distante medida de la entrega: la comprometida visión que enlaza, en una misma sentencia, la frágil esencia del cristianismo en África o la materialidad de un Cristo que hace hoy evidentes sus llagas. Es preciso hoy, como hace setenta y cinco años, el Rescate de las ataduras que impiden coger la cruz del prójimo. La entrega de la sangre es el precio del Amor: Caridad que ya lleva derramándose cinco lustros sobre las calles revestidas de la Murcia de siempre.

✠ JOSÉ MANUEL LORCA PLANES
OBISPO DE CARTAGENA

Queridos hermanos cofrades

Os saludo con afecto a todos los que participáis en la Semana Santa de nuestra Diócesis de Cartagena con un corazón cofrade; a vosotros que dedicáis parte de vuestro tiempo a la hermosa labor de anunciar en la calle la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo; a todos los que en este tiempo de preparación para vivir el esplendor de nuestra Semana Santa ya tenéis revisados y dispuestos todos los elementos necesarios para la procesión, porque nada se improvisa y todo lo cuidáis con esmero; a vosotros, que me habéis demostrado que sois conscientes de vuestra gran responsabilidad y de que sois enviados por la Iglesia a la evangelización, a sacar a la calle el misterio central de nuestra fe. La Cofradía no es una simple asociación de personas para conseguir unos objetivos más o menos inmediatos. Es una forma de vivir en cristiano, de seguir a Jesucristo, de estar en la Iglesia, de caminar como ciudadanos de este mundo, de sentir el calor de la propia familia. Una Hermandad no es solamente una agrupación a la que se pertenece, ni siquiera una serie de actividades religiosas en torno a unas imágenes veneradas. La Hermandad es un espíritu, una vida, una fe, un patrimonio espiritual.

A vosotros, tan importantes y necesarios, queridos cofrades, os pido que aprovechéis el tiempo de Cuaresma y Semana Santa para espabilar vuestros oídos escuchando la Palabra de Dios, potenciando las obras de caridad y que deis gracias a Dios por todas las oportunidades que os regala para la alegría. Vivir como cristianos todos los días y amar al Señor Jesús de verdad, te favorece para acogerle en tu corazón y en tu propia vida. Para todos los cristianos, pero especialmente para los cofrades, Cristo es el centro de atención y hacia Él deben dirigir sus pasos, pensamientos y toda la actividad, porque Jesús nos ha dado ejemplo de amar a Dios Padre, de hacer su Voluntad y de entregar la vida por amor.

Queridos cofrades, vosotros sois custodios de la piedad popular, de ese bendito tesoro que tiene la Iglesia y que nos ayuda para permanecer en una sana espiritualidad. Dadlo a conocer, anunciadlo a todos con generosidad y proclamad a los cuatro vientos vuestra felicidad por haberos fiado de Jesucristo. El olor del incienso al paso de las sagradas imágenes nos recuerda la importancia de dar testimonio de vida, porque las buenas obras de caridad, llegan a los otros antes que la palabra y exhalan el buen olor de la fe. Así evangelizaréis las cofradías, con el ejemplo antes que con la palabra, y despertaréis los sentimientos de fe profunda, que están en el corazón de nuestro pueblo y favoreciendo la cercanía del necesitado al corazón misericordioso de Dios. Mis palabras están apoyadas en estas del Papa: *Acudan siempre a Cristo, fuente inagotable, refuercen su fe, cuidando la formación espiritual, la oración personal y comunitaria, la liturgia. A lo largo de los siglos, las Hermandades han sido fragua de santidad de muchos que han vivido con sencillez una relación intensa con el Señor. Caminen con decisión hacia la santidad; no se conformen con una vida cristiana mediocre, sino que su pertenencia sea un estímulo, ante todo para ustedes, para amar más a Jesucristo.*

Vuelvo a recurrir a la voz solemne del Santo Padre, el Papa Francisco, porque lo que dice es la voz de la Iglesia universal y me gustaría que le escuchéis con agrado, con el mismo cariño con el que él se dirige a los cofrades: *Queridos hermanos y hermanas, la Iglesia los quiere. Sean una presencia activa en la comunidad, como células vivas, piedras vivas… Amen a la Iglesia. Déjense guiar por ella. En las parroquias, en las diócesis, sean un verdadero pulmón de fe y de vida cristiana. Veo en esta plaza una gran variedad de colores y de signos. Así es la Iglesia: una gran riqueza y variedad de expresiones en las que todo se reconduce a la unidad, al encuentro con Cristo...* (Papa Francisco, Homilía en las Jornadas de Cofradías y Piedad Popular, mayo 2013).

Os encomiendo especialmente al cuidado de la Santísima Virgen María, en sus diversas advocaciones, pidiéndole que os ayude a todos los cofrades a responder tan rápidamente como los discípulos a la llamada de Cristo, para que por donde paséis seáis portadores de paz, misericordia y perdón; también para que caminéis siempre cerca de Jesús y atendáis con el mismo corazón del Señor los gritos y súplicas de los que están en las cunetas de los caminos pidiéndonos ayuda. Le pido a Nuestra Señora que os de fortaleza para que seáis generosos en dar el amor y la ternura de Dios.

Que Dios os bendiga.

MURCIA ES GRANDE SIEMPRE

FERNANDO LÓPEZ MIRAS, PRESIDENTE DE LA CARM

La Semana Santa de Murcia vuelve a sorprendernos cada año con el excelente trabajo de miles de nazarenos, que además de poner en la calle unas procesiones de reconocido prestigio, desarrollan una labor extraordinaria cada uno de los días del año.

Sólo así, con la participación de tantos, es posible entender la permanente actualidad de una manifestación barroca, caracterizada por unos rasgos perfectamente identificables, pero que va más allá de las diecisiete procesiones (dieciocho si sumamos esa simpática y ya consolidada 'Procesión del Ángel').

El trabajo de los cofrades es permanente, alcanzando los más diversos ámbitos sociales, de caridad, de culto, de investigación y difusión de la cultura procesional que conforma en Murcia un patrimonio incalculable. Son incontables las actividades que ponéis en marcha, algunas de las cuales, como el reciente Congreso Internacional de Cofradías, permanecen en nuestro más reciente recuerdo.

Y por supuesto, en estos días, volveréis a llevar a las calles unas procesiones singulares, cuya magnificencia es conocida y reconocida en todo el mundo. Desde la singularidad de tallas renacentistas y barrocas; desde la obra de Nicolás de Bussy o Francisco Salzillo a los más recientes maestros de la imaginería en nuestra Región, podremos cómo Murcia manifiesta su devoción al narrar la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús de Nazaret.

Volveremos a escuchar las bocinas y tambores destemplados de la burla, a admirar el singular vestuario de mayordomos, penitentes y estantes. A combinar el silencio de los cortejos más recogidos con la explosión de color y tradición de las más antiguas procesiones.

Murcia es grande siempre, pero aún más en estos días de Semana Santa que el Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías nos anticipa a través de las páginas de una revista que ya nos anticipa la inminente llegada de las procesiones.

Os deseo lo mejor en la Semana Santa 2018.

PORQUE YA ES SEMANA SANTA

JOSÉ FRANCISCO BALLESTA GERMÁN, ALCALDE DE MURCIA

La primavera murciana, obedeciendo a ese reloj que parece no marcar el tiempo sino los sentimientos, florece este año más pronto que nunca. Las bajas temperaturas dejan paso a las noches templadas y la luz comienza a escribir entre Carrascoy y Espuña sus lecciones de primavera dejando caer un manto dorado sobre los cerros más altos de nuestra tierra. Estamos ante la convocatoria natural que llama a nuestros nazarenos y anuncia que en Murcia ya es Semana Santa.

Vuelven las fragancias de azahar y los pasos acompasados. Vuelven las noches húmedas, de cantos ancestrales de pasión en los carriles de la huerta. Vuelven los ritos familiares y las tradiciones heredadas. Empieza ya a saber a incienso la palabra, a soñar capirotes en bandada en el perfil de la muchedumbre, vuelven los arrastres de sandalia en el pavimento o los suaves murmullos de franela y terciopelo con el andar de un nazareno. Nazarenos murcianos, nazarenos abigarrados, de colores fuertes y pasos aplastados de sombra y sudor. Nazarenos de esparteña o de sandalia, de estante o de farol, nazarenos de fe, de pasión, de fervor…

Murcia resucita su historia en cada primavera armando esos cortejos procesionales que desde hace más de seiscientos años nos hablan a los murcianos, siguiendo las predicaciones de San Vicente Ferrer, sobre la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Y lo hacen, obedeciendo a nuestra idiosincrasia y a través de los impresionantes grupos escultóricos que nos han dejado como herencia insignes escultores. Se trata de verdaderas catequesis de fe.

Murcia es el escenario ideal donde vivir, desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección, la transformación más caprichosa de una ciudad que ama su Semana Santa. Barrios entrañables y castizos de donde surgen catequesis itinerantes de fe en las que Salzillo, con su gubia, ha marcado la celebridad de nuestra Semana de Pasión.

Deseo que vivamos esta festividad con la pasión que nos caracteriza, que disfrutemos del ambiente único de la mañana de Viernes Santo o miremos cientos de años atrás al ver pasar el Cristo de la Sangre por el Puente Viejo queriendo abrazar a Murcia. Disfrutemos de un barrio que clama al Señor del Malecón y de la elegancia del Cristo de la Esperanza que agoniza en San Pedro. Amparo para los murcianos que en la Caridad acoge una de las noches más murcianas. Silencio de Fe, de Rescate, de Salud, de Yacente y de Refugio que en el Retorno de la noche nos acerca al Santo Rosario para contemplar la Angustia del Sepulcro con la Misericordia de un Cristo que resucitará en la jubilosa mañana del Domingo desde el barrio de Santa Eulalia.

Nazarenos y nazarenas, la ciudad es vuestra. Revivamos en cada plaza y en cada calle la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Sigamos escribiendo juntos extensas páginas de la historia de Murcia ocupadas por las palabras fe, cultura y devoción.

Os llamo a la fe y al recogimiento, a la familiaridad y al recuerdo. Os llamo a la melancolía y al fervor, a la intimidad de la plegaria… Os llamo a la delicia y al encanto, porque ya es Semana Santa.

ACOMPAÑAR A CRISTO EN LA PASIÓN

RAMÓN SÁNCHEZ-PARRA SERVET, PRESIDENTE REAL
Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS

Se aproximan los días de la Semana Santa, en lo que la Iglesia celebra de modo solemne el adorable misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo; y en estas fechas son especialmente apropiadas para poner en práctica aquél consejo de nuestro Padre: ¿Quieres acompañar de cerca muy de cerca a Jesús? Abre el Evangelio y lee la Pasión del Señor. Pero leer sólo, no vivir.

La diferencia es grande. Leer es recordar una cosa que pasó; vivir es hallarse presente en un acontecimiento que está sucediendo ahora mismo, ser uno más en aquellas escenas. Hemos de procurar ser uno más, viviendo la intimidad de entrega y de sentimientos, los diversos pasos del Maestro durante la Pasión; acompañar con el corazón y la cabeza a Nuestro Señor y a la Santísima Virgen en aquellos acontecimientos.

Meditemos a fondo y despacio las escenas de estos días. Contemplemos a Jesús en el Huerto de los Olivos, miremos como busca en la oración la fuerza para enfrentarse a los terribles padecimientos, que Él sabe tan próximos. En aquellos momentos, su humanidad sagrada necesitaba la cercanía física y espiritual de sus amigos; y los apóstoles le dejan solo. Nos lo dice también a todos nosotros, que tantas veces hemos asegurado, como Pedro, que estábamos dispuestos a seguirle hasta la muerte y que, sin embargo, a menudo lo dejamos solo. Hemos de dolernos por estas deserciones personales y por las de otros, y hemos de considerar que abandonamos al Señor, quizá a diario, cuando nos falta la divina ilusión para secundar la voluntad de Dios, aunque se resistan el alma y el cuerpo.

Al meditar en la Pasión, surge espontáneo en el alma un afán de reparar, de dar consuelo al Señor, aliviarle sus dolores. Jesús sufre por los pecados de todos y, en estos tiempos nuestros, los hombres se empeñan con una triste tenacidad, en ofender mucho a su Creador.

El Señor y la Iglesia esperan que seamos leales a esta misión, que nos gastemos totalmente en nuestro empeño por ser apóstoles de Jesucristo. Esperan que carguemos sobre nuestros hombros, con alegría la Cruz de Jesús, y que la abracemos con la fuerza del amor, llevándola en triunfo por todos los caminos de la tierra.

La obra de Cristo no termina en la Cruz y en el Sepulcro, que no son un fracaso; que culmina en la Resurrección y en la Ascensión al cielo.

Vivamos la Semana Santa desde la Fe en Cristo pues Él, es el gran protagonista de estos días. Los acontecimientos de estos días son la prueba definitiva de amor de Dios a la humanidad, a cada uno de nosotros manifestado en la entrega total de su hijo. Salgamos a las calles convencidos de que no hay mayor honor que participar en nuestros desfiles, sin perder de vista el objetivo último: el anuncio de que el mensaje de Cristo sigue vivo para la salvación del mundo.

Vía Crucis de
San Juan Pablo
en la Pasión Mu

Primera estación: Jesús en el Huerto de los Olivos.

Cristo en el Huerto de los olivos exuda sangre vivenciando el dolor que le espera, su humanidad se rebela apartando de Él ese Cáliz. La gubia lo recrea postrado aceptando el sacrificio para que se cumpla la voluntad del Padre. El Cáliz derrama sangre por primera vez. (Santiago Roca Marín, SRM)

Segunda Estación: Jesús es traicionado por Judas y arrestado.

Cristo asume su misión salvífica y se deja besar por Judas ante la incomprensión y la rabia de Pedro que muestra en la tensión de su brazo el dolor del pueblo por la injusticia. Cristo se entrega a su pasión voluntariamente. (SRM)

Tercera Estación: Jesús es condenado por el Sanedrín.

Ante el sumo sacerdote, Caifás, Cristo proclama que estará a la derecha del Padre. La sentencia es de condena, la blasfemia es inaudita para el Sanedrín, fariseos de corazón de piedra y cumplidores de la ley. Comienza la noche de Pasión. (SRM)

Cuarta Estación: Jesús es negado por Pedro.

El gallo anuncia con su canto la negación. Tres veces lo negará, tres. Pedro de rodillas ante Cristo nazareno suplica su perdón. Cristo lo mira misericorde para proclamar: "Tú eres Pedro..." (SRM)

Quinta Estación: Jesús es juzgado por Pilato.

"Lavabo inter innocentes manus meas". Con el agua Pilatos se exculpa y responsabiliza al pueblo hebreo de la muerte de su Rey, no quiere asumir la culpa que caerá sobre la humanidad: "Crucifícale, crucifícale" (SRM)

Sexta Estación:
Jesús es flagelado y coronado de espinas.

Corona de espinas clavadas en tus sienes, dolor de pasión del Rey de los Judíos, el Nazareno. Su reino no es de este mundo, pero padecerá el tormento de la Cruz. Atributos de la pasión, cuerpo torturado por la salvación de la humanidad. El Cáliz derrama sangre por segunda vez. (SRM)

Séptima Estación: Jesús carga con la cruz.

Camino del Gólgota lleva a cuestas los pecados de la humanidad. Camino de dolor. Jesús Nazareno caminante porta su cruz por las calles en la semana de pasión. Morado coronado con la tiara del dolor de espinas. Vía de salvación, redención de los pecados. (SRM)

Octava Estación:
Jesús es ayudado por el Cirineo.

El Cirineo alivia el dolor de la carga mientras la mujer Verónica enjuga en su paño el rostro ensangrentado de Cristo caído. Como en un espejo queda reflejado el dolor, sus ojos de misericordia y perdón iluminan al pueblo que con fervor contempla su paso. (SRM)

Novena Estación:
Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén.

La mano extendida del niño se encuentra con la del Maestro caído que vuelve su mirada a las mujeres para que no sientan pena por Él: "llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos". (SRM)

Décima Estación:
Jesús es crucificado.

Cristo crucificado redime de los pecados a la humanidad, Salud de los enfermos, Guía de los afligidos. Con su muerte nos cura del pecado original y por medio del sacramento de la penitencia nos acerca al Padre. El Cáliz derrama sangre por tercera vez. (SRM)

INRI

INRI

INRI

Décima Primera Estación: Jesús promete su Reino al buen ladrón

Por el puente viejo, en la puesta de sol del Jueves Santo, entra en la ciudad camino de la catedral el trono del Calvario: Cristo y los dos ladrones. El bueno de Dimas, arrepentimiento, le pide el perdón. "Te aseguro que hoy estarás conmigo en el paraíso". (SRM)

INRI

Décima Segunda Estación: Jesús crucificado, la Madre y el Discípulo.

El rosal que asciende por la cruz con sus espinas y sus gotas de sangre contempla la imagen del discípulo amado junto a la Madre y escucha la tenue voz que proclama al orbe: "Mujer, ahí tienes a tu hijo". Y vuelto al discípulo: "He ahí a tu madre". (SRM)

INRI

Décima Tercera Estación: Jesús muere en la cruz.

En la sexta hora del Viernes Santo el cielo se oscureció, el velo del templo se rasgó y la tierra tembló. El Verbo hecho carne en la cruz exhaló su último aliento y gritó: "Padre, en tus manos pongo mi espíritu". Todo se había consumado, Cristo había muerto. (SRM)

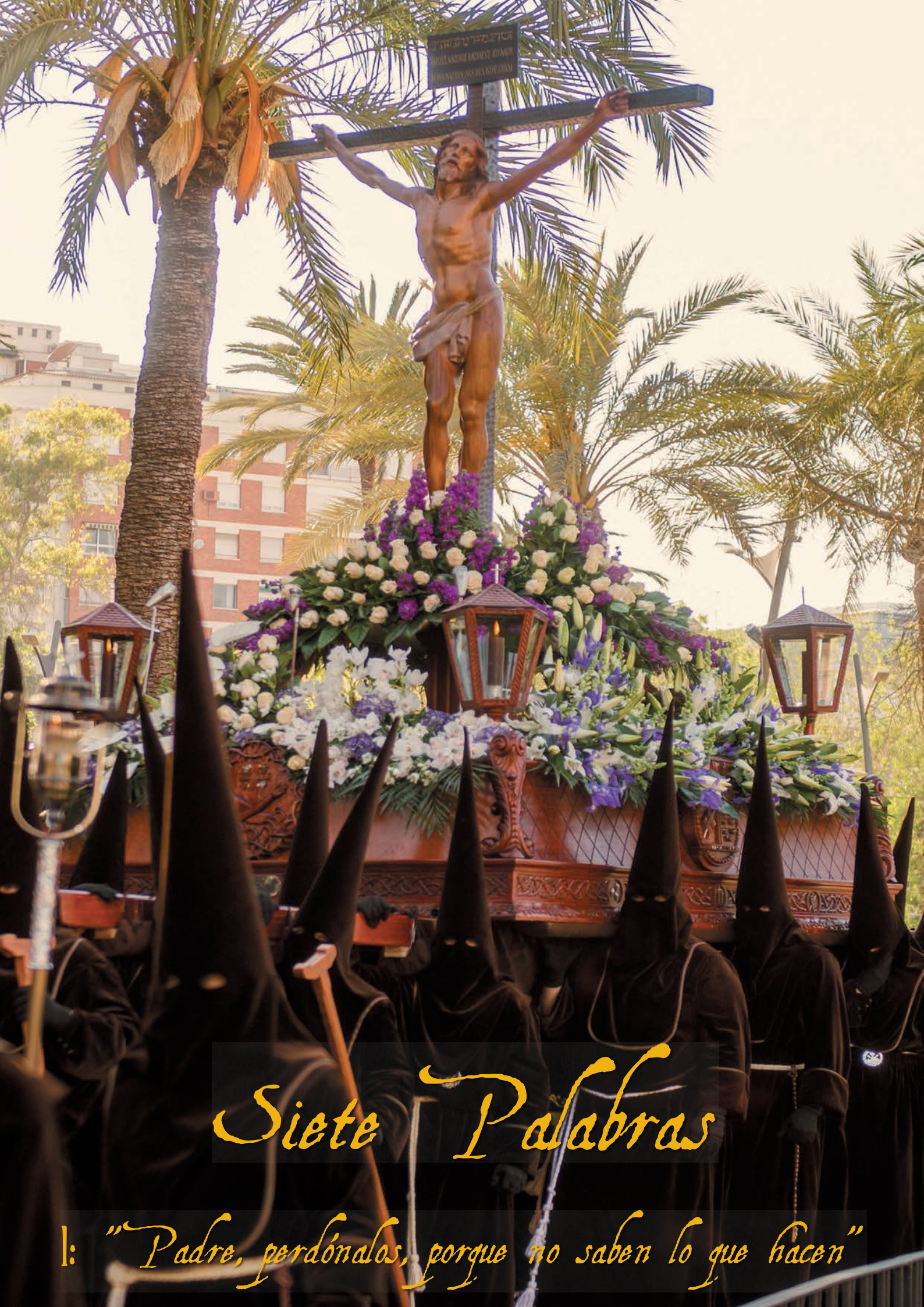
Décima Cuarta Estación: Jesús es depositado en el sepulcro.

La noche se cernía tras la hora nona y daba comienzo al sábado, la Pascua iba a celebrarse. José de Arimatea pidió purificar el cuerpo y enterrarlo. Con ungüentos lo prepararon y en paños de lino lo envolvieron. La piedra cerró el sepulcro que ni los ángeles moverían. (SRM)

Décima Quinta Estación: Jesús Resucita

El ángel lo anuncia. El sepulcro está vacío, en el sudario solo queda grabado el dolor del cuerpo carnal. Cristo ha vencido a las tinieblas mientras el demonio encadenado pasea por las calles. La ciudad se viste de blanco. En la mañana del domingo, las campanas proclaman el aleluya: ¡Cristo ha resucitado! (SRM)

"Dejad que los niños
vengan a mi..." (Mt, 19-14)



Siete Palabras

I: "Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen"

II: "Hoy estarás conmigo en el Paraíso"

III: "He aquí a tu hijo... he aquí a tu Madre"

IV: "Dios mío, Dios mío,
¿por qué me has abandonado?"

V: "Tengo sed"

VI: "Todo está consumado"

VII: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu"

Cartel: Zacarías Cerezo. D.L.: MU 25-2018

Ayuntamiento de Murcia

Región de Murcia

TurismodeMurcia.es

HOLY WEEK / SEMAINE SAINTE / KARWOCHE

DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL

La Semana Santa de Murcia y los caravaggistas de Utrecht: La Pasión de Cristo

Luis Arribas López

No hay duda de que la Pasión de Cristo ha sido un tema representativo durante toda la historia del arte, es más, sabemos que es el tema más utilizado en el arte cristiano. La luz, la veracidad y lo natural de las formas hacen conectar a la Pasión de los pasos procesionales de Murcia desde el siglo XVIII con los pintores holandeses que se sirvieron del gran Caravaggio en el siglo XVII.

There is no doubt that not only has the Passion of Christ been a representative theme throughout the History of Art, but also the most recurrent theme in Christian art. The light, veracity and ease of its forms create a link between the Passion of the Holy Week processions in Murcia since the 18th century and the Dutch painters inspired by the great Caravaggio in the 17th century.

La Pasión de Cristo engloba los episodios evangélicos que narran los sucesos protagonizados por Jesucristo entre La Ultima Cena, su Crucifixión y Muerte, aunque en ocasiones también se incluye su entierro y resurrección. Todo el relato de la Pasión se sitúa bajo el signo de la entrega, ya que Cristo es entregado por Judas al Sanedrín, del Sanedrín a Pilatos, de Pilatos a los soldados, y éstos a la muerte[1]. Hans Urs von Balthasar, teólogo católico del siglo XX dice que la misma encarnación de Cristo posee un carácter pasional ya que asume la totalidad de la experiencia humana y por tanto la experiencia del pecado y del infierno. Hans afirma que Cristo asumió todo ello hasta su muerte[2].

La representación artística de este tema podría abarcar infinitas páginas por la increíble cantidad de obras que se han realizado. Debemos saber que desde los inicios del arte paleocristiano bajo el Imperio Romano ya se idearon unas formas de representar dicho tema, como es el caso del sarcófago de las catacumbas de Domitila en la Vía Ardeatina en el siglo IV, aunque aquí se representa de una manera muy diferente a las que vemos desde época gótica hasta nuestros días, diferente por el hecho de que en el sarcófago el tema de la Pasión contiene un ideal más triunfal y victorioso de Cristo[3], algo contrario a como se suele representar este tema, un tema de magnificencia al drama y al sufrimiento. La variedad de obras y formas en las que se representa este tema dan para tratar incalculables estudios, pero uno de los más interesantes que se pueden realizar, es la relación entre la pintura de los caravaggistas en especial de Utrecht del siglo XVII, y la Semana Santa en España, más concretamente en Murcia desde el gran Francisco Salzillo, personaje que influirá gracias a la férrea tradición en artistas que han llegado hasta hoy día. La relación que se puede observar entre estas dos situaciones artísticas no es solo la temática, sino también el poder que se le da a la luz para dar dramatismo tanto a la pintura como a la escultura, además no solo la luz, también vemos relación en la veracidad de los rostros y en la realidad y naturalidad de los personajes representados.

1. BOFF, LEONARDO, Pasión de Cristo-Pasión del Mundo, Col. Alcance 18 Santander, 1980: pp. 124-145.
2. BOFF, LEONARDO, Pasión de Cristo-Pasión del Mundo, Col. Alcance 18 Santander, 1980: pp. 232-236.
3. COLLEZIONI MUSEI VATICANI, Sarcofago con scene della passione di Cristo.

Aquí llega nuestra cuestión de estudio, saber cómo la luz, la naturalidad, y la veracidad han aguantado e influenciado desde los holandeses del siglo XVII en Italia hasta Salzillo y el resto de artistas escultóricos murcianos en España. Sabemos que la influencia fue promovida con total seguridad por el contacto social, cultural y económico entre Italia y España, algo que se ha sentido durante muchísimos siglos, en especial entre el XVI y XVII ya que las tres cuartas partes de Italia estaban sometidas a la autoridad del rey de España, por ejemplo Sicilia permaneció en la órbita primero de la Corona de Aragón y más tarde con la monarquía hispánica, y no solo Sicilia, Cerdeña estuvo trescientos años bajo este mandato y el reino de Nápoles algo más de dos siglos[4]. Destacable era el contacto cultural, ya que existía un gran intercambio de obras de arte entre españoles e italianos, y no solo obras de arte, el incesante viaje de artistas entre estas dos zonas como Diego Velázquez, Rubens, Leone Leoni, Tiépolo, Lucas Jordán o José de Ribera[5] hacen que podamos entender este hilo conductor que nos acerca a la relación entre caravaggistas y Salzillo, y por tanto de éste a la Semana Santa murciana. Además no solo sucedió en los siglos XVI y XVII, el siglo XVIII nos da un claro ejemplo más cercano en la figura de Nicolás Salzillo, el cual llegó a Murcia desde Nápoles a finales del XVII, por lo que con total seguridad conoció en su tierra obras de un gran número de caravaggistas, los cuales vivieron y trabajaron también en esa zona napolitana. Nicolás llevó consigo a tierras murcianas dibujos, yesos y bocetos, algo que reflejaba formación y alimentación artística en Italia, todo ello heredado profusamente más tarde por su hijo Francisco Salzillo[6], algo que reflejará en el arte procesional murciano.

Antes de contemplar las relaciones entre las obras artísticas de los dos momentos, debemos retotraernos a Michelangelo Merisi para conocer a los pintores de la Escuela de Utrecht. Michelangelo nació en 1571 en Caravaggio cerca de Milán lugar que le da el nombre artístico, y fallecería 39 años más tarde cerca de Roma. Caravaggio revolucionó las formas artísticas de pintar ya que trató con gran relevancia la luz, el claroscuro y la representación de personajes de la vida cotidiana con total naturalidad, algo que los caravaggistas de Utrecht siguieron, y no solo ellos, también existieron seguidores de otro paises como el español José de Ribera. Estos caravaggistas de Utrecht fueron un grupo de artistas que viajaron a principios de siglo XVII al centro artístico por excelencia, Roma, algo que sabemos ha sido propio en artistas durante un largo periodo en la Historia del Arte. Estos holandeses como Hendrick ter Brugghen, Gerrit van Honthorst o Dirck van Baburen[7], o algunos más tardíos como Matthias Stomer y Gerard Seghers quedaron prendados del revolucionario Merisi, personaje que les marcó de por vida. Todos ellos dan claro ejemplo de lo anterior, la importancia de la luz y la veracidad de los rostros para dar dramatismo a pinturas sobre la Pasión de Cristo, algo que se refleja también en obras escultóricas procesionales en Murcia con artistas del siglo XVII como Nicolás de Bussy o del siglo XVIII como Salzillo y Dupar, escultores que influirán en otros artistas del siglo XIX como Damián Pastor o del siglo XX hasta nuestros días como Gregorio Molera, Sanchez Lozano, González Moreno, Hernández Navarro o Arturo Serra.

Ejemplificando y comparando cronológicamente ahora sus obras de los dos momentos artísticos vemos como el paso procesional de „La Negación de San Pedro“ de Nicolás de Bussy a finales del XVII para la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Jesucristo se relaciona con la obra de „La Negación de San Pedro“ de Van Honthorst de principios de 1623, relación no dada en este caso por representar el mismo momento ya que Bussy trata el arrepentimiento de Pedro a Jesús y en la obra holandesa se representa la tercera negación de Pedro a un grupo que le acusaba de ser seguidor de Jesús, pero en cambio, hallamos ese nexo de unión por el juego de las luces. En el paso procesional vemos como las velas juegan un papel fundamental cuando es portado por las calles de Murcia al anochecer al igual que sucede en el cuadro ya que la luz de una vela deja en

4. ILMO. SR. PROF. DR. GARCÍA MARÍN, J.M., España, Italia y el peso del Imperio (siglos XVI-XVII), Texto de la Lección Inaugural del Curso Académico 1996-97: p. 3.
5. FORTEZA OLIVER, MIQUELA, Arte de la Edad Moderna. El Barroco español, Universidad de les Illes Balears: p. 3.
6. BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL, HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ELÍAS, Arte en la Región de Murcia, De la Reconquista a la Ilustración, Diciembre de 2006: pp. 361-363.
7. MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, Catálogo Caravaggio y los pintores del norte 2016: p. 4.

penumbra toda la pintura. También se relaciona por el dramatismo de la escena y de los rostros, el arrepentimiento y dolor en Pedro se refleja totalmente en el cuadro del artista holandés y en las esculturas, un rostro de Pedro acongojado y culpable.

Otra obra de Nicolás de Bussy de finales del XVII para la misma cofradía es la de „El Pretorio" o comúnmente conocido como „El Berrugo", obra que podemos comparar en este caso con el „Ecce Homo" tanto de Caravaggio de 1605 como de Matthias Stomer de 1630. El paso procesional da claro ejemplo de la realidad y naturalidad de los rostros, en especial la de Cristo, cuyo rostro mira hacia abajo, hacia el suelo, con los brazos cruzados y atados, sosteniendo la caña y llevando la corona de espinas, esto no solo sucede con Cristo y con el paso escultórico, por ejemplo vemos la representación casi idéntica entre la obra de Matthias Stomer y Bussy, el holandés refleja a un romano con lanza por detrás de Cristo además de Caifás y un sayón, al igual que en el paso procesional, incluso los personajes llevan similares ropajes. No podemos obviar la importancia de la luz en las dos obras pictóricas y en la escultura, cuya relación se vuelve a repetir en el juego de las velas, algo que dota de ese carácter pasional y dramático.

En cuanto a Francisco Salzillo, es el máximo representante y la pieza clave para relacionar los dos momentos artísticos. Sus encargos a mitad de siglo XVIII para la Cofradía pasionaria de Jesús, hoy Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno dejan ver como Salzillo dotó de veracidad a los rostros y cuerpos de la Pasión de Cristo, además creó para el paso procesional nuevos instrumentos persuasivos y juegos de luces, algo que dotó a sus obras de mayor sentido escénico[8]. Estos motivos los vemos relacionados por ejemplo con pintores caravaggistas como Seghers, Stomer, el español Ribera o el propio Caravaggio. „La Oración en el Huerto" de 1754 relacionada en este caso con la obra de Matthias Stomer, „La Cena" de 1761 con „La Cena de Emaús" de Caravaggio de 1601 que aunque no representan el mismo tema si vemos relación en la teatralidad y las formas en las que se representa por un lado Judas Iscariote y Santiago el Menor en Salzillo, y Cleofás y el otro discípulo de Jesús en Caravaggio. „El Prendimiento" de 1763 lo relacionamos en este caso con la obra de mismo nombre realizada por Seghers, obra hoy en la Real Academia de San Fernando y con la obra de Caravaggio de 1602, relación dada por el carácter dramático y de tensión que se da en los movimientos de Pedro en contraste con la serenidad de Cristo, algo que vemos tanto en las pinturas como en el paso procesional, Judas da el beso al sereno Jesús y a la misma vez Pedro crea toda esa tensión en las obras, además vemos la veracidad de los rostros representados, no vemos rostros idealizados. „Los Azotes" de 1776 también se relaciona de una manera muy clara con obras de estos caravaggistas.

Tras estas obras de Salzillo, no hay que dejar atrás la relación entre obras que están en duda de atribución de Salzillo o Antonio Dupar con estos caravaggistas de Utrecht, obras como „El Santísimo Cristo del Amparo" de 1739 de la Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores, „El Santísimo Cristo de la Esperanza" de mitad de siglo XVIII de la 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 o la obra de „El Santísimo Cristo del Perdón" de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, todas estas en relación con „El Calvario" de 1618 del caravaggista José de Ribera, hoy día en la colegiata iglesia de Osuna[9], Ribera que aunque no es caravaggista de Utrecht refleja aún así la relación por esa iluminación y ese tenebrismo que da al cuerpo crucificado, algo que también se ve en los tres Santísimos Cristos que he mencionado. Iluminación que se centra en el cuerpo de Cristo y lo ilumina en la oscuridad, y no solo esto, si vemos la obra del Santísimo Cristo de la Esperanza vemos como Cristo también mira al cielo pidiendo clemencia a su padre con ese rostro dramático, algo que realiza idénticamente Ribera en su obra.

Tras el siglo XVIII, llegan escultores desde el siglo XIX hasta nuestros días que seguirán la idea salzillesca, representarán obras de la Pasión de Cristo con ese ideal dramático y con ese juego

8. BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, ELÍAS, Arte en la Región de Murcia, De la Reconquista a la Ilustración, Diciembre de 2006: p. 42.
9. NÚÑEZ CASARES, LOURDES, MARTÍN GARCÍA, LOURDES y FERRERAS ROMERO, GABRIEL, Intervención sobre El Calvario de José de Ribera (Colegiata de Osuna), Julio de 2006.

de luces y veracidad de rostros, algo que hará que siga la relación con los pintores caravaggistas de Utrecht. Estos escultores no solo crearán pasos procesionales nuevos sino que también ayudarán a reemplazar personajes que se perdieron por diversos motivos, como la Guerra Civil. Encontramos a Damián Pastor que realiza en 1897 la figura de Cristo para el paso procesional de „Jesús ante Caifás", encargo de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, esta escultura hace que podamos ver como sigue esa relación con obras como „Jesús ante el sumo sacerdote" de Van Honthorst en 1617 o como la de Matthias Stomer de 1633, relación dada por la representación de sus personajes con elementos muy similares como el paño de Caifás o el cruce de manos de Cristo, sumándole el juego de luces que potencian el momento en el que Caifás dicta sentencia con su dedo índice hacia arriba, luces que vemos en las velas de las obras pictóricas y luces eléctricas del paso procesional simulando velas, algo que da dramatismo.

Otro artista destacado aunque ya del siglo XX, es Juan González Moreno, el cual realiza en 1941 „El Santo Sepulcro" para la Hermandad de este mismo nombre, paso procesional relacionado con „La Lamentación" de Van Baburen de 1617. La relación la vemos tanto por el juego de luces como la verosimilitud del rostro y posición de la Virgen, algo que dota a la escena de máximo dramatismo ya que la iluminación del cuerpo fallecido es total en contra de la penumbra del resto de personajes, además el rostro como he dicho de la Virgen acentúa el drama por ese llanto por el hijo muerto. José Antonio Hernández Navarro es también ejemplo de escultor de este siglo XX y XXI ya que es fiel seguidor del paso procesional de la Pasión, llegando a tener hasta siete obras con el tema de la flagelación[10]. Hernández Navarro es un escultor e imaginero español nacido en Los Ramos, cerca de Murcia el 4 de diciembre de 1954[11]. Sus obras como „La Coronación de Espinas" de 1982 para la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón que se relacionan con gran similitud con las obras de mismo tema de Van Baburen, Van Honthorst o Ter Brugghen, relación dada por la potencialidad lumínica que se le da al cuerpo de Cristo, además la relación también la vemos en las vejaciones por parte de los sayones, algo que se ve en el paso procesional y en las pinturas de los holandeses. Hernández Navarro como he dicho destaca también por la gran cantidad de pasos sobre la flagelación, algo que vemos en la Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad en 2007 y en la Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores datada en 1994, obras que se pueden también relacionar con obras caravaggistas como „La Flagelación" del caravaggista José de Ribera, obra que también se relaciona a su vez con „Los Azotes" de Salzillo de 1776.

No hay duda de la relación que es capaz de crear el tema de la Pasión de Cristo en el arte, esa relación entre diferentes zonas y paises, como pueden ser Italia o España, incluso América. Ademas. podemos encontar también una gran relación entre diferentes momentos de la historia y artistas que no llegaron a coincidir o conocerse. Esto es algo que el arte siempre tendrá innato, algo que nos da ejemplo de cómo es de importante para la población. Pudiendo concluir que "El arte" da sentido a nuestras vidas y nos ayuda a comprender todo lo que somos.

10. ALPAÑEZ SERRANO, DAVID, La iconografía de La Flagelación de Cristo en la Historia del Arte y en la producción de José Antonio Hernández Navarro: p. 47.
11. VALLADOLID COFRADE, Biografía José Antonio Hernández Navarro, Miércoles 18 de Noviembre 2009.

Dirck van Baburen, De Graflegging van Christus © Collectie Centraal Museum, Utrecht; schenking 1938 inv.nr. 8233 Image copyrights CMU/Ernst Moritz

Hermandad Santo Sepulcro Murcia

José de Ribera "El Calvario"

Santísimo Cristo de La Esperanza

Gerrit van Honthorst, The Denial of St. Peter, c. 1623 © Minneapolis Institute of Art, The Putnam Dana McMillan Fund 71.78 Photo: Minneapolis Institute of Art (Negación de San Pedro)

Cofradia de la Sangre "Negación" San Pedro

Gerrit van Honthorst. The Mocking of Christ © Museum Associates / LACMA (La burla a Cristo o coronación de espinas)

Cofradía del Perdón "Coronación de Espinas"

Matthias Stom, Ecce Homo, 1630-1650 © Rijksmuseum

Cofradia de la Sangre "Pretorio"

Matthias Stom, Cristo ante el sumo sacerdote, ca. 1633 © Milwaukee Art Museum, Purchase, Friends of Art, Myron and Elizabeth P. Laskin Fund, and Marjorie Tiefenthaler Bequest, M2000.6 Photographer credit: Larry Sanders

Cofradía del Perdon "Cristo ante Caifás"

Cena de Emaús por Caravaggio, National Gallery, London

Cofradía de Jesús "Santa Cena"

La flagelación de Cristo por Caravaggio

Cofradía de la Caridad "La flagelación"

Diseñar un estandarte

Alicia Cartagena García – Alcaraz

Cómo se analiza la importancia del diseño de un estandarte, cómo se va desgranando la concepción, forma y estilo del mismo. Poco a poco, vamos describiendo con pequeñas pinceladas, el que realizó el pasado año la Cofradía de la Caridad de Murcia con motivo de celebrar su XXV aniversario, descubriendo en cumplimiento del quinto año de salida en procesión de Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos, como algo tan sencillo puede ser tan descriptivo y rico en detalles.

In the following article we are going to analyse the importance of the design (shape and style) when creating a banner. We are going to describe the aesthetic of the piece ordered by the "Caridad" brotherhood from Murcia for the celebration of their 25th anniversary and the 5th anniversary of "Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos" procession.

Si nos remontamos…

En la cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad un gran acontecimiento tuvo lugar en la celebración de su XX aniversario: la fundación en el año 2013 de una nueva hermandad en su seno. Tiene por título "Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos", y estrenó ese mismo año procesión en Sábado Santo con exclusivo carácter mariano, centrado en la imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario, realizada por el escultor Ramón Cuenta Santo. No es casual el fervor devocional que suscita esta advocación, ya que tradicionalmente en la ciudad de Murcia fueron abundantes las cofradías y hermandades que veneraban a esta Virgen, vinculándose algunas de ellas a ciertas manifestaciones de la Semana Santa.[1]

Especialmente, la iglesia de Santa Catalina durante el siglo XVIII acrecentó esta devoción en particular estando una de sus cofradías dedicadas a ella. Sus orígenes son anteriores a 1740, cuando se encarga la imagen titular, una efigie de vestir policromada; e incluso un cuadro realizado por Francisco Salzillo para ser colocado en el estandarte de la asociación religiosa, datos que facilita José Sánchez Moreno[2]. Pese a la extinción de los rosarios vespertinos que tenían lugar en las madrugadas de los sábados y de la cofradía a finales del siglo XVIII, (posiblemente debido a las medidas racionalizadoras del culto público llevadas a cabo durante el reinado de Carlos III, según Fernández Sánchez), la devoción a Nuestra Señora del Rosario continuó en el siglo XIX, tal y como lo relata Fuentes y Ponte, con los rezos del rosario presididos por la efigie de vestir y que se extinguirían aproximadamente sobre el último cuarto de este mismo siglo[3].

Lamentablemente, tanto la efigie como el trono procesional fueron destruidos muy probablemente al inicio de 1936.

Teniendo en cuenta estos precedentes, no es de extrañar el surgimiento de esta nueva hermandad y su procesión, que en el quinto aniversario de su celebración de ésta, incorporó un estandarte propio destinado a la Hermandad del Rosario. Con este objetivo se contacta con el artista Santiago Rodríguez López para realizar el diseño, y con el ya mencionado Ramón Cuenca Santo para el altorrelieve inserto en el mismo. El primero ya había elaborado el diseño de la peana, la corona de la Virgen, la imagen de una cornucopia y su peana; mientras que el segundo fue el escultor que ejecutó la talla que desde el año 2013, es sacada en procesión en el Sábado Santo.

---

1. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto; "Sobre la advocación del Rosario de nuestra Señora, sus misterios dolorosos contemplados en la iconografía de la Soledad y su entronque dentro de la nueva disposición litúrgica" en *Rosario Corinto,* Nº00 (2013): pp: 123-132
2. SÁNCHEZ MORENO, José; *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editorial Regional, 1983, pp. 85
3. FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana. Provincia de Murcia,* vol. 1, Lérida, Carruéz, 1880: pp. 76 y 77.

Unas consideraciones previas: el estandarte, origen y desarrollo en la Diócesis de Cartagena.

Desde antiguo, las cofradías de relevancia y mayor pujanza social mostraron siempre un especial interés por la adquisición de ricos textiles y piezas bordadas con la finalidad de ornar en la medida de sus posibilidades los actos litúrgicos y las fiestas con las que se veneran a las advocaciones particulares de cada una de ellas. En ellas se busca un claro componente identificativo, dado que éstas presidirán cualquier acto público al que la cofradía concurra y que está especialmente unido al concepto de superioridad que cada cofradía tiene de sí misma con respecto a las demás. De entre ellas, los estandartes se convertirán en los auténticos símbolos de las cofradías, actuando como verdaderas representaciones suyas, e insignias a las que se les prestará por tanto una verdadera atención en cuanto a lo rico y llamativo de su aspecto[4].

Su origen parece ser, entre las insignias textiles, el más antiguo, cuya definición según el diccionario de la Academia era la "tela cuadrada y pendiente de un asta en el que se bordan insignias"[5]. Precisamente por estas insignias y su significación el encargo de los estandartes es mencionado con rigurosidad y de forma abundante en los archivos y otros repertorios documentales, especialmente a partir del Concilio de Trento debido al desarrollo que sufren las manifestaciones religiosas en el ámbito civil. Cabe destacar que en la efervescencia religiosa y devota acontecida en la segunda mitad del siglo XVI, la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de la ciudad de Murcia, una vez concluidos sus recintos sagrados, propulsará la adquisición de este tipo de ajuar litúrgico, realizado con el máximo esplendor. En este periodo, y tal como afirma Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición "In gloriam et decorem", en los contratos de estos estandartes podemos ver cómo se hacía verdadero hincapié en el aspecto aparatoso que se deseaba, a través de una rica labor de bordado. Entre ellos se deben destacar en 1622 los encargos realizados por la Cofradía de la Sangre de Moratalla y la de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, solicitándose en ambos casos "dos estandartes de damasco presididas por las representaciones bordadas de los emblemas titulares de dichas cofradías"[6].

Posteriormente, y debido a la crisis acontecida en la segunda mitad del seiscientos, se produjo una implantación de las medidas de ahorro en los presupuestos para el ajuar suntuario, y en concreto de las obras bordadas que suponían un elevado coste para las cofradías. Por este motivo se introduce la moda de sustituir el rico textil por la obra pintada, lo que abarata en gran medida los costes. Gracias a la bonanza acontecida en la centuria siguiente, se recupera en cierto modo la opulencia anterior, en concreto con el uso de espolines y brocados en seda y oro. Ejemplo de ello es sin duda el estandarte morado que lució la cofradía California en 1763, ejemplo que siguió la cofradía de Jesús de Murcia en 1772. [7] Por último, ya en los años finales del siglo XIX, se recupera la costumbre de ornamentar los estandartes con los trabajos bordados, lo que lleva consigo el resurgir de los talleres bordados, especialmente en las ciudades de Cartagena y Lorca; donde las obras responden en su mayoría a la corriente neo-barroca que se alza como propia y característica de los cortejos procesionales.

¿Cómo y por qué?: el artista y su obra (*Lámina 1*)

A la hora de realizar este estandarte, Santiago Rodríguez López, artífice de su diseño, tuvo que plantearse cuál era la estética que deseaba imprimir a su obra, y teniendo en cuenta que la procesión del Sábado Santo en la que participa la Virgen del Rosario se vincula a la retórica barroca del siglo XVIII, en concreto a la apariencia rococó, decidió continuar con ésta, estableciéndose así un nexo de unión entre las obras destinadas a esta procesión, teniendo todas ellas cierta

4. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena,* Compobell, 1997: p. 176.
5. SANZ SERRANO, María Jesús, "Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa Sevillana" en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte;* Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 1999: pp. 176.
6. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, & RIVAS CARMONA, Jesús, "In gloriam et decorem: el arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena", Obispado de Cartagena, Murcia, 1997: pp. 31
7. Idem: pp. 32.

tendencia más tradicionalista. A pesar de la motivación de mantener la homogeneidad en las piezas artísticas de la procesión, tal y como el propio Rodríguez López afirma, es cierto que se busca asimismo cierta originalidad, y por éste motivo son usados el textil y el metal, combinación artística de la que no existen ejemplos en la Semana Santa murciana, y que de esta forma aportaba singularidad a la misma[8].

En cuanto a la inspiración del artista, está tomada en primer lugar a la tipología de estandarte en dos picos que podemos encontrar en la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la ciudad de Murcia, gracias en gran parte a las posibilidades estilísticas que esto ofrece, además de estar relacionadas de nuevo con la estética barroca anteriormente comentada. En este sentido, es especialmente relevante la fuerte atracción que le suscitó el estandarte de la Divina Pastora realizado en Cádiz por Julián Jiménez y Benito de Hita y Castillo, que data de 1763, por el uso novedoso del metal junto al elemento textil, y por la tipología en dos picos. Otro aspecto importante es la fuerte vinculación a la orfebrería valenciana en varios aspectos: en primer lugar, por el bicromatismo utilizado en los elementos de platería del estandarte, que aluden directamente al periodo dieciochesco valenciano, concretamente a las placas de las camillas de las Vírgenes del Tránsito o del Milagro, como por ejemplo al *Tarjetón de la Virgen de Agosto*, o a los cristos yacentes[9].

Por otra parte, el desarrollo de los repertorios ornamentales como el uso de las "Ces" y rocallas, son elementos de influencia valenciana en el siglo XVIII en el Diócesis de Cartagena; y por último es también característico valenciano la utilización del textil en el fondo del estandarte.

El último aspecto en cuanto a la inspiración del propio desarrollo dibujístico, es imprescindible mencionar la relevancia que infieren los dibujos de Franz Xaver Habermann y Johann Georg Hertel, dibujantes del siglo XVII y muy famosos por sus repertorios ornamentales en los repertorios ornamentales que realiza Rodríguez López; junto a los motivos que se encuentran en las puertas del Palacio Episcopal. (*Láminas 2 y 3*)

Por último, resulta ineludible comentar ciertos aspectos acerca del desarrollo formal de la pieza. Éste, está realizado a base de contornos curvos y contracurvos, con formas sinuosas y de perfil recortado que conforman una estructura inferior en dos picos, como previamente hemos comentado. Todo ello se ha realizado con motivos ornamentales de orfebrería que contienen incluso referencias arquitectónicas, como es el frontón de la parte superior. Encontramos dos contornos concéntricos, uno en el perfil de la pieza y otro en el medallón que rodea y perfila el altorrelieve de la Virgen, que es realmente una proyección de la imagen procesional, pero vestida de gloria, evitando el luto.

El programa simbólico alegórico en el estandarte se puede encontrar en diversos elementos del mismo. Por una parte, en el ático que da inicio a la obra, se puede observar una ráfaga con la inscripción del anagrama del nombre de María y la media luna; posiblemente inspirado en el propio imafronte de la Catedral. Continuando hacia abajo, entre los dos contornos que conforman los perfiles del estandarte y del relieve de la Virgen, se encuentran diversos elementos simbólicos que aluden a los elementos de la letanía lauretana como *Turris David, Stella Maris, o Fons Signatu* entre otros, que junto a las rosas y flores marianas que encontramos diseminadas por los mismos, conforman el programa atribuido tanto al Misterio del Rosario, como al propio de la Virgen María.

A modo de conclusión, no es baladí afirmar que tanto la iniciativa de la cofradía de la Caridad, como la creación del diseño por parte de Santiago Rodríguez López conforman un hito en la historia de iniciativas artísticas en la ciudad de Murcia, y que sin duda será recordada por lo pertinente de la actuación del artista, siendo capaz de conjugar en un mismo diseño originalidad y tradición.

8. *Entrevista con Santiago Rodríguez López,* 15 de diciembre de 2017
9. COTS MORATÓ, Fco de Paula; "Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII" en J. Rivas Carmona (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007.* Murcia, 2007: p. 73.

LÁMINAS:

Lámina 1.

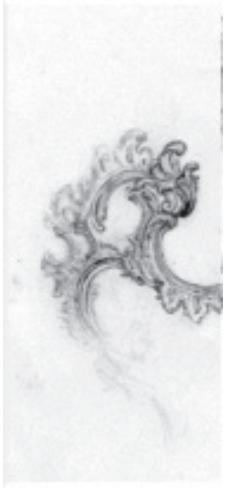


Lámina 2.

Lámina 3.

Lámina 1: Estandarte de Nuestra Señora del Rosario, Santiago Rodríguez López, 2013
Lámina 2: Dibujo preparatorio para el Estandarte de Nuestra Señora del Rosario, Santiago Rodríguez López, 2013
Lámina 3: Design for rococo ornament, Franz Xaver Habermann, 1740-1760

Ciudades de los Salzillo

Zacarías Cerezo Ortín

Recordar quien era la familia Salzillo, quiera el padre de nuestro escultor, donde nació y cuáles eran sus raíces nos permite remontarnos junto a el autor a la vida de ese ilustre personaje, reconstruyendo sus pasos desde la ciudad de Santa María Capua Vetere durante el siglo XVII, donde nació Nicolás Salzillo y en el que vivió hasta que marchó a Nápoles a formarse y posteriormente venir a España, para terminar en Murcia donde su hijo hizo de la imaginería su pasión y su grandeza.

This article allow us to trace back the life of Salzillo by studying his family, his father, his birthplace and by rebuilding his steps from Santa Maria Capua Vetere during the 17th century. Salzillo's father lived there until he moved to Napoli to train professionally before returning to Spain to end up in Murcia where imagery became his son's passion and greatness.

Santa Maria Capua Vetere (Caserta, Italia) presume de ser ciudad trimilenaria y de tener un pasado romano deslumbrante: por algo fue llamada por Cicerón *Altera Roma*, la otra Roma. Para nosotros, los murcianos, tiene una significación especial por ser la ciudad natal de Nicolás Salzillo, padre del insigne Francisco.

La investigación del doctor Giovanni Laurenza (Santa Maria Capua Vetere, 1950) ha puesto el foco de atención en el que, a veces, ha sido poco valorado, el sammaritano (gentilicio de Santa María) Nicolás Salzillo. Sin duda, la excepcional genialidad de su hijo manifestada desde edad temprana, le eclipsó. Pero hemos de saber todo lo posible sobre el padre para comprender mejor al hijo. Había un vacío en la biografía de Nicolás Salzillo por una dejación culposa. A pesar de la ve neración que sentimos por Salzillo -que roza la idolatría- ningún estudioso murciano hizo un trabajo de campo en Italia para averiguar aspectos tales como: quiénes eran los Salzillo, si hubo otros escultores en aquella familia o si Nicolás dejó obras de su autoría en Nápoles -donde se formó- o en Santa María, donde nació. Excepción hecha, no obstante, del intento del doctor José Crisanto López Jiménez, que en 1963 viajó a Capua donde hizo alguna indagación con la ayuda de Salvatore Garofano Venosta, director del Museo Campano. A pesar de su esfuerzo, el erudito murciano volvió con más preguntas que respuestas.

Pero dice un refrán que no hay mal que por bien no venga. La investigación que nosotros no hicimos la emprendió el doctor Giovanni Laurenza (director de Asuntos Institucionales y Bienes Culturales del Ayuntamiento de Santa María) cuando en octubre de 2006 nos encontramos en su despacho municipal para pedirle que me ayudara a encontrar el apunte de bautismo de Nicolás Salzillo. El funcionario recibía por primera vez noticias del escultor: su ciudad natal le había olvidado. El encuentro con Laurenza fue providencial porque era, quizás, la única persona capaz de valorar al personaje y hacer la búsqueda rigurosa, tenaz y eficaz por puro amor a su ciudad. Cuando acabó, dedicó y donó su meritorio trabajo a la ciudad de Murcia "…como agradecimiento por haberles devuelto la memoria de un hijo ilustre olvidado durante 300 años", según sus propias palabras.

Giovanni Laurenza publica en 2010 *`Cronache del XVII secolo, la Santa María di Nicola Salzillo´*, un estudio muy elaborado sobre aquella ciudad y la sociedad en el siglo en que nació el escultor. Su objetivo son los Salzillo y los entramados parentales entre ellos. Los Salzillo son muchos y surgen de cada documento analizado, tanto en los libros parroquiales como en las crónicas de la Corte Arzobispal de Capua. Y con los nombres aparecen los parentescos, domicilios, profesiones, etc. Concretamente, entre los parientes de Nicolás se encuentran clérigos, comerciantes, rentistas y, lo que es más interesante, carpinteros muy especializados. Además, Laurenza encuentra un proceso judicial visto ante la Corte

Arzobispal donde se da noticias de las hermanas de Nicolás que se hicieron monjas *bizzoche*[1] y fueron extrañamente sometidas a exorcismo por los franciscanos españoles presentes en Santa María. También documenta la presencia del Marqués de los Vélez (virrey de Nápoles de 1675 a 1683) en Santa María, a la cual favoreció generosamente. La información es abundante, inédita y esclarecedora.

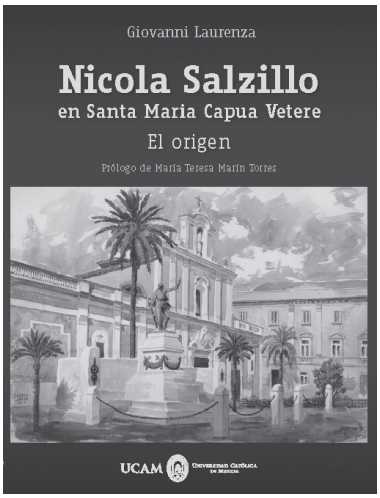
En 2017 me ocupo de la traducción al castellano y publicación de la investigación de Laurenza que vio la luz gracias a la Universidad Católica San Antonio con el título `Nicola Salzillo en Santa Maria Capua Vetere. El origen. Contiene un prólogo de María Teresa Marín, directora del Museo Salzillo e ilustraciones a la acuarela de mi autoría que representan aspectos del patrimonio monumental de Santa María. Fue presentado en el Museo Salzillo por el obispo de la Diócesis de Cartagena, J. M. Lorca Planes; la directora del Museo Salzillo; Antonio Gómez Fayrén, presidente de la Comisión Ejecutiva del mismo y el reverendo José Alberto Cánovas por la UCAM. El trabajo de Laurenza, y la acción constante de un grupo de murcianos durante estos años, fomentando las relaciones culturales entre las dos ciudades, ha dado lugar a que exista en Santa María un gran interés por Nicolás y Francisco Salzillo, como demuestra el hecho de que en el Museo Cívico se ha abierto una sala dedicada a los dos escultores y que en los institutos se les esté estudiando. Se da la curiosidad de que ha aumentado el número de estudiantes que eligen el español como segunda lengua desde que conocen a Salzillo. Muchos sammaritanos están viniendo a Murcia a conocer el Museo Salzillo e, incluso, muchos universitarios eligen Murcia para hacer Erasmus. También hay un creciente interés del colectivo docente de Santa María en traer a Murcia estudiantes para que conozcan el patrimonio cultural murciano.

Se dan todas las condiciones para que haya un hermanamiento entre Murcia y Santa María, hay argumentos sobrados y el camino está allanado. Poseemos una historia con fuertes lazos comunes, pero sobre todo está el hecho de que Santa María es el lugar de nacimiento de Nicolás Salzillo y Murcia la ciudad natal de su hijo Francisco. El hermanamiento, en el que estarían comprometidos instituciones y colectivos diversos de ambas ciudades, posibilitaría una proyección del patrimonio salzillesco en Italia y un flujo notable de turismo cultural en ambos sentidos. El interés de Murcia por Santa María y viceversa es creciente y el anhelo de hermanamiento ha sido expresado recientemente por ambos alcaldes. La prensa de Murcia y la de Nápoles ya se han hecho eco. El momento es propicio. El hermanamiento también podría facilitar la continuación de las investigaciones sobre los Salzillo de Santa María o el estudio de las tallas de santos franciscanos que permanecen en la iglesia de *Madonna delle Grazie* y que la tradición oral atribuye a Nicolás Salzillo, para lo que sería necesario el desplazamiento de algún experto murciano. Otro posible objeto de investigación es la anotación de Fulvio Palmieri (S. María 1931-2001) en su libro `*Santa Maria Capua Vetere… vecchie immagini e note estemporanee´* sobre historia local, donde asevera que Francisco Salzillo estuvo en Nápoles conociendo los belenes locales (en fecha no determinada) y fue a visitar a sus parientes a Santa María. Fulvio Palmieri se llevó consigo el secreto de sus fuentes.

Las ciudades de los Salzillo deben hermanarse. Hay muchos argumentos, pero el más importante -ya está expresado- gira en torno a Salzillo. Nosotros hemos tenido la suerte de que Nicolás eligiera Murcia para emprender una nueva vida, gracias a lo cual aquí nació un genio universal. Santa María está feliz de que su escultor haya "retornado" a la ciudad después de 300 años de olvido, y orgullosa de su hijo Francisco al que han descubierto y consideran otro sammaritano ilustre. Los colectivos cívicos y culturales miran a Murcia con el deseo de ahondar más en el conocimiento mutuo. Salzillo no es sólo imaginería religiosa,

1. Se trata de formas de vida religiosa espontáneas, nacidas desde abajo, por iniciativa de las mujeres mismas; un tipo de vida espiritual de características particulares, porque «se vivía en la aspereza de la soledad y en la penitencia, fuera de las formas institucionales de una vida regular». En la Italia de siglo XII al XV, y sobre todo en las regiones centrales, asumió una consistencia y una profundidad particularmente interesante, como por lo demás lo revela la presencia entre ellas de muchas santas, desde Clara de Asís hasta Clara de Montefalco y Ángela de Foligno. `Mulieres in ecclesia. Storie di monache e bizzoche´ de Mario Sensi.

es una cultura que impregna el tejido social murciano y una forma de sentir y expresar la fe que nos es común a ambos lados del Mediterráneo. Para nosotros, los salzillos son las tallas del genial Salzillo, aquí no tenemos a nadie con ese apellido; en Santa María los Salzillo son una saga extensa, un apellido notable presente en toda la región y con el que nos encontramos a cada paso. El apellido Salzillo tiene allí sus raíces. Pero ya es frecuente que nos visiten Salzillos procedentes de Santa María, quizás pronto se asienten aquí algunos de los estudiantes de Erasmus que nos eligen y volvamos a tener Salzillos además de salzillos en nuestras calles.



Dos obradores murcianos de los siglos XIX y XX: Los talleres de las señoritas Fontes y el de la Ribera de Molina

Santiago Espada Ruiz

El arte textil para el exorno de las imágenes religiosas salidas de los obradores de bordado de "las señoritas Fontes" y "la Ribera de Molina" representan un importante y singular patrimonio de trascendental valor histórico, artístico y estético, pues son testigos y recogen toda la herencia del arte del bordado de los siglos precedentes. Su estudio es conveniente por la escasa atención recibida y porque gran parte de los ejemplos conservados son prácticamente desconocidos y requieren ser valorados y conservados para el disfrute de las generaciones venideras.

The textile art that embellishes the garments of religious sculputers using embroidery such as the examples found in "las señoritas Fontes" and "la Ribera de Molina" is an important and unique heritage of great historic, artistic and aesthetic value. These pieces are witness to the embroidery traditions mastered in previous centuries. Their historical importance is too often overlooked and undervalued. It is critical this is addressed to preserve this precious art for future generations.

En pleno corazón de la huerta de Murcia, La Ñora, fundó y promovió D. Nicolás Fontes, con la ayuda de sus hijas, un taller de bordado conocido como el taller de las señoritas Fontes, que supone un caso particular dentro del bordado murciano de finales del XIX. Es un ejemplo de cómo el oficio de bordador artístico y erudito, propio de talleres masculinos en los siglos XVI al XVIII, evolucionan hasta convertirse en talleres femeninos, casi artesanales, cuyos trabajos se solían realizar en el ámbito de lo doméstico[1] pues, a partir de la Ilustración, el arte del bordado empezó a considerarse un arte ilícito para el colectivo masculino y más adecuado para el femenino. Las escuelas de bordado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cuyas enseñanzas eran influjo de la herencia del bordado de siglos precedentes, terminaron por hacer del bordado erudito un práctica extendida entre el público femenino, perdiendo el carácter que ese arte, como oficio, tenía antaño. En los bastidores de este taller se elaboraban trabajos de carácter religioso, con '*tanto gusto y primor como lo puedan hacer por ahí..*'[2] y, también, de carácter civil y para el hogar. Según D. José Alberto Fernández Sánchez sus labores de bordado se realizaban al finalizar su jornada en el campo, con el objeto de incrementar sus escasos ingresos[3]. Sus trabajos hablan de una clara evolución, que pasa de tener seña de identidad propia a esquemas que poco difieren a los elaborados en la periferia y en el resto del país. Sus trabajos son una fusión de las técnicas características del bordado erudito en oro y sedas matizadas con las del bordado popular, para así crear diseños con elementos figurativos y formas eclécticas salidas de la fantasía, que evocan el *art noveau* o modernismo, estilo boga del momento. De sus talleres también se elaboraron creaciones con decoración pintada[4]. Sus trabajos más significativos para Nazarenos murcianos son las túnicas de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Nonduermas, Rincón de Seca y

1. PÉREZ SÁNCHEZ, MANUEL. (1999*). El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI- XIX*. Editum. Murcia. pp.18- 21.
2. *Diario de Murcia* 31/05/ 1891.
3. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A. (2014). *Estética y retórica Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas,* Murcia, Editum. pp. 403-404.
4. Dato extraído del inventario de bienes muebles del Servicio de Patrimonio.

Javalí Nuevo, así como el manto y vestido de la Virgen de los Dolores de Rincón de Seca o el manto de la Virgen de los Dolores de La Ñora.

Túnica de Nuestro Padre Jesús de Nonduermas y manto. Vestido de la Virgen de los Dolores de Rincón de Seca

Taller de las Señoritas Fontes. Ca 1910

Estas creaciones artísticas son trabajos elaborados en los primeros años de andadura del taller de las Señoritas Fontes. Sobre terciopelo de algodón color morado se bordó para el Nazareno, con hilos de oro, plata, sedas polícromas de múltiples colores y pedrería, un imaginativo diseño de estilo romántico, en el que se dan cita iconografía religiosa, conjuntamente, con motivos florales y vegetales. Se denota un intento por aproximarse al bordado erudito español y a los trabajos de bordado lorquinos. Todo el perímetro lo cubre una colorista cenefa, que contiene composiciones realizadas con maya de oro adornadas con múltiples tipos de flores, entre las que destacan la margarita y el pensamiento. Para decorar la parte posterior de la túnica fueron bordados unos ángeles que elevan el anagrama JHS rematado por la cruz. A ambos lados de la abertura frontal se optó por insertar los instrumentos de la pasión. El resultado es un diseño colorista, con un sello personal[5], que casi parece haber sido pintado. De similares características son los bordados del manto de terciopelo azul y vestido de terciopelo color rojo de la Dolorosa de Rincón de Seca, cuyo diseño está protagonizado, principalmente, por motivos florales.

Túnica de Nuestro Padre Jesús de Rincón de Seca

Taller de las Señoritas Fontes. 1912

Túnica confeccionada con terciopelo de seda color morado, bordada en oro y sedas polícromas. En cuanto a técnica de bordado y diseño, mantiene rasgos de sus obras primitivas, pero un mayor empleo de puntos de bordado y la técnica de "la cartulina" evidencian una evolución más próxima al bordado erudito. El diseño es más ordenado y clásico que otros de trabajos precedentes y está compuesto por elementos florales, vegetales y frutales, así como los Arma Christi. Todo su perímetro se ha rematado con una decoración bordada propia de este taller. Después de guerra se le añadió, para enriquecerla aún más, fleco de oro entrefino. La pieza, que se conserva en excelente estado de conservación, es lo único que se salvó de la desaparecida imagen del Nazareno, que fue pasto de las llamas en la Guerra Civil[6].

El taller de bordado de la Ribera de Molina surge en torno a 1930 bajo la dirección de Ángel Pinar Martínez, artista polifacético y envidiable creador en muchas facetas del arte. Los trabajos salidos de su taller, hablan de manos especializadas en el arte del bordado erudito y podrían dividirse en dos etapas[7]. La primera va desde sus inicios hasta comienzos de la Guerra Civil, en la que se llevaban a cabo creaciones de gran calidad cuyos diseños eran distintos entre sí. De esta etapa es la túnica de damasco morado bordada en oro de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Archena y la restauración efectuada a la túnica conocida como la "de las esposas" de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia. Una segunda etapa arrancaría tras la contienda española y sus diseños guardan gran semejanza entre sí, hasta el punto que algunos son creaciones prácticamente idénticas. Las túnica del Nazareno y del Cristo de Medinaceli de Alcantarilla, una de las túnicas del Cristo de Rescate de Murcia, el manto de la Dolorosa de Lorquí y el manto y vestido de la Virgen del Rosario de esta misma localidad, son creaciones cuyos bordados se engloban dentro esta segunda etapa.

Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla

Taller murciano y Taller de la Ribera de Molina. Siglo XVIII- XX

Esta preciosa túnica, que cada Jueves Santo luce la imagen del Nazareno en su salida

5. Con similar técnica y diseño bordaron mantos y vestidos para la virgen de las Dolores de Nonduermas (ca.1900), Ntra. Sra. del Paso de la Nora (ca.1900) ya para la virgen de las Dolores de Rincón de seca (1910).

6. Las características de la talla del antiguo Nazareno hablan de una pieza de escultura vinculada a la escuela murciana del siglo XVIII.

7. Este taller contó con más de 25 bordadoras a las que Ángel Pinar enseñaba.

procesional, es resultado de una intervención para adaptar[8], a la hechura del Nazareno, unos insólitos bordados del siglo XVIII que se habían conservado tras la Guerra. Estos formaban parte de una túnica de terciopelo color marrón que lucía un San Francisco de Padua que fue destruido, al igual que el Nazareno, en los tristes sucesos de 1936. El fervor que experimentó la nueva imagen del Nazareno, tras la contienda, llevó a sus camareras, quienes conservaban la túnica antigua del santo franciscano, a regalarle una nueva que incluyese los antiguos bordados. El resultado final es una creación que contiene bordados de dos periodos distintos. Los bordados del XVIII siguen un diseño formado por un gran ramo de diferentes flores sujetas con una elegante lazada. Éstos se traspasaron sobre terciopelo de seda color morado con la siguiente disposición: uno de los ramos fue fragmentado para aplicarlos en la zona del pecho formando una composición de pirámide invertida, el resto de ramos se colocaron a modo de medallones en la franja central de la túnica, emulando los diseños para textiles valencianos o incluso evocando, los medallones bordados de los refajos murcianos, cubriendo así todo su perímetro. Para complementar estos bordados antiguos y dar unidad a la túnica se efectuaron, por el borde inferior, otros bordados de nueva factura. El diseño de estos nuevos bordados es un amplia cenefa, cuyos tallos se ondulan formando roleos. Este mismo modelo se repite para complementar los medallones de las mangas. El ramo central del lado delantero de la túnica está rematado por un sol que acoge el anagrama JHS. Toda la túnica está orlada con puntillas de bolillo de oro entrefino. El resultado es una magnífica túnica única y sin parangón en nuestra región.

La técnica del pasado efectuada sobre esta túnica se engloba dentro de las tareas de conservación y restauración del patrimonio textil que, por norma general, suele consistir en pasar antiguos bordados a un nuevo soporte, debido al mal estado en que se encuentra. Son los terciopelos, principalmente, los que peor soportan el paso del tiempo y las creaciones efectuadas en ellos las que más intervenciones han sufrido. En la actualidad, esta técnica se emplea cada vez con más asiduidad y no siempre con acierto.

Túnica del Cristo de Medinaceli de Alcantarilla y manto de la Dolorosa de Lorquí

El Cristo de Medinaceli, realizado en 1950 por el escultor murciano José Noguera, viste cada Semana Santa una túnica, donada por la familia Cobarro, de terciopelo color morado ricamente bordada con hilo y canutillos de oro con incrustaciones de perlas y pedrería, bordada y confeccionada en el año 1951[9]. Con bordado se materializa un amplio diseño protagonizado por hojas de acanto y rosas que se entrelazan formando roleos. A diferencia del modo tradicional de disposición de la puntilla para rematar las túnicas, este taller tenía la particular forma de disponer estos bolillos de oro creando con ellos ondas de diseño libre[10]. Todo parece indicar, por los ejemplos textiles que se conservan, que este taller de bordado va a repetir después de la guerra civil española un mismo diseño de bordado con muy ligeros cambios, todo lo contrario a las creaciones efectuadas en los años anteriores a la contienda, donde cada pieza era casi única en cuanto a diseño. El manto de la Dolorosa de Lorquí se bordó y confeccionó entre los años 1942-49. Sobre terciopelo color negro se materializó un elegante diseño, protagonizado por una cenefa de simétricos roleos de hojas y flores de margaritas que recorre todo el perímetro del manto. Un amplio ramo de rosas y un salpicado de estrellas cubren el resto de la superficie del terciopelo. Todo el borde de esta obra de arte textil está guarnecido con una blonda de color plateado.

Es preciso señalar que el proceso técnico para la elaboración de bordados era, antaño y en la actualidad, de gran complejidad. Se requería maestría y era de lento avance, pues el "dibujar"

8. Llevada a cabo en un taller murciano, posiblemente de la Ribera de Molina, tras la guerra civil española.
9. Esta familia sufragó también la imagen del Cristo de Medinaceli. En el año 2000 la hermandad del Cristo decide, de manera muy acertada, como medida de prevención y frenado al deterioro de la pieza, realizar una copia exacta ésta túnica. Se había propuesto pasar los bordados a un nuevo tejido pero acertadamente fue una propuesta rechazada. La copia de la túnica fue realizada por los talleres Padilla de Lorca y fue sufragada por la cofradía y es la que luce el Nazareno en su salida procesional pasando así la primitiva a quedar fuera de uso.
10. El diseño del dibujo de esta túnica lo vamos encontrar repetido en otras túnicas de la región como por ejemplo en el Cristo del Rescate de Murcia y el Cristo del Rescate de Fuente Álamo

hilo a hilo todo el diseño podía prolongarse durante varios meses o incluso años. Son creaciones, en ocasiones, infravaloradas con respecto a otras artes. Por citar un ejemplo, considerable admiración han acaparado las estofas con las que Salzillo "vestía" a sus imágenes y que no son más que el trasunto de trabajos textiles y de bordado de la época que le tocó vivir. Las técnicas más empleadas para materializar los diseños van a ser el bordado en realce u oro tendido y el bordado de aplicación o de trepas. El proceso del bordado comienza por un diseño del maestro bordador o bien de otro artista. Éste se fija sobre el soporte, para así guiar la disposición de los hilos y sus puntadas, bordando directamente sobre el tejido. Cuando se pretendía dar un mayor volumen o realce, los dibujos se rellenaban con fieltros de tonos similares al hilo. Dentro de esta modalidad se engloba la técnica "la cartulina", pionera de Lyon, con gran aceptación y uso por obradores españoles a partir del siglo XIX. Ésta consiste en forrar o bordar, con punto llano y con hilos de oro o plata el diseño, que ha sido pasado a un alma de cartón, cartulina o cuero. Tan solo, en algunos detalles de éste, se empleaban otros puntos distintos[11]. Es una técnica que se distingue con facilidad de las de tradición hispánica, que entrará en Murcia a través de la túnica que los Californios encargarán a los talleres franceses para el Cristo del Prendimiento. Su influencia en los trabajos de bordados, desde entonces, será absoluta, siendo muy empleada por las bordadoras cartageneras del siglo XX[12].

Terciopelos, rasos, damascos e hilos de oro y plata van a ser soporte y material por excelencia para estos trabajos. En torno a los siglos IX y X, los hilos de oro puro fueron sustituidos por una nueva tipología de hilo metálico denominado "oro de Chipre", elaborado a partir de un alma de seda u otra fibra textil envuelta con una laminilla de oro, algo mucho más práctico, pues el oro se rompía con facilidad y no resistía lo suficiente sobre el tejido, tanto a la hora de bordarlo como de labrarlo. Posteriormente, desde el Renacimiento hasta bien entrado el siglo XIX, la lámina de oro fue sustituída por plata o plata sobredorada, debido a su alto coste. Esta categoría de hilo es conocido por "oro fino". Otra categoría de hilo es "oro entrefino", cuya laminilla es de cobre o latón sobredorado en lugar de plata[13]. Esto evidencia que, en las manufacturas europeas, los hilos siguen una evolución tendente a ser, cada vez materiales menos preciosos. En cuanto al grosor de los hilos, el muestrario es variado[14], pero conviene aclarar que los hilos no suelen atravesar el soporte para formar el dibujo, sino que permanecen extendidos sobre él y son puntadas de hilo de seda las que lo sujetan. Estas puntadas pueden combinarse, dando lugar a soluciones más complejas[15]. Para el bordado de imaginería y para *"abrir rostros"*[16], se empleaba el "punto matizado". Exclusivo murciano es el punto corto español o felices, ideado en el siglo XX por D. Emilio Felices para sus trabajos en el Paso Blanco de Lorca[17].

Para un mayor realce de la suntuosidad de las piezas de arte textil y los bordados solían complementarse con otros ornamentos, incluidos dentro del arte de la pasamanería, que los guarnecen y enriquecen, que están elaborados con hilos de oro y plata que son: los flecos, los galones y los encajes. Los flecos pueden ser de hilos de seda o metálicos. Los más conocidos son: los de canutillo, los de bellota y el fleco salomónico. Este último es una aportación del barroco cuyo

11. FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1982*). Los talleres del Bordado de las Cofradías. Editora Nacional.* Madrid. pp. 99-117.

12. Las Madres Adoratrices, Consuelo Escámez Salmerón y Ana Vivancos son las más destacadas. ORTIZ MARTÍNEZ, D. (2006). *El arte del bordado en la semana santa de Cartagena*. El Faro. Cartagena pp.30-94.

13. Cuando en inventarios antiguos y catalogaciones actuales se hable de hilos de oro, ha de entenderse que se trata hilos de "oro fino" o plata sobre dorada. BARRIGÓN, M. (2015). "Entre el Renacimiento y el barroco: textiles de seda en la España de Cervantes*"*. Edita Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Toledo. Pp. 82. LORENTE, L. (Marzo, 2015). "*Tejido de estilo rococó"*. PACHECO, M. Modelo del Mes. Museo del Traje de Madrid. pp.8.

14. Destacan: el hilo liso, hilo torzal, cordón, calabrote, muestra, moteado, ondeado, brizcao, canutillo y hojilla FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1982). *Los talleres*…. Op. Cit. Madrid. pp. 11-219. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999*). El arte del bordado…* Op.Cit. pp.177-190.

15. La mayoría de bordados contienen otros materiales, a fin de enriquecerlos, como lentejuelas, espejuelos, espigas, perlas de oro, perlas cuajadas y aljofar, piedras preciosas o mostacillas. FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1982). *Los talleres…* Op. Cit.Madrid. pp. 99-117.

16. TURMO, I. (1955). *Bordados y bordadores sevillanos* (Siglos XVI y XVIII). Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla. Pp12. EISMAN LASAGA, C. (1989*). El arte del bordado en Granada.: Siglos XVI al XVIII.* Servicio de publicaciones Universidad de Granada. pp. 35-45. [17] BELDA NAVARRO, C. (2002). "Acu pictae" en BELDA NAVARRO, C *Arte en Seda. La tradición del bordado lorquino.* Fundación Santander Central Hispano. Madrid. pp. 15-16.

resultado va en sintonía con el decorativismo dieciochesco[17]. La galonería es una labor incluida dentro del arte de la pasamanería, cuyo vocablo está documentado en España desde la Edad Media. Se empleaba de forma indistinta en la indumentaria civil y eclesiástica, aunque en esta última su empleo era muy escaso, debido al protagonismo de la retorcha. En el barroco se impondría el gusto por los encajes y blondas elaboradas con hilos metálicos de oro, plata, fina o entrefina, empleando una técnica genuinamente nacional: el punto a bolillo[18]. Estas pasamanerías salidas de talleres españoles eran muy apreciadas en el extranjero y tenían fama de ricas y suntuosas. Es en este fastuoso periodo barroco cuando estos encajes metálicos comienzan a ser imitados en Francia. Con este tan preciado ornamento textil era guarnecida la indumentaria de la corte de Versalles y, naturalmente, con el las vestiduras de Cristo y la Virgen María, reyes de la corte celestial.

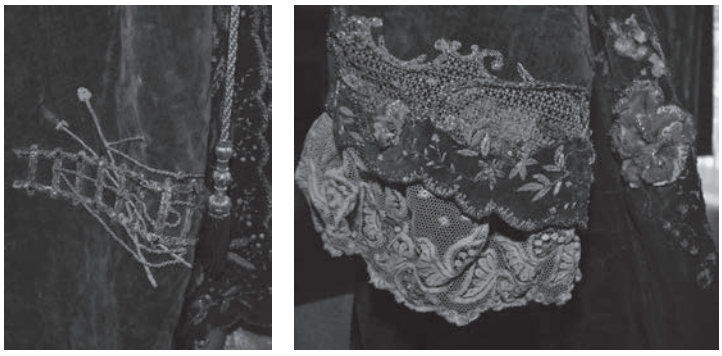
17. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). *El arte del bordado…*Op. Cit. p. 183. FERNÁNDEZ DE LA PAZ, E. (1982*). Los talleres… Ob. Cit.* pp.84
18. GUZMÁN MENA, M. A. (1994). *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid. pp. 81-109-143-166. PÉREZ DE VILLANUEVA, A (1935). *Los ornamentos sagrados en España.* Editorial Labor. Barcelona-Buenos Aires. pp. 265-267-297. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). *El arte del bordado...* Op.Cit. p.186.

ANEXO FOTOGRAFICO

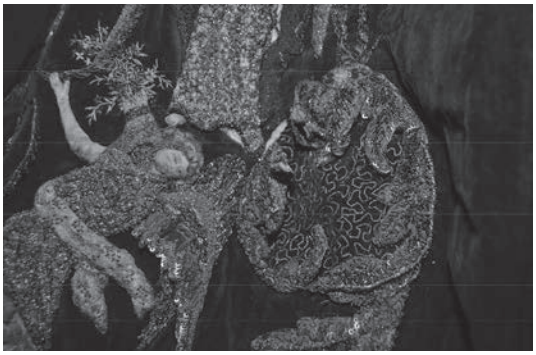
Todas las imágenes han sido realizadas por Santiago Espada Ruiz.

1. Túnica de Nuestro Padre Jesús de Nonduermas y manto y vestido de la Virgen de los Dolores de Rincón de Seca

Anverso y reverso de la túnica. Fuente: elaboración propia.



Detalle del bordado. Fuente: Elaboración propia.



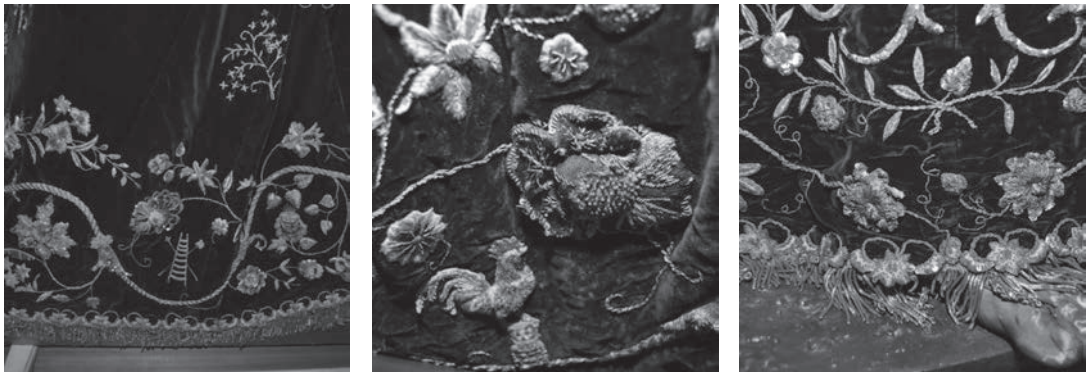
Detalle de bordado en la túnica del Nazareno.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado del manto de la Dolorosa.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado en el manto y vestido de la Dolorosa.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado del vestido de la Dolorosa.
Fuente: elaboración propia.

2. Túnica de Nuestro Padre Jesús de Rincón de Seca



Detalles del bordado de la túnica del Nazareno. Fuente: elaboración propia.

Anverso de la túnica y el antiguo Nazareno luciéndola. Fuente: elaboración propia y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Rincón de Seca.

Bordado del reverso de la túnica del Nazareno de Rincón de Seca. Fuente: elaboración propia.

3. Túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Alcantarilla

Anverso y reverso de la túnica. Fuente: elaboración propia.

Detalles de los borados de la túnica.

Detalle de los bordados de la túnica del Nazareno de Alcantarilla. Fuente: elaboración propia.

Detalle de los bordados de la túnica del Nazareno de Alcantarilla. Fuente: elaboración propia.

4. Túnica de Nuestro del Cristo de Medinaceli de Alcantarilla y manto de la Dolorosa de Lorquí

Detalle de los bordados de la túnica del Medinacelli de Alcantarilla.
Fuente: elaboración propia.

Detalle de los bordados de la túnica del Medinacelli de Alcantarilla.
Fuente: elaboración propia.

Detalle de los bordados de la túnica del Medinacelli de Alcantarilla.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado del manto de la Dolorosa de Lorquí.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado del manto de la Dolorosa de Lorquí.
Fuente: elaboración propia.

Detalle del bordado del manto de la Dolorosa de Lorquí.
Fuente: elaboración propia.

Arte y símbolo. La pérdida patrimonial en Murcia durante la Guerra Civil: el caso de la escultura sacra en la Parroquia del Carmen

Tatiana Fernández Hernández

El presente artículo nace de la necesidad de conocer parte de nuestra historia y de nuestro patrimonio perdido, para conocer como nos afecta hoy día. Nos acercamos así a las causas antropológicas y simbólicas de la pérdida patrimonial en Murcia, en concreto, la Parroquia del Carmen la cual vio mermada drásticamente sus bienes durante la Guerra Civil.

This article originates from the need to know part of our history and our lost heritage and how it affects us today. We thus approach the anthropological and symbolic causes of the heritage loss in Murcia, specifically the Parish of El Carmen which saw its assets drastically reduced during the Civil War.

Desde el nacimiento de las representaciones artísticas, éstas han tenido una importancia capital para el individuo. Conocemos, además de su importancia, su capacidad de simbolizar aspectos distintos, lo que las hace más susceptibles de generar conflictos[1]. Esto ocurre con la escultura sacra casi desde su nacimiento, creadas en origen como imágenes de devoción y buena fe, poco a poco se convirtieron para algunos sectores de la sociedad en el signo de todos sus problemas. Siempre emparentadas con las clases pudientes, con el dinero y el poder, el arte sacro, más concretamente la escultura, pasó a verse como el símbolo de la opresión hacia las clases desfavorecidas, por lo que esas obras pasaron a ser blanco fácil para las agresiones[2].

Aunque el inicio de este fenómeno, conocido como *iconoclasia*[3], es antiquísimo y de raigambre internacional debemos acercarnos más al periodo que nos interesa y a nuestro territorio nacional. Bien entrado el siglo XIX, hay un caso generalizado en España de mecenazgo por parte de las clases apoderadas que comienza con el reinado de Isabel II y los ajuares que ésta regalaba a imágenes marianas[4]. Este fenómeno tuvo buena recepción en la aristocracia y la burguesía incrementándose con la llegada de Alfonso XIII al poder. Durante todo ese periodo se realizaron actos que simbólicamente reforzaban el sentimiento de fervor religioso asociado siempre a la idea de Estado. Como, por ejemplo, la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús o la creación de nuevas advocaciones y coronaciones de vírgenes. En el caso particular murciano, durante las primeras décadas del siglo XX, las nuevas clases burguesas se constituyeron como grandes patrones de cofradías, camarerías o hermandades debido a sus grandes sumas de dinero, las cuales reavivaron la imaginería sacra, relacionándose así una vez más con el lado conservador y católico. Esta relación simbólica entre Iglesia, Estado y Arte continuó acrecentándose hasta el estallido de la Guerra Civil (1936-1939), donde no solo se desarmó la vida cotidiana del país, sino que también se eliminó parte de su identidad, legado y patrimonio histórico-artístico.

1. FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* Madrid, Cátedra, 1992: pp. 19-44.
2. Este fenómeno se puede apreciar y demostrar desde el periodo bizantino y las disputas sobre las imágenes, pasando por la Reforma Protestante, la Revolución Francesa y, por último, la Revolución Soviética. Para más información consultar, entre otras obras, los libros de J.M. Duran *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases* o *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional* de J. A. Sánchez López.
3. La *iconoclasia* viene del griego y significa «ruptura de imágenes». Se refiere aquí, en términos generales, a la destrucción de cualquier símbolo que se asocie a una idea preestablecida.
4. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana. El Periodo de la Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas,* Murcia, Editum, 2014: p. 74.

Durante los primeros meses de la contienda, los sectores contrarios al bando sublevado arremetieron contra los bienes de la Iglesia, la Administración pública y también sobre las propiedades privadas de personajes influyentes de la sociedad murciana. El Gobierno Republicano, incapaz de minimizar el impacto de focos vandálicos (sobre todo protagonizados por simpatizantes de grupos como CNT o UGT), creó la *Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico,* la cual tenía juntas delegadas en cada provincia que ayudaban a controlar los bienes de todo el territorio español. Por su parte, la Junta de Incautación trabajó en Murcia desde los primeros días del mes de agosto en la recuperación del patrimonio murciano en los diferentes edificios saqueados y destruidos de la región [*Lámina 1*][5]. Gracias a los informes expedidos por los miembros de la Junta podemos saber hoy día qué piezas fueron salvadas, qué día y en qué condiciones[6]. Esta información es completada con la del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*[7], órgano creado por el bando contrario en 1938 y que tenía la misma función que el anterior, aunque durante la contienda éste tuvo una menor repercusión sobre conservación y protección del patrimonio histórico-artístico[8]. Por todo esto podemos conocer y lamentar la pérdida de algunas de las piezas más relevantes del patrimonio regional. El ejemplo que aquí presentamos es el de la Parroquia del Carmen [*Lámina 2*]. Fue uno de los inmuebles que más sufrió junto a la Iglesia de San Antolín o la de San Nicolás, siendo asaltada el día 23 de julio y no pudiendo ser intervenida hasta el 5 de septiembre. Una pequeña reseña titulada "Lo ocurrido en el Carmen" en el periódico *El Liberal* del 25 de julio de 1936 hace referencia al ataque contra el inmueble: *Según la nota facilitada en comisaria, a la una y treinta, sin saberse como, fue abierta la puerta de la Iglesia del Carmen, en cuyos alrededores se congregó un considerable número de personas, destacándose varias que empezaron a sacar las imágenes y enseres y seguramente le habrían prendido fuego sino llegan a intervenir el alcalde, señor Piñuela...*

Ese 5 de septiembre pudieron ser incautadas entre otras piezas el *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy, que quedó completamente mutilado y cuya imagen sigue en nuestro imaginario colectivo, una escultura de *La Purísima* de Salzillo [*Láminas 3 y 4*], un *San Juan* de Juan Dorado, así como bustos de Roque López. Por el contrario, debemos lamentar la pérdida de ocho esculturas y siete pasos de Semana Santa, sufriendo grandes pérdidas la obra escultórica de Bussy. A priori el número puede parecer poco significativo, pero en este momento no nos interesa el valor cuantitativo sino el cualitativo ya que la calidad de las obras era más que notable. Las esculturas destruidas destacadas son el *Grupo de la Virgen del Carmen* de Santiago Baglietto, el busto de la *Dolorosa* de Roque López, así como la *Santa Teresa* de Salzillo y *San Felix de Cantalicio* de Bussy. En cuanto a los pasos de Semana Santa, desaparecieron *El Pretorio* (del cual solo quedó el Jesús mutilado), *El Berrugo*, *La Negación* (solo quedó San Pedro [*Lámina 5*]), y *Jesús en la casa de Lázaro,* todas obras de Bussy, así como *Las Hijas de Jerusalem* de Baglietto y *El Lavatorio* de Dorado [*Lámina 6*].

Si contabilizamos las obras destruidas e incautadas contamos con 31 piezas. Esta cifra hay que compararla con el inventario que Javier Fuentes y Ponte en su libro *España Mariana. Provincia de Murcia* hizo de la parroquia, el cual contaba con 101 obras de todo tipo: lienzos, tallas, urnas, relieves, mantos, etc. Por lo tanto, todavía queda un porcentaje muy alto de obras que siguen en paradero desconocido y que hoy día no podemos disfrutar ni estudiar. En conclusión, y teniendo como referencia este ejemplo dado, debemos percatarnos del nivel de destrucción, robo y enajenación que se llevó a cabo en Murcia durante la Guerra Civil, sobre todo durante los primeros meses de la contienda.

---

5. Todos estos objetos fueron depositados en el Museo Provincial de Bellas Artes, aunque por el mal estado en el que se encontraba el sótano pronto se trasladarían a la Catedral. MOLINA, J.C., BESTUE, I. Y GUTIERREZ, M. L. *La Catedral de Murcia como depósito de obras de arte durante la Guerra Civil. 1936-1939. Estudios Generales,* nº 17, 2015: pp. 195-196.

6. Esta información se encuentra en el Archivo General de la Región de Murcia en el *Registro general de custodia de las obras de arte incautadas.* Archivo General de la Región de Murcia, PLANERO, 4/4.

7. En este caso consultar el Archivo Histórico Nacional en la sección *Pieza undécima de Murcia. Tesoro artístico y cultura roja.* Histórico Nacional, FC-CAUSA_ GENERAL,1068, Exp.5.

8. TUSELL GÓMEZ, J., "El patrimonio artístico español en tiempos de crisis" en ARA, J., Y ARGERICH, I. (Coords.). *Arte Protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil,* Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009, pp. 17-26.

De igual manera, debemos reconocer la importancia del trabajo de la Junta de Incautación ya que gracias a sus miembros conservamos parte de nuestro patrimonio y por ende, de nuestra identidad. Por último, aludiendo al tema de la representación simbólica de la escultura sacra: aunque los historiadores han presentado la ofensiva contra el patrimonio como actos irracionales y carentes de sentido, no debemos caer del todo en esto, debido a que para algunos de los núcleos que realizaban estos hechos se desarrollaban dentro de una lógica y un significado: resimbolizar y secularizar el poder dentro de las comunidades y los espacios públicos. Aunque no se puede generalizar, ya que un gran porcentaje de estos asaltos seguían efectuándose simplemente por gente resentida con los sectores más poderosos de la sociedad.

LÁMINAS:

Lámina 1.

Lámina 2.

Lámina 3.

Lámina 4.

Lámina 5.

Lámina 6.

Lámina 1: Depósito de obras de arte en la Capilla de Comontes de la Catedral de Murcia.
Lámina 2: Parroquia del Carmen, fotografía fechada alrededor de 1910.
Lámina 3: Obra incautada de la Purísima de Salzillo en la Parroquia del Carmen. Le faltan ambas manos y a uno de los angelotes le han arrancado los ojos.
Lámina 4: Estado en el que quedó el Cristo de la Sangre de Bussy.
Lámina 5: Fotografía del San Pedro mutilado que formaba parte del paso de *La Negación*.
Lámina 6: Antiguo paso de Juan Dorado, *El Lavatorio*.

La escultura sacra en el ámbito murciano: Los maestros actuales y su contribución a la Semana Santa

José Alberto Fernández Sánchez

Transcurridas casi dos décadas desde el inicio de la nueva centuria es hora de revisar la trayectoria de la escultura procesional desde que, allá en los ochenta del siglo pasado, comenzara el actual proceso de incorporación de nuevas tallas a los cortejos. En efecto, los últimos cuarenta años suponen ya un periodo suficientemente dilatado como para abordar la problemática de esta cuestión artística que, no sólo define argumentalmente las procesiones murcianas sino que, además, representa una de las formas creativas genuinamente ligadas al espléndido patrimonio escultórico regional.

After almost two decades since the beginning of the new century it is time to review the trajectory of the processional sculpture since, back in the eighties of the last century, the current process of incorporating new sizes into the courts began. In fact, the last forty years are already a sufficiently long period to address the problem of this artistic question, which not only defines the processions of Murcia but also represents one of the creative forms genuinely linked to the splendid regional sculptural heritage.

Los años sesenta y setenta resultaron de un estancamiento significativo para la plástica de la Semana Santa. La subjetiva digestión del Concilio Vaticano II marcó un notorio distanciamiento del ámbito eclesiástico frente a los fenómenos de la religiosidad tradicional. La adhesión popular a estas formas externas, marcadas por el folclore y los estereotipos seculares, alejó a una jerarquía notablemente ocupada, paradójicamente, en la adecuación de las formas litúrgicas. En cualquier caso, no puede decirse que tal opresión de la cultura tradicional respondiera a las disposición conciliares que, por contra, fueron muy claras acerca de la perseverancia que debía mostrarse en la conservación de aquellas formas artísticas y rituales. La lectura sesgada de las nuevas indicaciones llevó en la Diócesis de Cartagena, entre otros, al desmantelamiento de altares, tabernáculos, retablos y esculturas, ocultándose obras de arte de significado valor en almacenes de donde, en no pocos casos, sólo salieron para satisfacer la cuestionable voracidad de poco escrupulosos anticuarios. Es suficientemente ilustrativo, por mucho que este aspecto aún precise de una revisión historiográfica, el tráfico de piezas sagradas que hubo de sumarse al progresivo abandono del patrimonio por parte de los responsables de su custodia. Puede entenderse, pues, como con este caldo de cultivo el clero receló de las cofradías y sus formas externas suprimiendo, llegado el caso, algunas de ellas: véase lo acontecido con las procesiones de Molina de Segura. Fruto de este divorcio, cada vez más evidente, el desarrollo de las artes ligadas a los cortejos ralentizó su producción[1].

La apertura del marco constitucional en 1978 propició, contrariamente a lo que pudo vaticinarse, un campo propicio para el desarrollo procesional. La nueva legislación, favorable a la libre asociación de individuos, impulsó la aparición de un tipo singular de agrupación que, bajo la denominación de "paso cooperativa", impulsó la incorporación de nuevos grupos escultóricos. Ciertamente, se trata de un cambio significativo puesto que, a partir de ahora, no serán las cofradías las impulsoras de dichos encargos artísticos sino que las iniciativas recaerán sobre grupos externos a las mismas. El impulso alcanzado con esta modalidad, a nivel meramente

1. Al respecto del contexto socio-cultural del periodo aludido en el ámbito regional véase RODRÍGUEZ LLOPIS, M., *Historia General de Murcia,* Córdoba, Almuzara, 2008: pp. 409-413.

cuantitativo, es incuestionable: más de treinta años después del inicio del nuevo periodo socio-político el número de pasos de las celebraciones murcianas no ha hecho sino duplicarse. Estas circunstancias coinciden con la retirada de los grandes artífices de las décadas anteriores que, como Juan González Moreno, no volverán a ocuparse de estos encargos. Otros, anteriormente implicados en las tareas reconstructoras, caso de José Sánchez Lozano, legarán una estela de seguidores deseosos por incorporarse a la nómina de artífices dedicados a esta práctica. Algunos de ellos, caso de Antonio Labaña Serrano, lo harán con una absoluta observancia de la práctica de taller, planteando una dinámica continuada respecto a los modelos desplegados por su predecesor. Fruto de ello serán los teatrales conjuntos de la procesión del Resucitado donde *La Aparición a María Magdalena* (1982) y *Los Discípulos de Emaús* (1983) constituyen, acaso, sus exponentes más significativos[2].

Dentro de estas circunstancias habrá otros casos que desencadenarán estrepitosos fracasos para sus artífices conllevando, incluso, el espontáneo rechazo de sus propuestas. Además, la propia crítica historiográfica vacilará, no ocultando el distanciamiento entre los sectores especializados y algunas de las menos afortunadas incorporaciones: recuérdese la polémica periodística al respecto del *Cristo de la Caída* de Antonio García Mengual para Cartagena (1980)[3]. Este hecho pone sobre la mesa una problemática específica de lo artístico: no ya el divorcio de la escultura procesional respecto a la vanguardia, sino la evidente incorporación de piezas desprovistas de la necesaria calidad; asunto que, en sentido estricto, se mantendrá vigente en lo sucesivo.

La propensión cuantitativa de las cofradías alerta sobre la fragilidad del arte en el nuevo contexto. En efecto, la necesidad creada de incorporar nuevos pasos no será refrendada con una actitud vigilante sobre los artistas quedando el proceso al arbitrio de éstos y sus inquietudes. Lo que en un principio pudiera parecer una gran oportunidad para la creatividad no supone sino una paradoja: aquellos escultores más capacitados o más resueltos en la línea renovadora no habrán de ser, necesariamente, los predilectos de los cofrades. Por contra, prevalecerá en no pocas ocasiones un interés por contar únicamente con obras asequibles. Este fenómeno, particularmente visible en las celebraciones y cofradías de nueva gestación, liquidará el interés por incorporar piezas sujetas al decoro conciliar o resueltamente comprometidas con el valor artístico. Aunque habrá excepciones en el espacio regional, se dejará atrás el compromiso esteticista de comienzos de la centuria para adentrarse en un eclecticismo formal cuya diversidad llega a generar manifestaciones pasionarias variopintas y carentes de identidad. Este aspecto, muy presente en la vega baja y otras localidades alicantinas, se verá acentuado en el nuevo siglo XXI con la irrupción meteórica de versiones procesionales externas que, más allá de sus motivaciones sociales, advierte sobre la apertura de un tiempo complejo para las identidades locales. Así, aquellos corpus procesionales menos definidos buscarán en el efectismo andaluz o la sobriedad castellana valores donde redimir sus olvidadas o despreciadas singularidades. Con ello se advierte sobre la inclusión de aspectos formales que entran en colisión con las pervivencias autóctonas: es decir, una postura antagónica, según los vigentes criterios culturales, respecto al cuidado propugnado para auténticas manifestaciones patrimoniales y artísticas.

Pese a todo, la escultura ligada al ámbito local no ha sucumbido a la importación de obras foráneas (por mucho que éstas se hayan hecho presentes en los últimos tiempos) sino que reivindica, aún hoy, el sostenimiento de talleres de incuestionable calidad. En cierto modo, estos artífices constituyen el epígono de la arraigada dinámica escultórica regional, otorgando carta de naturaleza a la pervivencia histórica de los ya lejanos obradores barrocos y renacentistas. Más allá de la sugestiva plástica del siglo XVIII, donde las obras de Francisco Salzillo e Ignacio Vergara coparon el cénit artístico de la escenografía pasionaria hispánica, el siglo XX asistió a la gestación de una escultura sacra renovada determinada por los nombres, ciertamente

2. Ha tratado este aspecto RAMALLO ASENSIO, G., *Salzillo,* Madrid, Diario 16, 1993: pp. 30 y 31.

3. En su artículo "La caída de la Caída" el profesor Hernández Albaladejo hacía patente la falta de control en la calidad de los nuevos encargos procesionales exponiendo, con notoria clarividencia, una problemática que en el futuro no haría sino incrementarse: *La Verdad,* Cartagena, marzo de 1980.

significativos, de Benlliure, Capuz o González Moreno. Por ello merece interpretarse el episodio como continuación directa de lo que, durante siglos, ha constituido el auténtico hilo argumental de la pasionaria murciana[4].

El equilibrio mesurado de Hernández Navarro

Escultor de gran fecundidad, José Hernández Navarro constituye uno de los grandes exponentes de la escultura procesional actual. Su obra, destinada a las más distantes celebraciones del país, viene secundada por el desarrollo de una manifiesta economía de medios, cuya sencillez compositiva enmarca tipos formales y conjuntos envueltos en atmósferas de denodada quietud. Su basta producción ha abordado la práctica totalidad del repertorio iconográfico pasionario lo que facilita su introspección personal en el tema; patente en la diversa y singular forma de versionar una misma escena. La suavidad de los modelados faciales persigue la consecución de una belleza de personal interpretación cuya amabilidad ha sido confundida, a menudo lejos de su tierra, con una actualización del preciosismo salzillesco. Nada más lejos de la realidad, estos apacibles rasgos fisionómicos son fruto de la fusión de retratos naturalistas tratados con una depuración formal extrema: fruto de la cual se ha conceptuado una serie de tipos característicos, que hacen palpable la contención y mesura genuinas de su estilo.

Lejos de esta sinceridad expresiva es patente, además, el interés por los volúmenes planos en los que, incluso, se entrevé la admiración por la obra de Capuz o González Moreno. La sencillez de los plegados en los paños de sus imágenes es un rasgo presente prácticamente en toda su obra, si bien ha procurado una decisiva elipsis de los plegados texturales: adaptados primordialmente a leves ondulaciones ceñidas con elasticidad a las anatomías. Estos rasgos ya estaban prefigurados en *La Entrada en Jerusalén* (1984-87) de la cofradía de la Esperanza donde, si acaso, aún perduraba un modelado incisivo y amable. En el grupo del *Cristo de las Penas* (1986), esta vez para la archicofradía de la Sangre, presenta un interés decidido por las anatomías de los sayones; aquí, igual que en *El Ascendimiento* (1988) del Perdón también de Murcia, recurre a unas mórbidas desnudeces que, en cierto modo, anticipan la preocupación anatómica de la escultura andaluza de las primeras décadas del siglo siguiente. El último de los pasos aludidos, incluso, exterioriza otra de las señas de identidad de su labor escultórica, cual es el intento de renovación iconográfica tratando de apartarse de las grandes maquinarias de la escultura barroca. Hay en ello un deseo mesurado contrario a lo grandilocuente y preocupado, más bien, por una adecuación a los cánones arqueológicos inspirados en la plástica cinematográfica. Fruto de ello resultan piezas exentas, como el *Nazareno* de Alcantarilla (2001), o más complejas, como *La Elevación de la Cruz* de Jumilla (2008). Esta huida de los prototipos tradicionales desemboca en una iconografía historicista acorde a la moda desplegada con el estreno del film *La Pasión* de Mel Gibson: así, *Nuestra Señora de las Lágrimas* de Alicante (2005), está planteada según esta escenografía hebrea.

Sin embargo, dentro de su ingente producción se encuentran piezas de emotiva raigambre secular donde los tipos se ciñen a evocaciones plásticas de diferentes estilos. Es el caso de dos de sus trabajos para la capital alicantina: en el *Caído* (1994) parece latir el aliento pictórico tizianesco[5] (abordando la presencia efectista de un rostro que, como en la mejor tradición seicentista, interpela a los fieles) mientras el *Cristo de la Humildad y la Paciencia* (1997) se acoge a la tradicional iconografía hispánica observada desde la melancólica introspección de un Cristo contemplativo, contenido en la remembranza trágica del relato pasionario. En *Nuestra Señora de las Angustias* de Jumilla (1990), por el contrario, se trasluce la admirada estela de Gregorio Fernández que, como los referentes antes aludidos, merece figurar entre los ascendentes plásticos

4. Asunto abordado recientemente en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas" en *Salvados por la Cruz de Cristo. III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades,* Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2017: pp. 47-85.

5. Cuestión aún pendiente estudio son las fuentes iconográficas de los grupos procesionales de Hernández Navarro. La compleja diversidad de muchos de ellos no evita, como acaece en el caso del *Descendimiento* de las procesiones murcianas (2000), la pervivencia, incluso estilística, de aspectos circunscritos a la tradición representativa italiana.

del artista. Más entroncada con la huella modernista catalana, *Cristo de la Humildad* para Valladolid (2004), entronca con una línea interpretativa que conduciría hasta el *Ecce Homo* de Josep Llimona en el Vía Crucis monserratino[6].

Rotunda emotividad denota el *Crucificado* para las resurgidas procesiones de Molina de Segura (2004) donde conjuga, acertadamente, una anatomía de mesurado heroísmo; reverdeciendo, además, la cuestión académica de los cuatro clavos de la crucifixión. Abunda, de este modo, en el conocimiento de la literatura de Pacheco, cuyos asertos referidos a la policromía también han constituido una preocupación constante para el artista[7]. El efecto alcanzado es convincente: un modelo pleno de serenidad donde la tortura y la sangre quedan aplazados al ámbito de lo anecdótico. La contención, se diría, no es sino un poema sacramental en el cual nada perturba el triunfo y la pureza de la carne sacrificada. La estilización del tipo procura una construcción de personal clasicismo en la que, lejos de la corpulencia castellana de Juni o los Leoni, se trasluce la pulcritud de los magníficos ejemplares de Gregorio Fernández (atiéndase aquí al vallisoletano *Crucificado* de los carmelitas), cuando no la plástica de Pedro de Mena o Alonso Cano. Y nada de ello, sin embargo, se retoma bajo el prisma del amanerado facsímil, sino como una interpretación libre, denodadamente subjetiva, en la que si acaso triunfa el modelo del *Cristo de San Plácido* velazqueño; una introspección cuya madura calidad gravita entre las piezas señeras del artista[8].

Introduce esta obra, además, la cuestión personalísima de sus policromías. En efecto, el magisterio de una de sus definiciones más personales, el empleo de sutiles carnaciones de tonalidad mate permite, a través de imprimaciones, otorgas una impronta severa a la efigie. No deben olvidarse, en este sentido, las lecciones aprehendidas de Capuz y González Moreno pues, al igual que aquellos, procura presentar paños y superficies con una inconfundible apariencia lígnea. Lección elocuente de esta plasticidad es el paso ciezano del *Encuentro en la Calle de la Amargura* (1999), una auténtica conjunción de soluciones plásticas donde se otorga el protagonismo a los apurados juegos cromáticos de las diversas tramas texturales[9].

La "belleza mística" en la obra de Ramón Cuenca

La obra procesional de Ramón Cuenca Santo supone la más genuina revisión de los cánones academicistas. Los referentes de este escultor han mudado desde la inicial adhesión a las pautas estéticas de la modernidad, fruto del conocimiento directo de la obra de Benlliure, hasta la más singular e inesperada interpretación de los modelos formales adscritos a la segunda mitad del XVIII. Así, este joven artista ha conseguido, en una evolución meteórica, renovar la encorsetada plástica procesional de las décadas precedentes por medio del análisis riguroso y constante de los maestros de aquel periodo. En este sentido la naturaleza estética del artista es singular al decantarse por una vía que, desde la época de Sánchez Lozano, parecía abocada a las miméticas reproducciones

6. Al respecto de su amplia producción véase NAVARRO SORIANO, I. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, S., *Escultores e imagineros en la Semana Santa de Jumilla,* Jumilla, Junta Central de Hermandades de Semana Santa, 2009: pp. 57-66; sobre el particular de la escultura destinada a las procesiones pucelanas ver BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Cinco Siglos de Cofradías y Procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid,* Valladolid, Junta de Cofradías, 2004: p. 169.

7. Sobre la cuestión de los cuatro clavos del Crucificado y su adscripción al clasicismo manierista hispánico, así como a la postrera reivindicación academicista, véase BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII,* Madrid, Alianza, 2007: pp. 91-96.

8. El estilizado alargamiento de estas piezas ha llevado a vincularlas con *"manierismos grequianos"*. Esta versión resulta forzada por cuanto, dentro de su obra, el artista cretense lega una morfología escultórica precisa cuya rotundidad clasicista poco tiene que ver con los formalismos del escultor murciano. La estilización, dentro de la escultura contemporánea, ha tenido en Giacometti su máximo exponente denotando en el desgarro y apariencia existencial de sus consumidas materias una espiritualización que, desde luego, resulta recurrente relacionar con la obra sugestiva y apasionada del Greco e, incluso, a la propia impronta donatelliana de Berruguete. También en este sentido, la contención de las pasiones, la pasividad melancólica de la obra de Hernández Navarro parece ajena a la introspección temperamental de aquellos autores. Véanse al respecto del estilo del Greco: AA.VV., *El Greco. Arte y Oficio,* Madrid, Fundación El Greco, 2014; y MARTÍNEZ-BURGOS, P., *El Greco,* Madrid, LIBSA, 2013; sobre la obra del escultor aludido: NAVARRO SORIANO, I. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, S., *Escultores…* (obr.cit.): pp. 57-68.

9. El estudio de las policromías de Hernández Navarro y otros escultores levantinos contemporáneos ha sido incluido en el trabajo de RODRÍGUEZ LÓPEZ, S., *La policromía en la escultura murciana. Una aproximación a la técnica y su evolución"* (trabajo fin de máster inédito), Valencia, Universidad, 2013: pp. 63-68.

salzillescas. En efecto, a través del estudio de las dinámicas plásticas, los juegos volumétricos de los tejidos o la dispar gestualidad declamatoria de autores como Luis Salvador Carmona, Ignacio Vergara, José Esteve Bonet y otros artistas franceses e italianos, ha alcanzado una síntesis lúcida y personal. A este alarde estético, que denota una innegable capacidad introspectiva, cabe añadir su acendrada dedicación a la labor polícroma, cuyas calidades fundamentan buena parte de su bien alcanzada fama[10].

Todo ello podría parecer resultado de una simple simbiosis estética. Nada más lejos de la realidad: el convincente naturalismo de sus retratos juveniles, así como el porte nervioso de sus fisionomías, ya presentes en su periodo inicial, son puestas al servicio de una "*belleza mística*" de índole mironiana. Cabe abordar en ello el profundo "levantinismo" del artista cuyo estudio de fuentes y referentes culturales de la tierra preside toda su producción. Todo ello, además, se vertebra a través de una paciente tarea de diseño: labor en la que, secundando a Benlliure o González Moreno, se entrega a la introspección de posturas y volúmenes por medio de la experimentación compositiva. De ello resultan las veraces trazas de sus textiles tallados donde se traduce la impronta escénica ejercitada sobre los modelos. Nada de extraño tratándose de un autor singular que, además, destaca por sus innegables dotes escenográficas, reveladas en sus requeridos *nacimientos* donde, a la práctica retomada del efímero sacro, añade una exquisita gracia compositiva. En este cuidado esmero de la trama teatralizada se expresa definido el *arte total* alcanzado por medio de la fusión de sus diferentes facetas expresivas. Hay en todo ello un equilibrio temperamental complejo, sazonado a través de un aprendizaje constante y decidido, donde desde el diseño paciente se obtiene la forma artística definida[11].

Resulta representativa la serie de efigies de *San Juan* desarrollada para procesiones y templos de toda la geografía nacional. Desde las primeras versiones al ejemplar tallado para San Pedro del Pinatar (2010), hay todo un magisterio de convincentes retratos juveniles de elocuente expresividad. La talla entregada a la cofradía de la Caridad (2013) marca una temprana madurez plena de monumentalidad clasicista, donde se intuyen la introspección sobre la estatuaria napolitana dieciochesca y las aposturas de los tipos académicos de Luis Salvador Carmona[12]. Todo ello se amalgama, una vez más, en la definitoria inquietud anatómica que ofrece un resabio barroquizante a su producción. Este dramatismo rítmico lo acentúa el arrobado rostro de *San Juan* que patenta el embeleso sacramental de la figura apostólica, en una mística y poética variación del santo[13]. Tras otra versión análoga para Toledo llegó el ejemplar angular de Molina de Segura (2017) donde, en total plenitud, se expresa el magistral dominio de la declamación clásica: la pureza de los paños, a la que se ajusta una policromía plana, reverdece la pintura revolucionaria francesa; ha de leerse, en consecuencia, a la luz de la obra de David, Hamilton o Camuccini. Esta genuina interpretación aporta la singularidad de una labor procesional que, sin apartarse de los convencionalismos iconográficos, alcanza soluciones nuevas aplacando, en este sentido, aquella historiografía que tenía por inviable la renovación formal dentro de los seculares cauces escultóricos[14].

---

10. El ejemplo más selecto de dicha fama es el encargo de la labor escultórica de la capilla de San Juan Bautista en la Villa de los Zares de Pushkin (San Petersburgo). Este conjunto, que se inició en 2016 con la entrega de la talla de la Purísima Concepción, contará en breve con las efigies de San José y un Cristo Crucificado. Véase *Diario Información,* Alicante, 19 de junio de 2016: www.diarioinformacion.com/vega-baja/2016/06/19/san-petersburgo-quiere-arte-alicantino/1775669.html (Visto el 24-9-2017 a las 20,00h).

11. El relevante *Nacimiento* de tamaño natural reúne la sensibilidad transparente y luminosa de unas policromías gráciles que se suman a un modelado de finas y suaves texturas. Tras su realización en 2011 ha formado parte, entre otras, de exposiciones en Huelva (2013 y 2017) o el Palacio Episcopal de Málaga; esta última simultaneando espacio con obras de Pedro de Mena y otros escultores barrocos en la exposición *"Navidad en Palacio"* (2015).

12. Véanse, al respecto, las obras clasicistas entregadas por el artista salmantino para las fundaciones reales del Real Sitio de Sitio de San Ildefonso (Segovia): MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico,* Madrid, Alpuerto, 1990: pp. 73-95.

13. La rememoración mística de la figura de San Juan de la Cruz, adscrita a los artífices levantinos desde el metafórico Capuz al erudito Ramón Gaya, es una constante en el arte levantino. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C., *Deja en mis ojos su mirada. Homenajes en la pintura de Ramón Gaya,* Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010: pp. 123 y 124.

14. La utilización de policromías de cuidada composición barroca en la obra de Ramón Cuenca ha sido abordada por RODRÍGUEZ LÓPEZ, S., *La policromía…* (obr.cit.): pp. 63-68.

El estudio de *Nuestra Señora del Rosario* (2013) se revela realmente complejo. La inquisitiva analítica llega aquí al paroxismo ofreciendo como resultado una de las obras maestras del nuevo siglo. Para la pieza se sirve Cuenca Santo de la retórica local presentando un modelo que forma *pendant* con el prototipo salzillesco de la procesión matinal de viernes Santo. Así, basándose en la impronta de los relieves marianos del imafronte extrae la sabia creadora del "Siglo de Oro" local culminando, además, la actualización iconográfica del modelo creado por Gaspar Becerra en el siglo XVI para la reina Isabel de Valois[15]. El resultado no puede ser más satisfactorio: al proporcionado modelo del rostro, tratado con inusitada delicadeza, se suma una pálida carnación que, sumado al claro cabello, reverdece los cánones italianizantes dieciochescos[16]. Con ello, obviamente, se resaltan los orígenes de la propia labor salzillesca a cuya remembranza se liga, por si fuera poco, la dinámica anatomía del maniquí sobre la que, al igual que dispuso el genio barroco, se modela el aderezo sobrepuesto de la efigie.

Debe consignarse dentro de su labor el *Crucificado* de los capuchinos de Valencia (2017), pleno del preciosismo estético que el artista imprime a su producción. Pese a no ser una obra procesional codifica en sus menguadas dimensiones una lección naturalista de la escultura mediterránea del siglo XVIII; acampando dentro de la sensibilidad creativa de Cuenca el espíritu estético de toda una época histórica. El agitado movimiento, la rotunda gravidez que hunde el desnudo, no evitan la profunda elegancia clásica del modelo: no son sus extremidades lánguidas, ni sus facciones desdibujadas, ensalzando en consecuencia una condición de la muerte sólo aparente. La vida, en efecto, late en un afectado y dulce sueño donde, por ejemplo, cabe recordar la mística impronta del *Cristo de las Isabelas* de Salzillo. Pero todo ello sin caer absolutamente en una imitación servil y poniendo de relieve la condición del artista como legítimo intérprete de la mejor producción levantina: con la brillante estela de los *crucificados* de Esteve o Puchol y la impronta berninesca siempre latente.

El eclecticismo analítico de Yuste Navarro

Tras unos inicios marcados por unos barroquizantes planteamientos de ingenua y cándida belleza, el estilo de Antonio Jesús Yuste Navarro sufre una progresiva evolución dictada por dos referentes que definirán su producción: de un lado, la llegada a su Cieza natal de piezas realizadas por el cordobés Romero Zafra; de otro, el fervor por la obra de González Moreno y, en particular, por sus tallas de la Semana Santa ciezana. De hecho, la indagación personal que se advierte en sus formas creativas revela, por encima de una leve caracterización, una intensa impronta. De este modo, se funden en su producción una apariencia corpórea de profunda deuda contemporánea con unas patinadas policromías de raigambre andaluza[17]. De este modo, se postula una producción que tiene, precisamente, en este eclecticismo una de sus señas de identidad inconfundibles.

Pero el interés que despierta este autor va más allá de esta base retrospectiva. En este sentido, por contradictorio que resulte, presenta modelos de indisimulado sesgo contemporáneo que, por medio de sus patinadas policromías, ocupan una línea expresiva que, en otros lugares, ha frecuentado la plástica neobarroca. Prueba de ello es el *Cristo de la Expiración* de Cieza (2013)

15. Aspecto realmente sugerente por la práctica ausencia de versiones libres del prototipo desde que en 1671 José de Mora ejecutara su Virgen de los Dolores para el oratorio de los filipenses de Granada. Véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *José de Mora,* Granada, Comares, 2000: pp. 59-63.

16. Conviene evocar aquí el estudio de la escultura en madera dieciochesca desplegada en el ámbito italiano y que, como es natural, ejercita la exaltación de la belleza a través de delicados modelos derivados de la escultura posterior a Bernini. En esta línea realiza Cuenca Santo otra *Dolorosa* para Catania en la que la lírica belleza mariana se adapta, además, a la dinámica expresiva de los modelos valencianos de Vergara y Esteve. Véanse sobre sus referentes VILAPLANA ZURITA, D., "Ficha de catálogo" en *La Luz de las Imágenes,* Valencia, Generalitat, 1999: pp. 154-157; y FERRI CHULIO, A.S., *Escultura Patronal Valentina Destruida en 1936,* Valencia, Edición del autor, 2011: pp. 324 y 325.

17. El empleo de este tipo de policromías fundamenta su práctica en la pretendida evocación de acabados barroquizantes que tratan de suplir, con el fundido de tierras, un historicismo temporal lógicamente ausente en este tipo de esculturas del siglo XX. Grandes difusores de estas fórmulas, antes de la irrupción de aludido Romero Zafra, fueron los escultores Francisco Buiza y Álvarez Duarte. Ha tratado al respecto SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma…* (obr.cit.): pp. 428-430.

donde abundando en los formatos de González Moreno, concreta una versión de dramatismo acentuado. Aquí se concilia una actitud decadentista donde, más allá del verismo naturalista, se opta por una naturaleza alterada, contrahecha; las diagonales que surcan el cuerpo lacerado e inestable, que se desgarra prácticamente del madero, procura un sentido expresivo al servicio de una agonía sangrienta y terrible. Una inmediatez con el drama que, en cierto modo, fideliza las pautas de la inmediatez correspondientes a los contemporáneos *mass media*. La propuesta, cuya presentación final se adhiere a la realidad impactante propia de las actuales formas de consumo, revela el carácter explícito de una interpretación pasionaria nunca idealizada[18].

La predilección por esta retórica declamatoria vuelve a concitarse en el *Nazareno de la Redención* (2017) de las procesiones murcianas, acaso su más conseguida realización hasta la fecha. La atinada elección de la posición de la cruz, cuyo travesaño se alza al cielo evocando la simbólica prefiguración del *"estandarte de la salvación"* es, por mucho que se repare en ella, la menor de las novedades[19]. La presencia plástica de la obra está presidida por un notorio estudio formal donde, a la modernidad de la introspectiva estructural (donde queda patente el contraposto del ciezano *Cristo a la columna* de González Moreno equilibrado por medio del eje diagonal que describe la cruz) se yuxtapone el tallado plano y limpio de una sarga púrpura (inequívocamente emparentada con la del *Nazareno* conquense de Capuz cuyas costuras, también rotas a la altura de las rodillas, secunda). Finalmente, singularizando la estética resultante del conjunto, la policromía se alía en la constitución de un acabado plástico de notables calidades dramáticas.

Apuntes sobre la problemática escultórica vigente

Es pertinente la inclusión de esta magnífica interpretación de Yuste para incardinar su dinámica estética dentro de un tema de rigurosa actualidad: la implantación de usos y formas plásticas propias de la escultura sacra andaluza. Es innegable que la producción de artífices como Francisco Buiza, Luis Álvarez Duarte o, en los últimos tiempos, Francisco Romero Zafra es resultado de la admiración que generan sus obras pasionarias entre los jóvenes cofrades. Como puede entenderse, los estilismos de esta escuela, aparecen marcados por una impronta barroquizante que, en cierto modo, pretende reverdecer rasgos formales de la iconografía barroca; en este sentido, como apunta Sánchez López, no se trata de una serie de piezas impregnadas por *"el sedimento clasicista y manierista que informa las raíces del auténtico Barroco"* sino alimentadas, más bien, por la exageración de ciertos estereotipos de aquel periodo. En este sentido, esta producción ha satisfecho mayoritariamente una clientela profana en cuestiones artísticas siendo fruto, además, de *"una errónea concepción valorativa*" de las piezas[20].

La perpetuación de tales formalismos lleva a concluir que tal producción se encuentra codificada dentro de fórmulas genuinamente andaluzas constituyendo, en definitiva, una apariencia ligada a la constitución de arquetipos formales comunitarios. En este sentido no cabe duda que sus propuestas resultan ajenas a la producción artística del sureste peninsular, máxime si se tienen en cuenta los postulados clasicistas aquí imperantes desde la década de los sesenta. Además, la llegada de estas piezas genera también un resultado inédito en esta producción escultórica cual es, como ya se advirtió, la aceptación de algunos de sus formalismos por parte de los artífices locales: véase, en este sentido, la labor reciente de José María Molina Palazón adentrándose en la estética cordobesa de Romero Zafra. Esta repetición de estereotipos repele,

18. Línea de trabajo donde ya anduvo el artista cuando planteó sus macabras visiones del *Niño de la Pasión* y que revela la simbiosis con ciertas corrientes de pensamiento artístico contemporáneo. En este sentido, cabe recordar las teorías de Mieke Bal y su "*defensa del shock"* como medio por el que ralentizar y atraer al público a los museos y otras iniciativas culturales que tienen en la explicitud de la violencia su centro gravitatorio.

19. Se trata de un convencionalismo que repite la impronta del *Nazareno de la Humillación* que participó, previamente, en la misma procesión de jueves Santo de la murciana archicofradía de la Sangre. Sobre el simbolismo de esta forma de portar el madero véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte" en *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010: pp. 112-120.

20. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga,* Málaga, Hermandad de Zamarrilla, 1996: p. 428.

desde luego, uno de los argumentos de la producción levantina que tenía, precisamente, en el estudio naturalista y las policromías lumínicas su centro gravitatorio[21].

La llegada de la obra de estos autores reviste, además, una problemática más compleja: primero, una progresiva implantación de modelos foráneos, realmente notoria en celebraciones cercanas como las de Cieza, Jumilla o Elche. Segundo, el escaso debate crítico generado entre los comitentes al respecto del progresivo eclecticismo de la obra resultante; situación que conlleva, por ejemplo, la arriesgada implantación de piezas variopintas dentro de conjuntos artísticos tan relevantes como el de la procesión salzillesca de la mañana de viernes Santo (donde Romero Zafra realizó para el trono del Nazareno unos ángeles análogos a los realizados anteriormente para la cordobesa cofradía del Carmen Descalzo). En este sentido, la inminente incorporación de la *Lanzada* para la archicofradía de la Sangre de la misma capital, abunda en la reducción cuantitativa del conjunto que, bajo el mismo asunto, ya ejecutó anteriormente el cordobés Bernal Redondo para Elche.

Pero esta capital no es la única que asiste a este proceso. Así, el sevillano Navarro Arteaga realizó un conjunto, *La Coronación de Espinas,* para el Paso Azul de Lorca; igualmente, el malagueño Ruiz Montes, quizá el más prometedor de los artistas sacros andaluces, cuenta con el encargo de una *Verónica* para la cartagenera cofradía de "los marrajos". No cabe duda que, en no pocos casos, los comitentes ponen toda su buena intención en procurar el incremento de la calidad patrimonial de sus cofradías, pero el debate debe insistir al respecto de la capacidad de estos artífices para integrarse coherentemente en un relevante discurso plástico preexistente. Y no es cuestión, como cabría pensar, de supeditar las nuevas esculturas al provinciano remedo de las antiguas sino, más bien, comprender la validez del estudio analítico de la valiosa producción previa. Es decir, no condicionar la producción a aquellos *"rasgos más epidérmicos y superficiales"*, aquellos que llaman la atención del profano, sino a la idoneidad de los valores que el artista auténtico representa.

21. Recordar, en este sentido, el olvido de la obra escultórica de Arturo Serra Gómez que, pese a no haber terminado de cuajar dentro del panorama procesional, ha llegado a presentar monumentales piezas de inconfundible valía clásica como las tallas de San Joaquín y Santa Ana de la localidad alicantina de Penáguila (2010). Tratando de contrarrestar aquella visión peyorativa de sus primeras obras, cabrá valorar ahora el interés de algunos pasos que, como los *Discípulos de Emaús* de Jumilla (1996), suponen una adecuada revisión del asunto pascual: ajustado no sólo a una sencillez volumétrica y a unos interesantes retratos sino, además, a la problemática teatral de un tema de innegable tensión dramática. Véase al respecto NAVARRO SORIANO, I. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, S., *Escultores…* (obr.cit.): pp. 180-182.

Se palpaba la devoción al paso de esa imagen…

María Teresa Marín Torres

Murcia como ofrenda permanente a la huerta vuelve a nacer en Semana Santa como el gusano de la seda sale del "capillo" para renacer en mariposa. De hecho forma ya parte de ella, de sus ofrendas, de sus devociones, de sus pasiones… Siendo una tradición que está muy ligada a las cofradías murcianas en sus orígenes, pues es reflejo fiel de la devoción, que es, a su vez, la base de su identidad y de su patrimonio inmaterial.

Murcia, as an offering to the local orchards, is reborn again every Easter just like the silkworm comes out of its cocoon to become a butterfly. In fact, Murcia is an essential part of it, its offerings, devotions, passions. It is a tradition linked to the origines of brotherhoods whose devotion is the main element of its identity.

Murcia como ofrenda permanente a la huerta vuelve a nacer en Semana Santa como el gusano de la seda sale del "capillo" para renacer en mariposa. De hecho forma ya parte de ella, de sus ofrendas, de sus devociones, de sus pasiones… Siendo una tradición que está muy ligada a las cofradías murcianas en sus orígenes, pues es reflejo fiel de la devoción, que es, a su vez, la base de su identidad y de su patrimonio inmaterial.

Al escritor Fernando Sánchez Dragó (Madrid, 1936) le debió impactar la imagen de Nuestro Padre Jesús en procesión por las calles de Murcia la mañana de Viernes Santo, pues incluye este pasaje en su novela "La prueba del laberinto", ganadora del premio Planeta en 1992.

El personaje del vidente, Herminio, habla de ella al protagonista, Dionisio Ramírez, el alter ego de Sánchez Drago. Destaca el embojo de capullos de seda que lleva la imagen de Nuestro Padre Jesús de Murcia a sus pies cuando se refiere a la simbología de la resurrección. Trae a colación el tema por los antiguos egipcios, que veían en el gusano de seda el símbolo de la inmortalidad del alma:

Y entonces me acordé que un año antes, cuando me fui a Murcia más o menos por estas mismas fechas para pasar la Semana Santa, me llamó poderosamente la atención durante una de las procesiones más nombradas – la de los Salzillos, que sale cuando el primer rayo de sol de la mañana del viernes ilumina el rostro de la Dolorosa – un Cristo cuyos pies estaban rodeados por cientos de capullos de gusanos de seda. Pero capullos de verdad, ¿eh?, no de escayola ni de oropel ni de cartón pintado. Y a la gente le gustaba, Dionisio. Se palpaba la devoción al paso de esa imagen. Algo raro sucedía allí.

- ¿Cómo si una fuerza oculta tocase las fibras más hondas del alma*?*
- *Sí. Lo explicas muy bien. Eso es exactamente lo que sentí y lo que pensé.* (Sánchez Dragó, 1992: 60)

Es muy interesante esta metáfora de la metamorfosis del gusano de seda en mariposa en relación a la resurrección. Como ha estudiado Santiago Guerra (2013), en la tradición cristiana ha sido más rico y fecundo el símbolo del ave fénix que renace de sus cenizas, pero ya algunos Padres de la Iglesia como San Basilio, mentaron al "gusano indio" – sería chino en realidad – al disertar sobre la resurrección. También en la *Divina Comedia* de Dante, se señalaba en la parte del Purgatorio: "Oh, soberbios cristianos, míseros infelices, enfermos de ceguera mortal (…) ¿no os acordáis que somos gusanos nacidos para formar la mariposa angelical que vuela sin obstáculos hacia la justicia?".

No obstante, es sobre todo con Teresa de Jesús, que habría conocido cómo se criaba el gusano de seda, bien en Sevilla como cree Guerra, o bien como dice Julia Muñoz Ripoll (2016), cuando la santa estuvo en el convento carmelita de Caravaca de la Cruz, cuando se difundiría este simbolismo en sus *Moradas* (1577). Así mismo cree Guerra (2013, 542), que le influiría la lectura

del tercer *Abecedario Espiritual* del franciscano Francisco de Osuna (1525-1527), tan vinculado con su obra.

Es en la Quinta Morada cuando Teresa de Jesús habla del gusano de seda, como cuando indica "¡Muera, muera este gusano, como lo hace en acabando de hacer para lo que fue criado!, y veréis cómo vemos a Dios y nos vemos tan metidas en su grandeza como lo está este gusanillo en este capucho" (Teresa de Jesús, Quinta Morada, 2,6).

En realidad, la inclusión de la boja de capullos de seda, sería una ofrenda a la imagen para que hubiera ese año una buena producción de seda. El antiguo Reino de Murcia destacó especialmente por la sericultura, muy especialmente a partir del siglo XVI, como bien estudió Pedro Olivares (2005) y cómo hemos podido comprobar recientemente a través de la exposición "Seda. Historias de un hilo", celebrada en el Museo Arqueológico de Murcia en 2017. Los oficios y gremios relacionados con la industria sedera estaban bien regulados a través de sus ordenanzas, como los de los torcedores, tejedores, tintoreros o corredores. Fueron muy activos en las fiestas, como las del Corpus, y también establecieron cofradías religiosas.

La Cofradía del Perdón, constituida en 1896, es considerada como la heredera de la procesión del Prendimiento, fundada en 1600 por la cofradía de los torcedores y tejedores de la seda, que desfilaba en Jueves Santo desde San Antolín y que según Díaz Cassou se trasladó en 1679 a San Agustín. En la actualidad el Paso del Prendimiento del Perdón porta un embojo de capullos de seda. Desde 1975 se estableció la romería en la ermita de San Antonio el Pobre en La Alberca, donde acuden los mayordomos del Perdón con el estandarte mayor y donde se bendice la simiente del gusano de seda, pasando por la Estación Sericola que fue fundada en 1892 en El Palmar y que en 1912 pasó a La Alberca. La tradición de la seda sigue muy presente de esta suerte en la Semana Santa murciana.

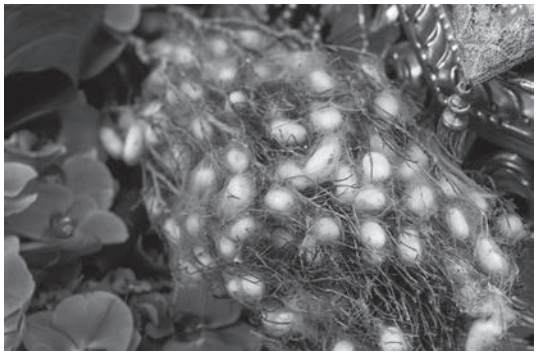
En cuanto a Nuestro Padre Jesús, ya algunos de sus primeros mayordomos se dedicaban al comercio de la seda, como es el caso de Francisco Peralta, el mayordomo que rindió cuentas en 1600-1601 de la imagen, que según un documento de 1615, compró hoja de morera para la crianza del gusano de seda (Ibañez, 1934, en Montojo, 2013). Limosnas de la seda permitieron la misma fundación de la cofradía, así como los ingresos que se obtenían, como se ve en muchos de los documentos del siglo XVIII. El mismo Francisco Salzillo poseía tahúllas de labradío con moreras de regadío (Olivares, 2003: 174). Parte del dinero que obtuvo de la exitosa producción de su taller en la década de 1750 la dedicó al negocio de la seda (De la Peña; Belda, 2006: 28). También Francisco Riquelme, padre de Joaquín y abuelo de Jesualdo, tan vinculados a la Cofradía de Jesús, poseía importantes morerales (Olivares, 2005: 111). Antonio Elgueta, secretario de la Inquisición de Murcia, escribió el curioso libro *Cartilla de la agricultura de Moreras y arte para la cría de la seda: sus reglas y varias observaciones para el mejor modo de practicarlas* publicado en 1761, que da testimonio de la importancia de la sericultura murciana. En él decía que el arte de la seda era una "prodigiosa maravilla del Todo Poderoso" (Elgueta Vigil, 1761). Cabe recordar su vínculo con Salzillo, pues este último fue revisor censor de la Inquisición.

Si bien la importancia de la seda en Murcia justifica la presencia del embojo de seda en los pasos del Prendimiento del Perdón y en el de Nuestro Padre Jesús, tampoco debemos olvidar el sugestivo simbolismo de la resurrección, que tanto llamó la atención al escritor Sánchez Dragó. De su texto se traduce que en la misma devoción de la imagen del Nazareno de Jesús – "un Cristo cuyos pies estaban rodeados de cientos de capullos de gusanos de seda"–, se mostraría el fervor cristiano por la creencia en la resurrección después de la muerte, que sería el fundamento trascendente de las procesiones penitenciarias que celebran la Pasión de Cristo.

Pero en ello concurriría del mismo modo un ritual ancestral relacionado con el cambio de estación, en el equinoccio, que supondría el paso de la oscuridad del invierno a la floreciente y luminosa primavera, tan inherente a la vida cíclica de la propia huerta murciana y en relación con sus propias tradiciones que son la base de su identidad y de su patrimonio inmaterial. Ritos, como la celebración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo o la misma celebración de las fiestas de primavera, que bien podrían simbolizarse con el del mismo gusano de seda, tan consustancial a la historia de Murcia.

BIBLIOGRAFÍA

- Elgueta Vigil, Antonio (1761) *Cartilla de la agricultura de Moreras y arte para la cría de la seda: sus reglas y varias observaciones para el mejor modo de practicarlas*. Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez.
- Gómez Ródenas, Mariangeles; Eiroa Rodríguez, Jorge A. (dir.) *Seda. Historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XXI*, catálogo de exposición (Museo Arqueológico de Murcia). Murcia: Comunidad Autónoma, Universidad de Murcia, 2017.
- Guerra, Santiago (2013) "El gusano y la mariposa. Una consideración histórico-espiritual", *Revista de espiritualidad*, 72 (2013), pp. 537-571.
- Ibáñez, José María (1934) *Reseña histórica de la Cofradía de Jesús*, en Montojo, Vicente (2013) "Aportaciones de la Reseña Histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (siglo XVII), *Murgetana*, 128, LXIV, pp. 47-70.
- Miralles Martínez, Pedro. *La sociedad de la seda. Comercio, manufactura y relaciones sociales en Murcia durante el siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002
- Muñoz Ripoll, Julia (2016) *Las huellas de la seda* (Lección inaugural del curso académico 2016/2017, Instituto Alfonso X el Sabio).
- Olivares Galván, Pedro (2005) *Historias de la seda en Murcia*. Murcia: Tres Fronteras (2ª ed.).
- Peña Velasco, Concepción de la; Belda Navarro, Cristóbal (2006) "Francisco Salzillo, artífice de su ventura", en Herrero Pascual, Ana María (coord.) Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, pp. 18-43.
- Sánchez Dragó, Fernando (1992) *La Prueba del Laberinto.* Barcelona: Planeta.



La murciana procesión de Santa María (1266) en la crónica latina de Jaime I (1313)

Antonio Martínez Cerezo

Pocas ciudades españolas pueden presumir de tener documentada una procesión tan antigua como la murciana procesión de Santa María. Primera procesión urbana de que se tiene noticia en la ciudad de Murcia, tuvo lugar en la mañana del segundo día del mes de febrero de 1266, martes[1]*. Para oficializar y solemnizar la reconquista de la ciudad, la dispuso, presidió y contó con todo lujo de detalles el rey Jaime I el Conquistador (1208-1276) en su obra autobiográfica: Chronica gestorum (Crónica de las gestas)*[2] *o Llibre dels feyts (Libro de los hechos)*[3]*. Por gentileza de «CABILDO» —revista anual del Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de la ciudad de Murcia— reproduzco por primera vez aquí el correspondiente pasaje del manuscrito latino (Marsilio, 1313), la transcripción literal (Martínez San Pedro, 1984) y mi personal interpretación del texto.*

Not many Spanish cities have a documented procession as old as the Santa Maria procession that takes place in Murcia. This was the first urban procession that went through the city of Murcia and it took place for the first time on Tuesday 2nd of February 1266. In order to celebrate the Christian reconquest of the city, King Jaime I The Conqueror (1208-1276) organised this procession and it is mentioned in his autobiography: Chronica Gestorum or Llibre dels Feyts (Chronicles of Medieval Epics). Hereby, I have reproduced the text of the Latin manuscript (Marsilio,1313), the literal translation (Martínez San Pedro, 1984) and my personal interpretation of the text.

I. POR SUS PASOS CONTADOS

1. TESTIMONIO REAL

En distintas oportunidades y medios, vengo últimamente aludiendo a la singular importancia que sin duda alguna tiene para la historiografía de las procesiones religiosas murcianas la primera procesión urbana que se documenta en la ciudad de Murcia[4]. La cual me he permitido denominar «Procesión de Santa María» siguiendo al pie de la letra la literalidad del texto donde con todo género de detalle y precisión se refiere: *Crónica del rey don Jaime* o *Libro de los Hechos*[5].

La autoría de tan venturosa obra es incuestionable. Consciente el rey don Jaime —cuya cancillería utilizaba preferentemente el latín— de la fundada razón del aforismo «verba vólant; scripta mánent» tuvo la feliz idea de ser el primer monarca español que escribió en primera persona su biografía. Lo que hizo con gran sinceridad y sin ahorrar detalles, por muy íntimos y escabrosos que fueran. Pensar que la escribió de su puño y letra carece de fundamento[6]. Lo más probable es que, al socaire de los hechos, la dictara a sus amanuenses o que éstos le fueran presentando a diario los textos ya desarrollados para su aprobación o afinamiento. En consecuencia, la obra debió de ir tomando cuerpo en forma de pergaminos sueltos, que ni en todo ni en parte se han conservado. Conspicuos estudiosos de la magna obra literaria del monarca aragonés aventuran que la redacción original pudo haber sido en lengua vulgar, en lemosin[7] o en catalán. Otros, en cambio, sugieren que fuera en latín cortesano[8], el empleado para la correspondencia y documentación oficial por la gente de letras y leyes (*scriptorium* real) que en todas sus campañas le acompañaban[9].

Más allá de la forma o lengua en que la obra se escribiera, lo que al caso importa es que el conjunto se ha salvado y expandido por dos vías. Una latina y otra catalana. Aquélla escrita en tercera persona (el rey dice, el rey hace, el rey dispone...)[10] y ésta en primera persona o plural mayestático (Nos asentimos; y dijimos Nos; y estando Nos allí...). Cronológicamente, la versión más antigua que se conoce es la latina (Marsilio, 1313), seguida a poca distancia de la catalana (Destorrents, 1343).

En el epílogo de la versión latina, Marsilio destaca su condición de copia: «*Hic liber de vulgari in latinum traslatus est*». Ergo: de lengua vulgar transcrita a lengua latina. «*Anno Domini Millesimo, tricentesimo tercio decimo, quarto nonas Aprilis*». Lo que Marsilio realiza de su puño y letra, por encargo del rey Jaime II. A quien entregó el manuscrito latino en el día de la Santísima Trinidad, 2 de junio de 1314, hallándose éste oyendo misa en la Iglesia de los frailes predicadores. Lo que colmó de gozo al nieto del gran monarca. Así, gracias a su encargo, y por copia de Marsilio, la Crónica latina de las memorables gestas del abuelo entró en la historia.

2. INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

Por razones difícilmente entendibles, las numerosísimas ediciones en español y otras lenguas que en las librerías se exhiben y ofrecen a la venta, parten indefectiblemente de la crónica catalana del texto («manuscrito de Poblet»), que tradicionalmente es la que a efectos editoriales marca la primacía, junto con la traducción al español—clásica y vigente— de Flotats y Bofarull[11], tenida por obra de referencia. Por contra, la crónica latina, anterior en treinta años a la catalana, permaneció inédita hasta que la profesora, catedrática y académica Martínez San Pedro tuvo a bien armarse de paciencia y transcribirla con encomiable rigor, pulcritud y mimo en su portentoso libro «La crónica latina de Jaime I. Edición crítica, estudio preliminar e índices» (Almería 1984). Trabajo que desde luego merece más atención, en círculos académicos, críticos y universitarios, que la que tan cicateramente se le viene prestando[12].

Dividida su meticulosa transcripción en cuatro libros, el cuarto de ellos (*liber quartus*) recoge en plenitud «el hecho murciano», el cerco y reconquista de la ciudad de Murcia; que en 1266, previo pacto con los sublevados mudéjares, quedó reincorporada para siempre al orden cristiano universal. Con ser interesantísimo cuanto concierne a tan decisivo capítulo de la historia medieval de la ciudad de Murcia en particular y del reino de Murcia en general, por razones de espacio y especialidad limito la transcripción de la crónica latina a los estrictos pormenores de la procesión de Santa María. La cual figura en epígrafe **XII.** ***De Sollempni celebratione altaris Beate Virginis in mezquita mayori Murciensi***[13] (pp. 364-365). Pasaje que, con superior permiso de la profesora almeriense, literalmente transcribo al final de este trabajo, con mi personal traducción razonada al español.

El deseo de que esta traducción fuera lo más literal posible pronto hube de abandonarlo. Porque el resultado resultaba tan literal que difícilmente podría ser entendido por quien no estuviera en el secreto de los sucesos descritos. Al final, la clarividente razón de Ned Roren se impuso: «El arte de la traducción no es tanto el conocer la otra lengua como conocer la tuya»[14].

II. EN EL DULCE NOMBRE DE MARÍA[15]

1. VÍSPERA DEL GRAN DÍA SOÑADO

Tras un mes de asedio (enero de 1266), los sublevados mudéjares deciden rendirse y entregar la amurallada ciudad de Murcia al rey Jaime I[16]. Fiel a su inveterada costumbre, el rey oye misa, sube al alcázar, donde ya ondea la bandera cristiana, y diligentemente ordena el reparto de la ciudad entre mudéjares y cristianos. Para éstos sería el espacio comprendido entre la mezquita próxima al alcázar, incluyendo dicho templo. Y para aquéllos, la parte nororiental, el arrabal de la Arrixaca. Reluctantes a perder su mezquita mayor (aljama) los claudicantes mudéjares desaprueban el reparto. Pero el rey, firme en su decisión, les advierte que tal mezquita (la más céntrica, grande, bella y de mejor obra de fábrica) sería inmediatamente reconvertida en iglesia cristiana. Grave, el rey razona así con ellos: « ¿Creéis razonable que los cristianos vivan sin una iglesia donde entrar a rezar y confiar su pensamiento al Altísimo? ¿Os parece bien que desde la mezquita que está a la puerta del alcázar se cante de madrugada el *sabaçala* cuando yo esté sumido en sueños? ¿Os parece eso aceptable, lógico? ¡Pues no! Vosotros tenéis unas diez mezquitas en la ciudad, de las que nada queremos saber. Orad en ellas y dejadnos ésta, solo ésta, para que oremos nosotros». El concejo musulmán —formado por el aguacil de la villa y unos veinte ancianos— promete considerarlo. Tras muchas deliberaciones, los pactistas vuelven dispuestos a no ceder por nada del mundo. Pero la determinación del rey aragonés es firme. De grado o por fuerza,

esa mezquita, la mezquita mayor, sería consagrada el culto cristiano. Y como fuerza disuasoria, don Jaime señala con el índice de su mano derecha a los cincuenta caballeros armados hasta los dientes que defienden el alcázar y a ciento veinte ballesteros de Tortosa prestos a disparar al menor aviso[17]. Ante tal prueba de fuerza, los que se saben vencidos aceptan la rendición sin condiciones. Conservan diez mezquitas y pierden la principal, la mayor o aljama[18].

2. UN ALTAR PARA LA MADRE DE DIOS

Para nadie es un secreto que el rey Jaime I, hombre de fe a la manera medieval, firme creyente, cristiano practicante, tiene por inveterada norma de conducta dedicar una iglesia a Santa María, madre de Dios, en todas las ciudades y villas que, por su intercesión ante el Hijo que pende de la cruz, va una tras otra conquistando. Dios está con el rey. Porque el rey está con Dios. Y, henchido de gozo, así lo expresa en voz alta: «En todas las villas grandes que Dios nos ha permitido ganar a los infieles hemos edificado una iglesia a nuestra Señora, santa María[19]. Y dado que Murcia es la villa mayor y más notable —después de Sevilla— no escatimaremos esfuerzos en dedicar el mejor de los altares a la Madre de Dios, para que Nuestra Señora sea aquí, en este hermoso lugar, por siempre jamás venerada».

Desde su primera visita a la mezquita mayor (aljama) el rey vive sin vivir en sí. Firme en el empeño de apartarla cuanto antes y en la mejor forma posible del culto erróneo al pseudo profeta Mahoma para consagrarla al culto del dios verdadero. Jesús crucificado. La plaza fuerte de Murcia merece, en efecto, una iglesia cristiana, un templo donde se cante misa, se adore a los santos y se practiquen los cultos que impone al creyente la fe en Jesucristo. A tal fin, manda que el templo se adecente, purifique y enriquezca con todo lo disponible, ocupándose él personalmente de los pormenores.

En su parte principal, capaz de contener una multitud de orantes, el rey observa con inmensa paz interior cómo sus alarifes montan el altar mayor y los clérigos lo inciensan y ornamentan para que los fieles puedan dignamente cantar las alabanzas de la Reina de los Cielos, Santa María, Madre de Dios, como gusta nombrarla.

3. PROCESIÓN DE SANTA MARÍA

Al segundo día[20], dos días después de tomada la plaza fuerte, muy de mañana el rey gira una visita al altar dispuesto en la mezquita mayor para comprobar que todo está en orden. Ni en sus mejores sueños podía haber pensado en algo tan conveniente y logrado. Diligentes, los suyos van y vienen engalanando con todo primor y mimo el altar de Santa María para el pontifical de consagración, que tendrá lugar de inmediato.

Soberano y creyente a partes iguales, su primera voluntad se orienta a oficializar la reconquista de la plaza de Murcia con la pompa y solemnidad que tan alta ocasión exige. No habrá arco de la victoria, cual era costumbre en Roma, pero sí paseo triunfal. A tal fin, el rey se dirige al campamento, base de operaciones del asedio[21]. No olvida el frío, las ventoleras, las lunas de insomnio, los malos ratos de la acampada. Desde el campamento, de fuera adentro, tiene decidido que ha de partir la procesión urbana que oficialice, en lo militar y en lo religioso, la toma de Murcia.

Su magnificencia —propia de un monarca que nada deja al azar— merece del mayor aplauso. Los tiempos no deben olvidarlo. A pie y a caballo, por todo el campamento cristiano se pregona en vísperas la convocatoria. Entre huertos sonreídos por palmeras, sin prisa ni pausa la comitiva procesional se va formando en el Real de San Juan, donde en tiendas de campaña pernocta y vive la tropa, su leal gente armada, con sus armaduras y caballos. Nobles, caballeros, escuderos, servidores, en prieta fila y sana compaña, extramuros de la murada ciudad, tomada en tan venturosa hora, sin batir de espadas, inclementemente.

El rey da una palmada de atención.

Y el clero, portando cruces en alto, de plata y cristal o de cristalina (o refulgente) plata[22], inicia la marcha y va entrando en la ciudad por una de sus principales puertas[23]. Tocados y revestidos con sus mejores galas, se inicia la procesión que solemnizan, ya con su sola presencia, los dos obispos concelebrantes, el de Barcelona, Arnaldo de Gurbo [o Gurb], y el de Cartagena,

cuyo nombre no registra el texto latino[24]. De igual forma, en alto, los procesionistas llevan también la imagen de Santa María, muy posiblemente bordada en un estandarte o puede que una imagen de talla[25] portada sobre andas. Así, con gravedad eclesiástica, se dirigen todos a la iglesia donde la imagen de la siempre Virgen María será colocada, plena de honores, cual esposa en su propio tálamo.

Instantáneamente, el nombre de la mezquita mayor (*mesquite mayoris*) se mutará para la eternidad, por los siempres de los siempres o siempre jamás, en iglesia de Santa María (*beate Marie ecclesiam*). Amén.

Tras los obispos, procesiona el glorioso rey, atleta de la fe, púgil de Cristo, devoto de la virgen, ampliador siempre invicto de la Iglesia y artífice (señor, tomador o dueño) de la conquista por tanto tiempo deseada. Don Jaime. El rey cristiano. Quien, con el corazón henchido de gozo y sin parar de dar gracias a Dios por el favor recibido, dirige al cielo la reconocida mirada luminosa de sus ojos. Tras él, procesionan los nobles, acompañados de pulcra milicia y una gran multitud popular. Los cánticos religiosos sobrevuelan la población retomada para el orbe cristiano. Es la voz del pueblo, el pueblo llano, que se oye por doquier. De manera que toda Murcia, la Murcia inaudita[26], resuena de alegría y gozo al llegar al final del trayecto [la iglesia mariana nacida de la mezquita mayor]. Fin de la procesión urbana. Aleluya.

4. MISA CANTADA

Mezquita mayor (aljama). Presumiblemente situada en el lugar que hoy ocupa la plaza de la Cruz. A las puertas del templo de Santa María, Madre de Dios, así nombrado por real disposición de Jaime I, la procesión urbana deviene claustral a medida que los participantes van cruzando el umbral y entrando en el templo.

Llevados en alto, los crucifijos entran en la iglesia, a los acordes del «Veni Creator Spiritus» que entonan los clérigos que marchan detrás. Los concelebrantes obispos toman la imagen de la Virgen[27] de mano de sus portadores y con inefable gozo la colocan en el altar. El rey se aproxima. Y, al contemplar la figura de la Reina de los Cielos colocada en el ara, dobla las rodillas, cae de hinojos, y con los brazos extendidos abraza fuertemente el altar. Llora tan ruidosamente, con los ojos anegados de lágrimas, y con tanto sentimiento que conmueve a todos los presentes. Sin poder reprimir el llanto ni despegarse del altar, reconoce que sin la ayuda del Cielo no habría sido posible la victoria que celebran. Los obispos ofician la misa de *Salve sancta parents*. Con grave voz cantan, oficiando la solemnísima misa de la bienaventurada Virgen María. Tras la cual, el rey torna al alcázar y todos los demás a sus respectivos aposentos.

5. CONCLUSIÓN

Las versión latina (1313) y la versión catalana (1343) coinciden en lo esencial, sin perjuicio de su diferente estilo narrativo (la *Crónica* en tercera persona y el *Libro de los Hechos* en plural mayestático). Lo cual prueba que ambas copias (que copias son) parten de un tronco común, el texto original (a guisa de diario) que se da por perdido. Aquélla, obra de Pedro Marsilio, de la Orden de Predicadores, manuscrita a instancias del rey Jaime II; y ésta, obra del monje Celestino Destorrents, quien la manuscribe por encargo del abad Ponce de Copons, en el monasterio de Poblet (de donde resulta el sobrenombre que lleva «manuscrito de Poblet»).

Como en su debido lugar queda expuesto, la versión latina —que Martínez San Pedro transcribió literalmente en 1984— ha permanecido al margen de interpretaciones, conservándose en estado químicamente puro, «sin contaminar». Mientras que la versión catalana ha dado pie a múltiples traducciones al español, unas más acertadas que otras; pero todas ellas igualmente «arregladas». En cuestión de traducciones, «el estilo es el traductor». De ahí que a las versiones más asépticas se unan las más literarias.

En cuanto a la murciana procesión de Santa María, objeto exclusivo del presente trabajo, la *Crónica latina* poco aporta de nuevo a lo que ya se conocía por el *Libro de los Hechos*. Salvo matices, mínimos matices, que la traducción literal del latín al español sin duda alguna dificulta. En la copia de Marsilio, los pasajes son más amplios que en la de Destorrents. Porque aquél —traductor libre— no se privó de intercalar conceptos religiosos y puntualizaciones

de las citas clásicas a medida que lo iba estimando conveniente. Tentación en que éste, más aséptico, no incurrió.

Con todo, y para ir concluyendo, lo sustancial del caso es que Murcia cuenta con una procesión doblemente documentada, en el manuscrito de 1313 y en el de 1343[28]. En ambos manuscritos queda claro que el rey Jaime I El Conquistador quiso que el día 2 de febrero de 1266 quedara inscrito en la historia como aquél en que para solemnizar la toma oficial de Murcia dispuso que se llevara en procesión la imagen de Santa María a la mezquita mayor (aljama) reconvertida en iglesia cristiana. Y que en ésta, germen de la actual santa iglesia catedral de Murcia, se honrara por los siglos de los siglos el nombre de la Madre de Dios, a la que confiaba la divina protección de la ciudad.

En su fuero interno: Murcia de Santa María por Santa María de Murcia[29].

(Endnotes)

1. Se conocen documentos del «sitio de Murcia» datados entre el 5 y el 14 de enero de 1266. Y ya en la ciudad de Murcia, desde el 3 de febrero hasta el 4 de marzo de 1266.
2. *Chronica gestorum invictissimi Domini Jacobi Primi Aragonia Regis*. Scripta anno 1313. Author huius operis fuit R. P. M. Petrus Marsilius, S. O. Predicatorum. Universidad de Barcelona, Ms. 64.
3. Jaime I. *Libre dels Feyts del rey En Jacme.* Manuscrito de Poblet. Año 1343. Biblioteca Universidad de Barcelona, Ms. 1.
4. Antonio Martínez Cerezo. «NAZARENOS», nº 21, pp. 43-47. Murcia, revista de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2017.
5. En cat. moderno, *Llibre dels fets.*
6. Se ha llegado incluso a afirmar que el rey no sabía escribir. Lo que cuesta pensar que fuera cierto.
7. Dialecto del provenzal hablado en la región de Limoges. Ciertos autores consideran que era la lengua en que Jaime I se expresaba. Singularmente: Mariano Flotats y Antonio de Bofarull, autores de la primera traducción completa de la Crónica del monarca al español: *Historia del rey de Aragón, don Jaime el Conquistador, escrita en lemosin por el propio monarca*.
8. La cancillería de Jaime I tenía por lengua oficial el latín. A diferencia de la cancillería de Alfonso X El Sabio, donde se alternaba latín, romance y gallego (galaico).
9. *Scriptorium* de campaña; seguía al rey para dar forma oficial y legal a sus escritos.
10. Al transcribir el texto al latín, el cronista real Pedro Marsilio pensó que el rey debía expresarse literariamente en tercera persona. Con lo cual validó la idea «traductor, traidor». Por ello, no falta quien le afea la corrección que hace del texto original; sobre todo, en lo tocante a citas clásicas e interpolaciones de matices doctrinales o aspectos relativos a la orden de Predicadores, a la que pertenecía.
11. *Historia del rey de Aragón D. Jaime el Conquistador, escrita en limosin por el propio monarca. Traducida al castellano por Mariano Flotats y Antonio de Bofarull*. Valencia, Librería de doña Rosa López, 1848.
12. Sin duda por su condición de libro de autor, no publicado en una editorial comercial. Lo que reduce su alcance, conocimiento y difusión.
13. Lit., solemne institución del altar de Santa María en la mezquita mayor de Murcia.
14. Ned Rorem. *Randon Notes for a Diary (Music from Inside Out)*, 1967. En *Un siglo de citas*, p. 73. Barcelona, Planeta, 1996.
15. Cuanto sigue en este apartado, debe entenderse como recreación literaria. Sin perjuicio de que cualquier parecido con la realidad no sea pura coincidencia. Los hechos ocurrieron, como constan; independientemente de como se cuentan.
16. En *Crónica latina de Marsilio*, cap. XI. *De ingressu Regis in Murciam, et turbatione exorta propter mezquitan mayorem [mesquitam maiorem]*. En Martínez Sampedro, pp. 362-364.
17. La simplificación de los hechos no se aparta en lo esencial de su desarrollo.
18. Nada ha sobrevivido de esta mezquita; sobre la cual, acabaría construyéndose la actual catedral. Pero todo hace presuponer que fuera la mejor de aquella Murcia musulmana, amplia en espacio y rica en ornamentación.
19. El caso más paradigmático tal vez sea el Puig de la Cebolla, rebautizado como Puig de Santa María.
20. Dos días después de la reconquista de Murcia, al cabo de dos días.
21. Real de San Juan.
22. *Crucibus cristallinis et argentiis premissis.*
23. Tal vez la que acabaría siendo conocida como Puerta de las Siete Puertas; en la actual plaza de Santa Eulalia.
24. A la sazón, Fray Pedro Gallego (1251-1268), primer obispo de la diócesis de Cartagena, tras la incorporación del reino de Murcia a la corona de Castilla.
25. Que así fuera simplemente se intuye, pues el texto latino no lo precisa.
26. Lit., nunca antes oída.
27. La crónica latina no aclara si era una imagen de bulto, de talla, o una imagen pintada o bordada en uno o varios estandartes.
28. Hay otros manuscritos; pero estos dos son los principales y más socorridos.
29. Santa iglesia catedral de Santa María, iglesia y parroquia de Santa María. La más principal de Murcia.

TRANSCRIPCIÓN LITERAL DE LA CRÓNICA LATINA DE JAIME I

XII. *De Sollempni celebratione*[1] *altaris Beate Virginis in mezquita mayori Murciensi.*

Laudabilem suam consuetudinem Rex oblivisa nesciens, qua in omnibus civitatibus et villis quando manibus et errore infidelium ereptas divinus favor sibit concessit, altare mayus hedificare conserverat in honorem semper virginis Dei genitricis Marie, attendens consideratione devota, quod hec[2] erat mayor villa et honore precelsor que in tota Andaluzia esset post Yspalim, mandavit in dicta mezquita mayori[3] hedificari altare, ut domus que tot annis illi pseudo prophete servierat erroneo[4] cultui, iam facta mutatione per dexteram excelsi beatissime matri et virgini perpetuis temporibus deserviret.

Secunda die post altare hedificatum precepit Rex super vestiri excellentissimo capelle regie[5] apparatu. Et processione devotissime ordinata crucibus cristallinis et argentiis premissis, subsequentibus clericis omnibus capis induti[6] serici ymnos et gratias Deo antantibus. Capita[7] erant huius ecclesiastici cetus Dominus Arnaldus de Gurbo Barchinonensi Episcopus, et Caraginensis Antistes, induti pontificalibus ornamentis. Sed in tam sollempni processionis ordine ante duos Episcopos cum debita reverentia portabatur ymago semper virginis pannis ab alto super extensis aureis. Et ecclesiástica maturitate processit clerus a domo Regia exteriori, intrans per portas[8], Murcie versus ecclesiam, ubi ymago semper virginis collocaretur tot preventa honoribus, quasi sponsa in propio talamo. Et mesquite mayoris vocalum in beate Marie Ecclesiam felici comerci commutaret. Sed post Episcopos apparebat Rex gloriosus atleta fidei, xristi pugil, devotus virginis, ampliator Ecclesie semper invictus, et huius diei leticie tanto desiderate tempore apprehensor[9], cor habebat repletum gaudio, et frequenter gratias agens dirigebat ad[10] celum suorum lumina oculorum. Ibant post Regem tot nobiles, tam pulcra milicia, tantaque[11] multitudo popularis. Ibi cantus, ibi tubarum clangor, ibi voces populorum, ut tota Murcia inaudita usque adhuc leticia resonaret.

TRADUCCIÓN LIBRE DE LA CRÓNICA LATINA DE JAIME I

XII. De la solemne fundación[1] *del altar de la Santísima Virgen María en la mezquita mayor de Murcia.*

[ALTAR]. Porque los hechos se olvidan, el rey tiene por laudable costumbre que en todas las ciudades y villas que la gracia del cielo[2] le permite ir tomando a los infieles se erija un altar mayor dedicado a la siempre virgen María, madre de Dios, para su debido culto. Y, siendo Murcia la mayor y más notable ciudad de toda Andalucía, salvo Sevilla, movido por su inquebrantable fe dispuso que su mezquita mayor, donde regularmente se venía rindiendo erróneo culto al pseudo profeta [Mahoma], se transformara en templo dedicado al culto verdadero, en cuyo altar mayor la santísima virgen María, madre de Dios, fuese eternamente[3] venerada.

[PROCESIÓN]. Dos días después[4], dispuesto ya el altar, el rey determinó que la capilla real se ornamentara en excelente forma. Entonces, devotísimamente ordenada partió la procesión precedida por cruces de cristalina [refulgente] plata[5], seguidas por clérigos revestidos con capas de seda cantando himnos en acción de gracia y alabanza a Dios Todopoderoso. Presidía[6] el orden eclesiástico don Arnaldo de Gurbo, obispo de Barcelona, y el obispo de Cartagena, revestidos con ricos ornamentos ceremoniales. En tan solemne orden procesional, realzado por la presencia de los dos obispos, marchaban seguidamente quienes portaban en alto, con máximo fervor, estandartes de paño con la imagen de María[7]. Desde el campamento real, la procesión entró en Murcia por una de sus puertas, en dirección a la iglesia en cuyo altar la imagen de María sería colocada y colmada de honores, cual esposa en su propio tálamo. Entonces, la mezquita mayor daría en ser iglesia de Santa María. Tras los obispos, marchaba el glorioso rey, atleta de la fe, púgil de Cristo, devoto de la Virgen, invicto defensor de la Iglesia y conquistador de la ciudad tanto tiempo anhelada[8]. Quien, radiante de gozo, marchaba dando gracias a Dios, con los ojos en lágrimas vueltos al cielo. Tras él, iban los nobles, la pulcra milicia y una gran multitud. Por doquier, oíanse cánticos[9], resonar de tubas[10] y expresiones populares. De suerte tal que toda aquella Murcia inaudita[11] rezumaba una alegría desconocida hasta entonces.

Introducitur crucifixus in suam ecclesiam, clerus subintrat, cantat[12] "Veni Creator Spiritus". Et duo antistites ymaginem virginis accipientes de manu ferentium, cum inefabili gaudio collocant in altari. Accedit Rex et Regine celi figuram in altaris solio positam ascipiens, flectit genua, extensis braxiis[13] altare complectitur, et tante devotionis et interioris dulcedinis voce perfunditur, ut occulis eius fonte lacrimarum concesso, plisque ac profundis genitibus, omnibus videntibus ad devotionem motis, per spacium itineris unius miliaris, ab altaris amplexibus non potuerit separari. Videbat enim, ut postea retulit, desiderium suum de celo completum absque nocumento suorum. Et[14] non se recipiens pre gaudio illi atribuebat presentem victoriam, quam sepius invocaverat, cui se totum comiserat, pro qua quod nunc videbat optaverat, cuius se sensit semper piis patrociniis adiuvare. Peractis huius prospere incoationis ac ecclesiastice purificationis per Episcopos sollempniis: Salve Sancta parens, voce[15] grandi et forti incipitur, et missa de beata virgine sollempnissime celebratur. Post quam Rex alcazer ingreditur et omnes per diversa hospicia collocantur.

…
1 institutione C.
2 hec, *om*. C.
3 dicta) maiori mesquita C.
4 servierat) et (erroneo, C.
5 excellentissimo regie capelle C.
6 indutis C.
7 Et capita C.
8 portam C.
9 apprehenso C.
10 IN C.
11 Tanta C.
12 cantant C.
13 genua) et extensis brachis C.
14 et, *om.* C.
15 voci C.

NOTA.— Transcripción literal, tomada de la «Crónica latina de Jaime I», obra de Mª de los Desamparados Martínez San Pedro, pp.364-365. Almería, 1984. A quien debo un ejemplar de su obra, del cual la tomo con infinito agradecimiento a tan concienzuda autora.

[MISA] Al entrar en la iglesia con los crucifijos[12], el clero iba cantando el «Veni Creator Spiritus». Dignísimos, los concelebrantes obispos tomaron la imagen de María[13] de mano de sus portadores[14], colocándola con inefable arrobo en el altar[15]. Al acceder al templo y contemplar la figura de la Reina del Cielo en el altar, el rey cayó de hinojos y, extendiendo los brazos, lo abrazó. Sin poderse reprimir, el rey sollozaba con gran sentimiento, exteriorizando la inmensa devoción e interior dulzura que embargan su ánima. Abrazado al altar, lloroso y sollozante, permaneció largo tiempo sin separarse del mismo. Con irreprimible unción, el Rey agradecía así al Padre celestial el favor de la victoria alcanzada, por mor siempre de su todopoderosa suprema voluntad. Pues reconocida gracia de Dios es favorecer siempre los píos sacrificios y las sinceras promesas de sus fieles creyentes. Tras la solemnísima incoación y purificación ritual de los obispos, con alta y grave entonación se cantó la misa «Salve Sancta Parens», oficiada en acción de gracias por la graciosa intercesión de la bienaventurada Virgen María. Tras lo cual, el Rey regresó al alcázar. Y los demás, a sus respectivos aposentos.

…
1 Disposición, dedicación, consagración.
2 El cielo, Dios, el Altísimo.
3 Perpetuamente, siempre.
4 Al cabo de dos días, al segundo día.
5 O cruces de plata *y* cristal.
6 Abría la procesión, el desfile mariano.
7 Nunca se habla de una escultura. Sí, de imagen.
8 Epítetos debidos al cronista real, Marsilio.
9 letanías, cánticos de alabanza.
10 Instrumento musical, especie de contrabajo.
11 Callada, silente, muda
12 Al introducir los crucifijos en la iglesia.
13 Los estandartes de paño. O acaso una obra de talla, una escultura. O un cuadro, una pintura.
14 La ambigüedad del texto impide saber de qué tipo de imagen de María en verdad se trataba.
15 Si se depositó sobre el ara bien pudo ser de bulto.

NOTA.— Traducción libre, para cuya realización me he valido de la traducción literal que pronta y generosamente me ha aportado el latinista don Amado Zabala Santamaría, a quien le quedo sumamente agradecido por su favor, orientación, guía y consejo.

Chronica gestorum invictissimi Dom.
Jacobi Primi Aragonie Regis
scripta añ. 1313.

2v-2-23

Author huius operis fuit R.P.M.
Petrus Maxsilius.
S.O.P.um

epus Barchinonensis dignitate locum habens magistri templariorum, magistri hospitalis [illegible]
omnes [illegible] et ibi pro [illegible] de Monte Catano, [illegible] de Aragonia [illegible]
P. Ferrandi filius regis, [illegible] de Portafolio [illegible] nobilis [illegible] regi [illegible]
Sarracenis fecerat [illegible] erat [illegible] habebant [illegible] in villa [illegible] regi ac
[illegible] in manu Sarracenorum erat [illegible] expellere ut [illegible] voluerint retinendi. [illegible]
[illegible] obtinuisse [illegible] fuerat ex compositione [illegible]. Cui rex dixit. Certe
[illegible] perangere [illegible] de hoc [illegible] quam plura [illegible] Sarracenis modum [illegible]
ego certus [illegible] cum [illegible] clausimus [illegible]. Hec est [illegible] et regula [illegible] bellum
[illegible] de Sarracenis ut alios [illegible] adversarios [illegible] ad complendum victoriam [illegible]
[illegible] sumpsit [illegible] decem [illegible] vestrum [illegible] crescit [illegible]
Et nos in hiis [illegible] nos [illegible] reddemus vos [illegible]. Et quia vos [illegible]
[illegible] que [illegible] cum displicencia [illegible] audita. [illegible] Rege et nobilis
[illegible] regem tenere quod nullo Sarracenis [illegible] prejudicia [illegible] eos de villa [illegible]
[illegible] in instrumentis [illegible] quod rex debeat eos in [illegible] retinere [illegible] jura suburbium
[illegible] habent [illegible] quod nulla eis [illegible] injuria potest eos de villa educere et ponere in suburbio
[illegible] que in suburbio [illegible] de villa [illegible]. Contra [illegible] erat nobilis [illegible]
quod [illegible] non poterat rex de villa educere Sarracenos. [illegible] Rex [illegible] presencia [illegible]
[illegible] et clericos [illegible] eos [illegible]. Responderunt nobiles quod nullatenus [illegible]
[illegible] dare consensum. Cui rex ait. Ex quo non vultis [illegible] sustinere [illegible]. Hoc [illegible] quod nos
[illegible] villam hanc [illegible] et displicebat [illegible] displicenciam ex hoc assumenda esse dixit [illegible]
[illegible] [illegible] cum [illegible] et dixit. Rogamus [illegible] ut non [illegible]
[illegible] ista enim est maior et [illegible] locum ad [illegible]. Cui rex ait. [illegible] nos
[illegible] locum quod [illegible] agnus sic [illegible] ad insipienciam
[illegible] Sarracenos [illegible] ad sedem ut mayore ecclesiam [illegible] omnium [illegible]
[illegible] gratiam dat opera [illegible] vestris [illegible] ut [illegible] hanc [illegible]
[illegible] conceptum [illegible] vobis [illegible] cum fine [illegible] alias [illegible] Et [illegible]
mayoritas loci debet nos [illegible] ut nos [illegible] [illegible] omnes [illegible]
[illegible] non habemus. Responderunt nullo modo [illegible] hoc [illegible] Rex. Cui rex dixit [illegible]
ad vestros et consilium prudentum displicet [illegible] nobis grande malum quod nobis [illegible]. Et
quod non [illegible] ab hac [illegible] desisto, sciens quod non [illegible] illud [illegible] ecclesia [illegible]
[illegible] mandavit rex ut [illegible] milites et [illegible] milites ballistarii [illegible] de
[illegible] parari ad sufficienciam [illegible] de hoc rex quod [illegible] habeat. [illegible] gladio [illegible]
[illegible] et de [illegible] condignum [illegible]. Quod cum Sarraceni [illegible]
[illegible] dederunt regi assensum et [illegible] pro [illegible] dimissum.

De sollempni celebracione [illegible] in [illegible] mayori [illegible] xvij.° C.m

[illegible] suam consuetudinem rex [illegible] nesciens [illegible] in [illegible] et [illegible]

Cristo resucita en África

Ana Morenete Iranzo

La fe, la Cuaresma, y la Semana Santa es vivida de manera muy diferente según la cultura dónde se reside y el país de dónde se proceda, es por ello que la autora del artículo se ha servido de entrevistas con distintos refugiados de varios países africanos con los que está trabajando en la actualidad, para recoger de primera mano los testimonios de la festividad de la Semana Santa y la vivencias en estas celebraciones en estas tierras.

Faith, Lent and Easter is lived in a different way depending on where you live and what country you are from. In order to collect first hand evidence regarding Easter and its festivities, the author of this article has carried out interviews with refugees from several African countries who she is currently working with.

La Semana Santa es el momento litúrgico más intenso del año. Durante la misma, los países cristianos conmemoran los hechos de aquellos días mediante las narraciones de la pasión, por las que de un modo profundo se reviven la Pasión, la Muerte, y la Resurrección de Cristo.

Mientras que en España esta renovación de los hechos se caracteriza por estar acompañada de procesiones cargadas de arte, música y tradiciones propias, en otras partes del mundo presenta diferentes rasgos de manifestación; siempre con un mismo sentido último de acercarse y vivir los misterios de la Pasión.

En África se encuentran alrededor del 24% de los cristianos del mundo; lo que la convierte en la tercera región con mayor número de cristianos del mundo; protestantes, católicos y ortodoxos. Si bien las tradiciones asociadas a esta "Semana Mayor" vienen de países Europeos, es necesario destacar que presentan unas características propias que generalmente nacen de un sincretismo con su propia cultura.

El Miércoles de Ceniza que señala el inicio de la cuaresma da paso a días de recogimiento y penitencia. En estos países la cuaresma toma un sentido de fuerte conversión interior; en lugares como la República del Congo, Ruanda, Benín o Nigeria, todos los viernes durante estos cuarenta días se realizan Vía Crucis donde recuerdan el camino de Jesús hacia la cruz. De cada iglesia salen en procesión cientos de personas siguiendo la escenografía de un Jesús con la Cruz a cuestas, en ocasiones acompañado de la Virgen. Generalmente dan la vuelta al barrio al que pertenece la iglesia de la que se parte, y en cada una de las estaciones, los fieles leen pasajes del Evangelio o realizan oraciones.

Los Vía Crucis son encabezados siempre por la persona de Jesús, al que siguen los sacerdotes, religiosos, autoridades civiles y multitud de feligreses. De forma general no hay música, y si la hay, no es música festiva, sino un suave canto religioso en el que los fieles piden misericordia a Dios y penan por su sufrimiento.

Aunque suelen ser multitudinarios, no hay pretensión de espectáculo, cada familia acude a su templo para formar parte activa de este ritual, pero siempre con un sentido personal y espiritual. A pesar de que existan ciertas variaciones según los países, es conocido y aceptado que del mismo modo, los viernes durante la cuaresma no se come carne y se practica la abstinencia.

La Iglesia Ortodoxa Etíope presenta en su Semana Santa o *Fasika* (Pascua en amárico), características propias. Durante la cuaresma realizan el *fasting* que consiste en no comer carne ni productos de origen animal y cumplen horarios determinados para cada una de sus comidas. Con la llegada de la *Fasika* y el fin de la cuaresma, las familias festejan comiendo carne de vacuno, cordero o pollo, y en las iglesias se regala carne a los pobres. Es una gran fiesta para los ortodoxos que dan más valor a la conmemoración de la muerte de Jesús que a su nacimiento.

En el caso de Senegal, con una mayoría musulmana que ronda el noventa por ciento, una minoría cristiana celebra de forma apasionada su fe a través de sus fiestas religiosas. Cristianos generalmente de segunda y tercera generación, tienen su momento más intenso en el Triduo Pascual que viene precedido por una intensa cuaresma, habitualmente muy rígida en comparación con la que se vive en Europa, marcada por ayunos exagerados y muchos momentos de oración en comunidad. El ayuno se toma con mucha seriedad, pues estamos en un medio con bastante influencia del islam y la dureza de esta práctica se traslada de unas comunidades a otras.

Los Vía Crucis durante los viernes de cuaresma son constantes y multitudinarios; y aunque suelen tener un recorrido que comienza en la iglesia y recorre las calles de la zona, también en ocasiones se hacen dentro del mismo templo.

El Domingo de Ramos es recibido con ánimo celebratorio y alegría; los cristianos recuerdan la entrada de Jesús en Jerusalén y lo conmemoran por todo lo alto. Todos los países festejan este día con procesiones y celebraciones litúrgicas.

En Sudáfrica hay multitud de confesiones antes de la misa, una concurrida bendición de los ramos y por último una procesión de casi una hora en la que los fieles cantan y agitan las palmas en señal de alegría. En el caso de Benín, las procesiones de este día duran entre dos y tres horas y en ellas se escenifican y se leen narraciones del Evangelio. En Nigeria, Guinea Ecuatorial, Congo y Angola la celebración de este día es similar, incidiendo de forma especial en la bendición de las palmas y la liturgia.

Las procesiones están formadas por cientos de feligreses, que recorren las calles cercanas a la Iglesia agitando las palmas, cantando y a veces bailando en señal de alegría, para volver de nuevo a la iglesia y seguir con la celebración. Durante el recorrido se representan escenas de la vida de Cristo pero no se portan imágenes, la tradición de pasos procesionales no existe.

Las escenificaciones en las procesiones están a cargo de distintas personas de las diferentes comunidades que van cambiando según el día y el año. En el caso de Tanzania y Angola, es generalmente el sacerdote quien representa a Cristo, viviendo la Semana Santa en primera persona.

Asimismo, desde del Lunes Santo hasta el Viernes Santo, se continúa con Vía Crucis, oraciones en comunidad y retiros para rememorar los momentos de la entrega y muerte de Cristo en la Cruz. Concretamente el lunes y el martes las iglesias se llenan de sacerdotes y fieles para las confesiones. En Nigeria es frecuente que las personas no acudan a trabajar esta semana para tener tiempo de oración.

Durante el Jueves Santo las comunidades de cristianos se reúnen y celebran la misa de la Última Cena del Señor a medianoche para la posterior adoración eucarística. En estos países, en el plano religioso la dimensión comunitaria es muy fuerte y se invita a personas de otras religiones a compartir las celebraciones religiosas.

En Etiopía el Jueves Santo cobra un papel especial; se comienza con la misa Crismal, donde los sacerdotes se reúnen para la celebración de la consagración de los santos óleos y la renovación de las promesas sacerdotales, y por la noche el lavatorio de los pies y la celebración de la eucaristía, muy parecida a la del rito católico romano. Además es típico permanecer desde las siete de la mañana a las cuatro de la tarde dentro de la iglesia recitando el *kyrie eleison* a la vez que se medita sobre las limitaciones del hombre y se pide constantemente misericordia.

En el resto de países africanos lo más habitual en Viernes Santo son de nuevo los Vía Crucis donde, dentro de la iglesia o haciendo un recorrido alrededor de la misma portando velas, los fieles interpretan a Jesucristo en su camino hacia la Cruz. Durante toda la mañana se reza el Vía Crucis que se realiza largo, sin prisa y meditado.

Resultan frecuentes en algunos países los desvanecimientos de los participantes, donde se suman al calor y el cansancio un ayuno casi total. Esto ocurre en países como Senegal donde el Viernes Santo es el día más importante y el ayuno es bastante extremo por la influencia de las tradiciones vecinas.

En Sudáfrica o Guinea Ecuatorial, las ceremonias y las liturgias son especiales y tienen un marcado carácter solemne. Si bien se realizan escenas de la pasión y muerte de Cristo, también podemos ver otras escenas para acabar reflexionando sobre la crucifixión. Los miles de fieles contemplan la Pasión y muerte de Cristo, por lo que es el único día que no se celebra la Eucaristía.

En países como Sudán del Sur también es bastante habitual presentar en estas escenas a la Virgen, a menudo con un carácter protagonista o en el caso de Uganda sacar una Cruz de enormes dimensiones que portan las multitudes en los Vía Crucis. La gran cantidad de representaciones en todos los países durante esta semana viene de la ausencia de la imaginería a la que estamos acostumbrados aquí.

Llega el Sábado Santo y con él se recuerda el día que pasó entre la muerte y la resurrección de Jesús. En Guinea Ecuatorial, según las costumbres, toda la comunidad se encarga de que las imágenes se cubran y los sagrarios estén abiertos. Cuando llega la noche se lleva a cabo la Vigilia Pascual para celebrar la resurrección de Jesús, esta costumbre es seguida en casi la totalidad del mundo cristiano. Los diáconos y sacerdotes realizan una ceremonia multitudinaria sagrada que comienza en la iglesia a las nueve de la noche y acaba con bailes y música a altas horas de la madrugada.

En Sudáfrica los cantos y los bailes de esta noche se ensayan durante todo el año y en este caso la celebración acaba a las seis de la mañana del domingo. Son nueve horas de celebración en la iglesia que culmina con el bautismo de los nuevos catecúmenos. Ésta práctica también es común en el resto de países, donde se comienza con el silencio y el fuego y progresivamente se va iluminando todo hasta el momento del bautizo; después cambian sus vestidos al color blanco y comienzan los aplausos y los cantos. Es una noche de agrupación y la mayoría de las comunidades duermen en las iglesias hasta el domingo.

En Nigeria y en la República Democrática del Congo, tiene especial importancia la hoguera que se encienda en el jardín o en la plaza de la iglesia, en la que el celebrante enciende el cirio pascual e inicia la procesión de los fieles camino del oratorio, que dura cerca de dos horas y es también el punto culminante de la Semana Santa.

En el caso de los cristianos etíopes, el sábado por la noche, acuden en masa a las principales iglesias donde durante horas permanecen inmóviles rezando y coreando los salmos sagrados de los grandes sacerdotes. A las tres de la mañana las familias regresan a sus casas y celebran el final del *fasting* comiendo *dorowot*. Al día siguiente, por la mañana una oveja es sacrificada para celebrar el domingo sagrado y la resurrección de Jesucristo.

En Senegal, cuando llega la noche pascual, no hay cristiano que no participe y se engalane. En este caso, la Vigila dura entre tres y cuatro horas, aunque la gente llega mucho antes para coger sitio y escuchar las lecturas que se intercalan con música tradicional propia del país.

El Domingo de Resurrección es el día más festivo y simbólico, y durante la misa de Pascua, tanto si se celebra dentro como fuera de la iglesia, hay unos sillones para los responsables de las otras religiones, que asisten como invitados a esta conmemoración de la resurrección. En este día tan marcado, todos los miembros de las comunidades participan de manera activa y fructuosa, bailando, leyendo, orando o simplemente asistiendo.

A lo largo de la cuaresma y la Semana Santa, salvo contadas excepciones, las iglesias no se decoran con flores ni velas como en nuestro caso, pero el color de las telas y las vestimentas sí lo hace del mismo modo que nosotros, usando el morado durante la cuaresma, el rojo en el Domingo de Ramos y el Viernes Santo y el blanco durante el tiempo Pascual.

Ya se ha mencionado la enorme importancia del ayuno durante la Semana Santa en África, pero es también justo destacar la variedad de productos gastronómicos que acompañan a estas fechas en algunas zonas.

La dieta de estos días para los cristianos etíopes se acomoda al ayuno. No se consume ningún tipo de comida de origen animal y en su lugar se opta por un pan local llamado *injera*, un tipo de pan de pita suave que suele acompañarse de salsas picantes, vegetales y fruta. Además beben un vino de miel que se sirve con las comidas.

En Sudáfrica son típicos los *hot cross buns,* unos panecillos dulces en forma de cruz y cubiertos de azúcar glas. Además también toman un pescado cocinado en escabeche de curry con cebolla y laurel llamado *Cape Maly Pickled Fish.*

En Nigeria se come un puré de legumbres con leche de coco con *Obje Eja*, que es un filete de pescado con salsa de tomate llamado *Frejon*.

En Senegal es típico el *Ngalax*, una especie de dulce viscoso hecho con cacahuete, que se suele preparar el Viernes Santo para comer al día siguiente. A menudo, en los colegios cristianos de Senegal, se pide permiso para no tener clase este día, y en el mejor de los casos también el Jueves.

En países como Nigeria, Ghana, Kenia, Uganda y Tanzania gozan de día festivo tanto en Viernes Santo como en Lunes de Pascua, sin duda otro día de especial relevancia en estos países. Por su parte, Guinea Ecuatorial, Angola, Sudáfrica y Etiopía tienen su festivo en el Viernes Santo únicamente, igual que Madagascar, República del Congo y Benín que sólo lo tienen en el Lunes de Pascua.

A la hora de hablar del cristianismo y sus celebraciones en estos países, resulta imprescindible considerar el hecho de que gran parte de ellos se encuentran envueltos en conflictos que amenazan de forma sistemática la vida de sus habitantes, sometidos en muchos casos a auténticas persecuciones.

En el Jueves Santo del año 2015, en Garissa (Kenia) un ataque terrorista acababa con la vida de 150 estudiantes cristianos, y desde agosto de 2016 la situación de inseguridad en el Kasai (República Democrática del Congo) se ha extremado hasta el punto de no poder celebrar la Semana Santa en la mayoría de zonas.

La situación en Nigeria es igualmente terrible y se ha convertido en el país donde más cristianos son asesinados. Es sorprendente que paralelamente a este hecho es el país donde más crecen los bautismos y las conversiones hasta el punto de que en Maiduguri, centro del terrorismo de Boko Haram, se está construyendo una nueva catedral.

Entendemos con todo esto que una gran parte del continente africano comparte la festividad de la Semana Santa que, de muy diferentes formas y partiendo de culturas muy distintas, celebra un tercio de la humanidad.

En África subsahariana, al igual que la Navidad, la Pascua es una festividad en la que a través de la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, las familias se reúnen y se expresan sus buenos deseos. Es frecuente incluso intercambiar regalos a partir del Domingo de Pascua como muestra de afecto y júbilo. En las ciudades se escuchan los canticos que anuncian la Resurrección, intercalados con sus propios bailes y la música de los sistros y tambores.

"Avanzo entre cantos y ramos. El lodo ha ensuciado completamente mis huaraches y mi sotana. El camino está lleno de charcos, lodo y agua sucia. La gente a mi alrededor busca la manera de no ensuciarse, a mí ya ni me importa. Los cantos no paran, el entusiasmo aumenta así que llegamos próximos al "templo". A lo lejos lo contemplo: No tiene puertas, ni ventanas, ni piso, son simplemente cuatro palos sosteniendo ramas de palmera, y al centro mi asiento, un palo atravesado. Esa es mi Jerusalén, mi pobre Jerusalén, no puedo presumir de ella, y tal vez tampoco pueda presumir de mi entrada triunfal. Todo es tan simple, tan miserable que me pregunto el significado de mi alegría y de la alegría de ellos. Tal vez porque efectivamente ahí, en medio de toda esta gente, represento a Jesús, aquel Jesús que entró en Jerusalén montado en un burro."

[Javier Lino, Misionero en Angola, Domingo de Ramos de 2006]

Una Semana Santa de hace un siglo

José Emilio Rubio Román

Europa estaba en guerra en 1918, España vivía en precario su neutralidad, y Murcia estaba aquejada por la escasez de productos de primera necesidad y por el encarecimiento de los mismos. Pero la vida continuaba, y lo corriente en esas fechas era señalar "el toque de oraciones", buscando en aquellos días finales de la Gran Guerra, que Murcia viviera su Cuaresma, y celebrara con pasión, culto, fraternidad y devoción su Semana Santa.

Europe was at war in 1918, Spain lived its neutrality in a precarious manner and Murcia suffered the lack of basic products and their high cost. But life went on and the norm in those final days of the Great War was to the call to prayer in order to enable Murcia to experience Lent and to celebrate Easter with passion, worship, fraternity and devotion.

La Cuaresma de 1918 dio comienzo el día 13 de febrero, y vino marcada, como las anteriores, por la denominada Gran Guerra, denominada luego Primera Guerra Mundial, que desde 1914 tenía como principal escenario Europa, y ante la que España se mantenía neutral.

A la larga guerra le quedaban pocos meses, pues las hostilidades concluyeron en noviembre, pero en aquellos días del mes de febrero aún no se presagiaba el final del conflicto originado por el asesinato del príncipe heredero del Imperio Austro-Húngaro durante una visita oficial a Sarajevo. Incluso había síntomas que podían apuntar a la prolongación de la contienda, como la rápida descomposición del Imperio Ruso, con lo que Alemania podría dedicar más tropas a otros frentes, o la entrada en guerra de los Estados Unidos junto a los aliados, lo que avivaría el estático frente occidental.

Tampoco imaginaba nadie que los últimos coletazos del sangriento enfrentamiento bélico coincidirían con el surgimiento de una causa de mortalidad que superaría en mucho a la propia guerra: la mal llamada gripe española, que comenzó en realidad en Estados Unidos y fue traída a Europa por las tropas norteamericanas. Aquella espantosa pandemia causó en todo el Mundo no menos de 50 millones de víctimas, de las que entre 200.000 y 300.000 se dieron en España. Se llamó española porque España, libre de las censuras informativas que todo conflicto bélico lleva consigo, fue el país donde más abundantes noticias se dieron de la enfermedad, al punto de ofrecer la impresión de que era el único afectado.

Pero nada de eso había ocurrido cuando los preparativos semanasanteros y los actos de culto echaron a andar en Murcia. Y, por supuesto, no sólo de hechos armados vivía la opinión pública, por más que resultaran el primordial asunto de tertulia y debate.

Un asunto que preocupaba, y mucho, era el llamado de las subsistencias. Los productos de primera necesidad escaseaban en toda España y la población casi no tenía acceso a la comida. Hubo que importar productos como la harina, los huevos o el arroz para intentar abastecer a los productores, así como fijar unos precios de venta. En Murcia, la prensa lamentaba que la Junta de Subsistencias no obrara con la energía y prontitud que la ocasión requería, y apelaba al buen sentido del alcalde para enmendar la grave situación creada por el desabastecimiento, sobre todo entre las clases más humildes.

Y en esa situación de ayuno forzado por las circunstancias para muchos murcianos, los periódicos anunciaron el inicio de los cultos y ejercicios cuaresmales, que se hacían coincidir, normalmente, con el vespertino toque de oraciones, y a los que se incorporaba los viernes y domingos el oportuno sermón. Además, a las tres de la tarde de cada viernes se rezaba el vía crucis en San Nicolás, San Lorenzo, San Pedro y Santa Catalina, mientras que en El Carmen se celebraba, los miércoles, el quinario al Cristo de la Sangre, y en San Bartolomé el del Santo

Sepulcro, ocupando los cinco primeros días de Cuaresma, del mismo modo que en Jesús, los viernes de Cuaresma, a las tres de la tarde, tenía lugar el quinario dedicado al titular de la ermita privativa y de la cofradía de los nazarenos morados.

Las novenas de los Dolores

La ciudad bullía en ambiente penitencial, preparatorio de la Semana Santa, pero los quinarios y novenas no eran exclusivos de las cofradías pasionarias, pues también otras devociones populares centraban la atención de los fieles en aquellos días, como sucedía en Santa Eulalia con el Cristo de la Humildad, imagen de Cristo caído en tierra tras la flagelación que había llegado a la parroquia procedente del desamortizado convento de los trinitarios. Y las novenas de San José en distintas iglesias, entre las que se contaba la ermita dedicada al santo patrón de los carpinteros; y cerrando el ciclo cuaresmal, la de los Dolores, fuese o no procesionada la imagen a la que se dedicaban.

Se celebraban estos cultos en numerosos templos, y entre ellos se contaban algunos dedicados a imágenes que con el correr de los años participarían en nuestra Semana Santa, como la Dolorosa del Amparo o la de la Esperanza, aunque los de mayor resonancia pasionaria eran los dedicados a la Virgen de las Angustias, que tenían como final el traslado del grupo salzillesco y el paso del Ángel pasionario hasta las Agustinas, de donde regresaban al día siguiente con un gran acompañamiento de fieles alumbrantes.

La procesión de la Cofradía de Servitas salía de San Bartolomé el Domingo de Ramos a las cinco de la tarde, siendo presenciada por un gran gentío. Abrió marcha la banda de música de Patiño y cerró el cortejo la de la Misericordia, asistiendo comisiones de las cofradías de la Sangre y del Santo Sepulcro con sus respectivos estandartes y dando escolta la guardia municipal, que estrenaba uniformes.

En esa misma jornada, desde las siete de la mañana, recorrían las calles las convocatorias del Perdón, y al anochecer concluían los cultos cuaresmales de la cofradía con gran solemnidad, si bien la misa de comunión general quedaba reservada para la misma mañana del Lunes Santo. Y se cerraba un intenso Domingo de Palmas con el traslado nocturno de la Dolorosa de Ruiz-Funes al Carmen.

La procesión llamada de las colas se puso en marcha a las seis y media de la tarde del Lunes Santo desde San Antolín, y contaba por entonces con los pasos del Prendimiento, con Cristo de Bussy, sayones de Sánchez Araciel y soldado de Damián Pastor; el Tribunal de Caifás, del valenciano Pastor; el Cristo de la Columna, de autor desconocido; el Calvario, con las mismas imágenes que en la actualidad; y la Soledad, también de anónima autoría. Además de las citadas bandas de Patiño y la Misericordia, como el día anterior, antecediendo al Titular figuraba el sexteto y coro que dirigía Mariano Alarcón, interpretando el miserere. Al término del cortejo penitente, el paso del Cristo del Perdón fue trasladado hasta San Bartolomé para participar en la procesión del Santo Entierro.

El Martes Santo volvían a las calles los sones interpretados por las bandas que convocaban a los cofrades y público en general, en este caso a la popular procesión de los coloraos. Y por la tarde, desde la cuatro, quedaban expuestos en el Carmen los pasos que habían de figurar en ella, entre los que la prensa de la época destacaba al popular Berrugo. Era un día de transición, y lo siguió siendo hasta que en 1947 comenzaron a salir en procesión los nazarenos del Rescate.

El traslado fraterno

En la mañana del Miércoles Santo, tras las convocatorias de Jesús, se ponía en marcha el traslado del titular de los Cofradía de los Nazarenos desde las Agustinas hasta su iglesia privativa, aunque a las diez de la mañana, y no a las doce como en la actualidad, y en ese acto se escenificaba la concordia entre las clásicas penitenciales morada y colorada, formando en el cortejo un comisión de la Sangre constituida por tres directivos de primer nivel.

Por la tarde, a las seis, igual que en nuestros días, desfilaba desde el barrio por antonomasia la procesión de la Preciosísima Sangre, con los pasos de la Samaritana, de Roque López; Jesús en casa de Lázaro, de Baglietto y Sánchez Araciel; el Lavatorio, de Juan Dorado; la Negación, de

Nicolás de Bussy; el Pretorio, también de Bussy; las Hijas de Jerusalén, de Santiago Baglietto; San Juan, de Dorado; la Dolorosa, de Roque López; y el Cristo titular, obra maestra de Nicolás de Bussy. La banda de la Misericordia iba a la cabeza, cerrando marcha La Artística.

El Jueves Santo, como es de rigor, se iniciaba el Triduo Sacro, y la prensa anunciaba los horarios de los oficios litúrgicos de la Cena y la Muerte del Señor, así como de la Vigilia Pascual, que se celebraban entonces por la mañana, con algún caso llamativo y justificado. Así, los del Viernes Santo tenían lugar en San Andrés a las cuatro de la mañana, antes de la salida de la procesión de Jesús, y en San Antolín y San Nicolás, así como en los conventos de Carmelitas, Isabelas y Verónicas "cuando ha pasado la procesión". También en las Agustinas se iniciaban una vez que hubiera salido la procesión de Jesús.

Cien años desde el primer cambio horario

La famosa procesión de los pasos de Salzillo salió a las seis de la mañana, como dictan aún sus Constituciones, que entonces aún coincidía con la hora solar, aunque pocos días después de la Semana Santa de aquél año, el 15 de abril, se produjo por primera vez el cambio de hora al que ahora tan acostumbrados estamos.

Es la única procesión que hace un siglo contaba con los mismos pasos que en la actualidad, al haber podido salvar de la destrucción, al contrario que otras cofradías, la totalidad de su patrimonio escultórico.

Formaban el cortejo penitente, en consecuencia, los pasos de La Cena, la Oración en el Huerto, el Prendimiento, los Azotes, la Verónica, La Caída, Nuestro Padre Jesús Nazareno, San Juan y la Dolorosa, contando con las bandas de la Misericordia, abriendo marcha, y la Artística como cierre.

La relación de los camareros de los pasos nos permite identificar a algunas familias que aún mantienen, cien años y algunas generaciones después, su vinculación a los pasos, como los Soubrier con la Cena y San Juan, los Fontes con la Verónica o los Díez de Revenga con la Caída, como sucede también en el Cristo del Perdón con los descendientes de Jiménez Baeza o en la Dolorosa de los coloraos con los Ruiz-Funes.

Merece la pena detenerse en la reseña de la última procesión penitencial de nuestra Semana Santa, tenida desde antiguo por oficial por contar con la más extensa concurrencia de autoridades y corporaciones tanto religiosas como civiles y militares, y peculiar por varias cuestiones.

Para empezar, era la única procesión para la que era habitual que no se determinara un horario concreto. Lo corriente es que señalara "el toque de oraciones", y en 1918 no fue una excepción. Bueno es aclarar que el toque de oraciones es el que se hace, o se hacía, en los campanarios de la ciudad al oscurecer, que en aquellos días finales del mes de marzo estaba señalado para las siete menos cuarto de la tarde, como lo estaba el del alba a las cinco de la mañana.

La procesión iba encabezada por una sección de caballería de la Guardia Civil y la ya referida banda de música de Patiño, titulada de Nuestra Señora de la Fuensanta. Marchaba después el estandarte de la Concordia, escoltado por un tercio de nazarenos negros, y a continuación la comisión de la Cofradía del Perdón, encabezada también por su insignia principal y con el paso del titular.

La otra cofradía que concurría al cortejo del Santo Entierro con paso era la de Servitas, pero curiosamente eran nazarenos de la Concordia los que alumbraban a la Virgen de las Angustias, como al paso de la Cruz, que estrenaba flor nueva, mientras que el estandarte y comisión de nazarenos azules, como también los enviados por la Sangre, también con su insignia al frente, eran los que antecedían al Santo Sepulcro, que había sido restaurado ese año por sus flamantes camareros, don Antonio López y señora.

Acompañamiento oficial

Y ahí terminaba el acompañamiento de nazarenos alumbrantes, porque al paso de San Juan le precedían las representaciones de los bomberos y la Cruz Roja y a la Soledad los seminaristas. Cerraban el desfile penitencial la presidencia de la Cofradía, el clero parroquial, las comisiones y representaciones eclesiásticas, civiles y militares, entre las que no faltaron el

señor obispo, los gobernadores civil y militar y el alcalde, secciones de la guardia civil, la fuerza de seguridad y la fuerza municipal, equiparables a la policía nacional y local, y la banda de música de la Casa de Misericordia.

En la siempre luctuosa jornada del Viernes Santo se produjo el fallecimiento del escritor murciano José Frutos Baeza, a quien Jara Carrillo, en su necrológica, llamó "el último panocho". El cuerpo del erudito murcianista fue acompañado al día siguiente, en su último trayecto desde su casa en Santo Domingo a la iglesia de San Lorenzo, y de allí al cementerio de Nuestro Padre Jesús, por una gran multitud, entre la que se contaban, de nuevo, gran parte de las autoridades que un día antes habían acompañado al Entierro de Cristo.

Se reabrían en la tarde de ese sábado, una vez celebrada la Resurrección en su mañana, los teatros Romea, Circo y Ortiz (el actual cine Rex) tras el obligado paréntesis al que se sometían los espectáculos durante los días centrales de la Pasión, y se inauguraba la primera fase del actual mercado de Verónicas, motivo sin duda de satisfacción para el municipio, cuyo alcalde asistió al acto, pero se daba, un año más, la estruendosa y peligrosa costumbre de, llegado el toque de Gloria en todos los campanarios, a las diez de la mañana, lanzar a la calle objetos viejos desde las ventanas e incluso disparos al aire.

La prensa volvía a la carga con sus inútiles protestas sobre lo que denominada "bárbaro espectáculo" y el diario El Tiempo se hacía eco de que una bala había penetrado en la redacción por una ventana, sin causar, por fortuna, daños en las personas.

Y al final, la Resurrección

Y como colofón a la Semana Santa de 1918, recorrió de nuevo las calles, como venía haciendo desde 1911, la alegre y vistosa procesión de Cristo Resucitado, que salió de La Merced a las siete de la mañana. La víspera, al toque de oraciones, se celebró en el templo la solemne función principal, interpretándose el Regina Coeli compuesto por el maestro Andrés Reverte, y antecediendo a la procesión, a la seis y media, tuvo lugar la misa de comunión general para los cofrades.

Abría procesión la guardia civil a caballo, a la que seguían los pasos de la Cruz, cuyo ángel, realizado por Clemente Cantos, se estrenó el año anterior; San Juan, de Venancio Marco; el Resucitado, del mismo autor; la Aparición a los apóstoles, de Sánchez Araciel; y la Virgen Gloriosa, imagen anónima salzillesca. Figuraban también los grupos de los exploradores de Tierra Santa y de los ángeles escoltando a Luzbel, y ponía el cierre la tantas veces citada, banda de la Misericordia.

No hubo ese año corrida de toros el Domingo de Pascua, como tampoco Fiestas de Primavera. Europa estaba en guerra y España vivía en precario su neutralidad, aquejada por la escasez de productos de primera necesidad y por el encarecimiento de los mismos que de ella se derivaba.

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.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.hermandaddelrescate.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
www.yacenteyluz.es

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 (2018)

Nazareno del Año
Dña. María Ignacia Ródenas Martínez
Medalla de oro del Cabildo
Excmo. y Reverendísimo Sr. D. José Manuel Lorca Planes
Mayordomo de Honor del Cabildo
Ilmo. Sr. D. Cirilo Durán Reguero
Procesionista de Honor
D. Antonio Munuera Alemán
Camareros de Honor
Dña. María Luisa Gómez Soubrier (Camarera del Paso de la Cena de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús)
Dña. Paquita Sánchez Pérez (Camarera del Descendimiento de la Cofradía de la Misericordia)
Mención al mérito artístico
D. Juan Antonio Fernández Labaña
Mención Especial del Cabildo
Agrupación Musical Juvenil de Beniaján
Menciones Especiales a Cofradias y Pasos
Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza, por su 75 aniversario.
Muy Ilustre y Venerable Cofradía de la Caridad, por su 25 aniversario. Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado, en su paso de las Tres Marías y el Ángel del Señor, por su 25 aniversario.
Mención Especial III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades:
Oficina de Congresos de la UCAM, D. José Alberto Fernández Sánchez, D. Vicente Sánchez Avilés, D. Álvaro Hernández Vicente, D. José María Albarracín Gil, Muher, D. Juan José Quirós, D. Fulgencio Saura Mira, Dña. María Luisa Agulló Quirós y D. Manuel Fernández-Delgado Cerda.

Nazarenos de honor de las Cofradias de Murcia 2018

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo
D. Alberto José Díaz González-Palencia
Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe
D. Juan Jose Paterna González
Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad
D. Javier Soriano González
Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza
D. Luis Alberto Pina Cano
Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón
D. Miguel Angel Martinez Ros
Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Rescate
D. Rafael García-Villalba García
Asociación del Stmo. Cristo de la Salud
Dña. Ana Belén Lozano Gálvez
Archicofradía de la Preciosísima Sangre
Dña. Carmen Lorca Sánchez
Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio
D. Emilio Sánchez-Parra Marín
Cofradía de N.P. Jesús Nazareno
D. Esteban de la Peña Dolera
Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia
D. Fernando Mariano Sánchez Mengual
Cofradía de Servitas de Mª Stma. de las Angustias
Dña. Conchita Iniesta Galván
Cofradía del Santo Sepulcro
D. Antonio Iniesta Cerezo
Cofradía del Stmo. Cristo Yacente
D. Antonio Jesús Campuzano Alcolea
Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado
D. Alejandro Romero Cabrera

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
José Alberto Fernández Sánchez
Belén Molinero Gómez
David Manuel Moreno Egea

Edición y diseño
Antonio José García Romero
Francisco Javier Asunción López
Mariano Egea Marcos

Pintura de portada
Alfonso del Moral Sánchez

Fotografías
Francisco Javier Asunción López
Mariano Egea Marcos

Fotografías de artículos
Proporcionadas por los autores de los mismos.

Citas literarias
Santiago Roca Marín

Traducción de textos
María Dolores Molinero y Timothy McGregor

Maquetación e impresión
Industrias Gráficas LIBECROM, S.A.

D.L.: MU-190-2014
ISSN: 1887-3758

© Textos y fotografías de sus autores
© Presente edición: Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

Agradecimientos:
Universidad Católica de Murcia, El Corte Inglés, Ayuntamiento de Murcia.

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
Twitter: @CSCofradiasMur
Youtube: Cabildo Cofradias Murcia
Instagram: CSCOFRADIASMUR
Periscope: @CSCofradiasMur
#SSantaMurcia

App Cabildo

Disponible en Google play

Descárgalo en el App Store

Revista

MURCIA
UNA CIUDAD CON ARTE
semana santa

Ayuntamiento de Murcia

UCAM
Universidad Católica de Murcia

El Corte Inglés