

CABILDO

*Semana Santa
en Murcia*



ÍNDICE

2	EDITORIAL Consejo de Redacción
4	José Manuel Lorca Planes Obispo de la Diócesis de Cartagena
6	Fernando López Miras Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
8	José Francisco Ballesta Germán Alcalde de Murcia
10	Ramón Sánchez-Parra Servet Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías
12	SIETE DOLORES DE MARÍA
36	STABAT MATER
60	FOTOGRAFÍAS ANTIGUAS
65	EN AGRADECIMIENTO A LA SEMANA SANTA QUE NADIE VE
72	IN MEMORIAM - Luía Luna Moreno
74	Los pasos procesionales de la Vera Cruz de Valladolid antes de Gregorio Fernández Luis Luna Moreno
80	¿Vestidas a la murciana? José Cuesta Mañas
84	La Dolorosa en la producción del escultor Roque López: una aproximación a su estudio José Alberto Fernández Sánchez
89	El Viernes de Dolores en el siglo XIX: esplendor festivo en Murcia en vísperas de la Semana Santa Pedro Fernández Sánchez
94	La Virgen Dolorosa, arte, devoción y tradición en la huerta de Murcia. Juan José Franco Manzano
97	La Dolorosa de Francisco Salzillo de Lorquí. Génesis y evolución de una devoción actual Francisco García Marco
102	“Como un lirio entre las espinas” Los siete dolores de María: el origen de una iconografía Álvaro Hernández Vicente
106	Las salves dolorosas: patrimonio literario y sonoro de las campanas de auroros en la Región de Murcia Tomás García Martínez y María Luján Ortega
113	Las Dolorosas de Salzillo en Procesión Antonio Martínez Cerezo
127	La iconografía de la Dolorosa en la obra de Esteve Bonet Raúl Pérez Bonmatí
131	Del icono salzillesco a la devoción popular. A propósito de una Dolorosa de Francisco Sánchez Tapia Santiago Rodríguez López
140	Directorio de cofradías
140	Distinciones nazarenas 2019



CABILDO
SEMANA SANTA EN MURCIA

EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

“UNA CIUDAD CONSAGRADA A TUS DOLORES” (1969-2019)

Pese a hacer ahora medio siglo de que el Viernes de Dolores, tan arraigado en nuestra tierra, fuese suprimido del “Calendario Universal”, la piedad popular lo mantiene vigente. El acervo del pueblo, la sabia intuición ciudadana, ha sabido velar mejor que los decretos la importancia de perpetuar su nombre. Así, esta celebración mariana, extendida a toda España en 1714 como “memoria de los Dolores de Nuestra Señora” por el papa Clemente X, mantiene enérgica su entrañable autenticidad; manifestando con su voto espontáneo el pedestal plantado por Murcia a la Virgen como pórtico monumental de su Semana Santa.

Aquellas “palmas y esculturas” que adivinaba Salvador Rueda cuando, en su jornada, felicitaba con tintes levíticos la silueta distante de la Jerusalén murciana; aquellos tules y gasas finas con que cubría Pedro Jara Carrillo, en este señalado día, las testas de sus “mujeres con mantilla”; todos los versos, todos los epitafios asaetados en su alabanza, no hacen sino adobar la memoria perpetua con los dulces afeites que ungieron sus horas gozosas en aquella ciudad que nunca volverá. Pese a ello, el apego que enarbola a su genuina conmemoración, más cara que la fijada en 15 de septiembre por el papa San Pío X en 1914, se constata en la afección filial con que sus cofradías se declaran a la advocación amada de “la Dolorosa”.

Así, pese a que su pompa no se viste con los esplendores del incienso ni con la grana de sus doseles -acaso tampoco con las ascuas de sus cirios prendidos- su espíritu reverbera silente aquellos esplendores decimonónicos que se fueron. El altar de toda una Huerta, con sus ramos de plata y oro incendiando de amor sus rendidos templos, las serenatas impagables en la víspera, los clerizones vestidos de gala marchando a sus solemnidades, son sólo una memoria apagada. Sólo las cofradías vislumbran, con ansia de horas prometidas, su efímera presencia en los tronos antes del inicio deseado de las procesiones. Esa llama, acaso la última, aún se gloria de mantener vivo aquel marianismo en día tan preclaro, tan escogido; las lentas cuentas del rosario son hoy únicamente el segundero que palpa con nervio la consagración inminente del rito.

Sirva la efeméride como preámbulo a *Cabildo 2019* donde, a la par de su cualitativo contenido fotográfico, se concitan variados estudios que abordan los más diversos pormenores sobre la Virgen de los Dolores. Si el rey Alfonso la cantó, glosándola en lo más escogido de sus Cantigas, la ciudad dilecta sigue recordándola hoy como hito íntimo en su calendario: persistencia de sagrados sellos donde dormita cuanto de hermoso duerme en este valle. “¿Tiene la Dolorosa el rostro de una mujer?” se preguntan los versos lejanos de un pregón, por fuerza de los días, ya caduco. La Madre de Dios tiene unos ojos que a todos complace, que a todos endulza; y unos labios que a ningún hijo dejan en el olvido. Todas las madres son su rostro, por eso deja cantarle, desde lo más profundo, la letanía apócrifa de todo un pueblo:

MADRE DE NUESTROS DOLORES





“VOSOTROS SOIS TESTIGOS DE ESTO” (Lc 24, 48)

Queridos hermanos cofrades:

La celebración de la Semana Santa me ofrece esta oportunidad de dirigirme a vosotros con un saludo lleno de afecto y cercanía, que quisiera hacer llegar de modo particular a todos los miembros de las hermandades y cofradías de nuestra Diócesis de Cartagena y a vuestras familias, así como a todos a quienes puedan llegar estas palabras. A todos os saludo con afecto, y para todos pido a Dios su bendición.

Casi al final del Evangelio de San Lucas, entre sus últimos versículos leemos éste en el que el evangelista deja escrito el encargo misionero que Cristo confía a sus Apóstoles: “Vosotros sois testigos de esto” (Lc 24,48).


El momento en el que Jesús pronuncia estas palabras, ya ha pasado todo: su pasión, su muerte en la cruz y su gloriosa resurrección. Y ese mismo día de la resurrección, estando los Apóstoles reunidos, Jesús se presenta en medio de ellos. La alegría de todos es inmensa, indecible. Jesús les explica que todo tenía que suceder así. Es el misterio de la redención. Es la historia del gran amor de Dios que, en la muerte y resurrección de su Hijo, ofrece el perdón de los pecados y la vida eterna. Sí, ya ha pasado todo. Y, sin embargo, también ahora es cuando comienza todo. Comienza la maravillosa aventura de la Iglesia: hacer llegar a todas las generaciones la salvación que Cristo nos otorga.

Es la aventura maravillosa de la evangelización. Pues, como bien sabemos, aquellas palabras de Jesús no iban dirigidas solamente a los Apóstoles, sino que, en ellos, van dirigidas a la Iglesia de todos los tiempos. En efecto, cada bautizado ha sido llamado por Jesús para participar en esta gozosa misión. Dicho de otro modo, el Señor nos dice también hoy a nosotros: “Vosotros sois testigos de esto”.

Y vosotros, hermanos cofrades, participáis de diversas maneras en esta misión eclesial. Por un lado, en las procesiones de la Semana Santa. En ellas ofrecéis a la contemplación de todos, los principales acontecimientos del Misterio Pascual de Cristo, prolongando y mostrando públicamente en la calle lo que previamente hemos celebrado juntos en la liturgia de nuestras comunidades cristianas, de nuestras parroquias. Procesiones que en cada pueblo y en cada ciudad de nuestra región adquieren matices propios, y sé que en todos los casos lo realizáis entregando lo mejor de vosotros mismos, queriendo que todo resulte lo mejor posible. Me consta, asimismo, el trabajo ingente que lleváis a cabo, en muchos casos durante todo el año, trabajo ilusionado y desinteresado que busca siempre mejorar las cosas. Y aquí está el resultado: procesiones en las que se desborda la fe, la devoción y la belleza, dignas de admiración y agradecimiento. Y, por mi parte, os lo agradezco sinceramente. Procesiones que, con su carácter penitencial y de testimonio público de la fe en nuestro Señor Jesucristo, fortalecen la fe de tantos hermanos, y en no pocos casos la suscitan, cuando en ocasiones estaba un tanto debilitada u olvidada.

Si bien, y por otro lado, también preparáis la Semana Santa viviendo intensamente el tiempo previo de la santa Cuaresma. Durante estas semanas tienen lugar celebraciones litúrgicas, triduos, quinaros, así como la celebración del Sacramento de la Penitencia, el piadoso ejercicio del *Vía Crucis*, y otros tantos momentos de oración y meditación. Se participa así en la común llamada a





la conversión, a la que, sin duda, nos ayuda vivir con sinceridad, personal y comunitariamente, el ayuno, la oración y la limosna, con una actitud de mayor escucha y acogida de la Palabra de Dios, que es capaz de transformar la vida. Además, el interés por una formación permanente, así como un compromiso decidido por la caridad, que se manifiesta en obras caritativas concretas, también están presentes en muchas hermandades y cofradías.

Y también aquí, hermanos cofrades, participáis de la misión evangelizadora de la Iglesia.

A este respecto, quiero recordar y quiero agradecer nuevamente al Santo Padre, el Papa Francisco, la exhortación que nos dirigía a toda la Iglesia en su *Mensaje para la Cuaresma* del año pasado. En él nos animaba, entre otras cosas, a no dejar paso en nosotros a “la frialdad que paraliza el corazón”, y a que, antes bien, avivemos el fuego de la caridad, el “fuego de la Pascua”, el amor de Cristo crucificado y resucitado, para salir con él al encuentro de los hermanos que sufren.

Por mi parte, también he querido animar vivamente a todos “a edificar nuestro ser en el cimiento de Cristo, para aprender de Él mismo a amar de verdad, entregando la vida a los demás, sirviendo en la caridad y dándoles a conocer la alegría del don de Dios en la santidad”. Así lo he expresado en la *Carta pastoral* que he dirigido este año a toda la Diócesis. En ella he puesto igualmente de manifiesto la necesidad que tiene el mundo de cristianos laicos que den testimonio explícito de su fe cristiana en todos los ámbitos en los que se desenvuelve la vida cotidiana: en la familia, en el trabajo, en las relaciones sociales, así como en la enseñanza, la cultura, el arte, la economía, la política y, en definitiva, en todos los ámbitos de la vida humana. Pues todo lo que concierne a la vida humana cae dentro del mandato misionero de Cristo. Es un gozo inmenso que los laicos conozcan cada vez más su identidad bautismal, su vocación y su misión en el mundo, para que su testimonio cristiano en la vida cotidiana, ofrecido con alegría, también sea cada vez más convencido y eficaz.

Y también aquí, hermanos cofrades, participáis de lleno en la misión evangelizadora de la Iglesia. Sois muy necesarios en la Iglesia. Vuestra misión es muy importante. Y yo cuento con todos vosotros. Y os animo a que continuéis en el empeño tanto de formación como de vivir gozosamente vuestra vocación bautismal como cristianos laicos en la vida de cada día. Pues así el Señor nos lo pide: “Vosotros sois testigos de esto”.

Os encomiendo a la protección maternal de la Santísima Virgen María, tan querida y venerada en nuestras hermandades y cofradías. Ella que es “Reina y Madre de misericordia”, nos cuida a todos con amor de Madre. Ella que alentó y fortaleció a la primera comunidad cristiana en su tarea evangelizadora, también hoy nos alienta y nos fortalece en el gozo de ser discípulos misioneros de su Hijo.

Que Dios os bendiga.

UNA CIUDAD EN PRIMAVERA

FERNANDO LÓPEZ MIRAS, PRESIDENTE DE LA CARM

La Semana Santa murciana es inconfundible. Una muestra de fe, adornada de estética barroca, que llena las calles de la capital con el recorrido de los miles de nazarenos que acompañan a los diferentes pasos mediante los que se narra la Pasión.

Siglos de historia, arte y costumbrismo resumidos en una semana de diez días. Polícroma diversidad en la indumentaria singular de los nazarenos. Quince cofradías. Diecisiete procesiones (dieciocho si contamos la infantil del Ángel), y un único sentimiento común: el orgullo de mantener viva una tradición de tan hondas raíces.

Pero la Semana Santa no se vive tan solo esos diez días. La actividad de los cofrades tiene lugar durante todo el año, y se intensifica durante la Cuaresma. Actos litúrgicos, culturales y sociales demuestran la extraordinaria vitalidad de las hermandades pasionarias de Murcia antes de dar paso a los traslados y convocatorias que preceden a las procesiones.

Y de nuevo volveremos a buscar ese lugar emblemático en el que presenciar el característico andar de los estantes; y una vez más, como si fuera la primera, nos sorprenderemos al contemplar la calidad con que los más grandes escultores trasladaron la Pasión a la escultura.

Y regresará, intacta, la ilusión indescriptible que se siente al recibir caramelos; y escucharemos con emoción, junto a familiares y amigos, las marchas de procesión y los evocadores sonidos de los tambores destemplados y las bocinas de la burla.

Murcia se dispone a vivir una nueva Semana Santa; a recibir a miles de visitantes que tendrán una ocasión única: la de sumar a los atractivos que durante todo el año ofrece la ciudad una oportunidad de viajar en el tiempo para presenciar la Pasión barroca, la Pasión de Murcia.

Enhorabuena a todas y cada una de las cofradías y al Real y Muy Ilustre Cabildo Superior por una Semana Santa original, sorprendente y diferente. Por una Semana Santa vivida y sentida intensamente que ya, desde estas páginas, nos traslada a los días más bellos y más santos de una ciudad en primavera.

Os deseo lo mejor en las procesiones de 2019.



REENCUENTRO CON DIOS

JOSÉ FRANCISCO BALLESTA GERMÁN, ALCALDE DE MURCIA


Obedeciendo a la puntualidad de la primavera, Murcia comienza a asomar sus colores y abre las puertas a la Cuaresma. La ciudad, que se transforma en un altar, viste las primeras luces doradas haciendo brotar con ello la convocatoria natural que estimula nuestros sentimientos y nos llama, a esa celebración ancestral, conocida como Semana Santa.

Durante estas fechas Murcia mira siglos atrás y revive la tradición heredada de nuestros antepasados, la pasión renovada de los murcianos, la práctica pública de nuestra fe y la exposición de la esencia murciana.

Y lo vive de una manera natural – no ensayada –, con señas nobles y llaneza huertana, con colores fuertes y ornamentos cuidados. Lo hace al son de atardeceres y auroros murcianos que nos convocan, con su voz arrancada, a vivir esta tradición.

Murcia nos llama a la familiaridad y al recuerdo, a la esencia murciana, a marchas de pasión, toques de burla y al tañido de una campana. Nos invita a la unción del Amparo, a la sobriedad de la Fe y la elegancia de la Caridad en esa tarde tan murciana. Nos lleva a la luz de la Esperanza y al fervor en San Antolín ante ese Cristo que recibe tantas plegarias. Nos muestra la marcialidad de la Salud y el Rescate y la murcianía insobornable de la Samaritana. Nos desciende al silencio que solo rompe una campana, Refugio y Retorno para los





murcianos en una noche cerrada. Nos invita a la cátedra barroca y la esencia murciana con Salzillo y su histórica mañana, al recogimiento de Servitas, Sepulcro y Misericordia que cierran una completa jornada. Nos llama al luto riguroso que viste de blanco o negro y al atronador júbilo del Resucitado que cierra nuestra Semana Santa.

Nos llama a nosotros, a los murcianos, a los nazarenos de luminosos amaneceres; de frías noches y estrelladas madrugadas. A Nazarenos de la huerta, del campo, de las pedanías y de los barrios. Nazarenos de colores vivos, de esparteña o de sandalia. Nazarenos abigarrados que viven con pasión nuestra Semana Santa.

Desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección, Murcia vibra con cada desfile procesional que hace de la ciudad en una verdadera catequesis de fe. La calidad artística de nuestros pasos, la belleza de una Virgen murciana, el tintineo de las lágrimas, los toques secos de un estante sobre la tarima o el andar inigualable de los estantes huertanos... Murcia es única y como tal, vive una Semana de Pasión inigualable que, cargada de simbolismo, es continente de la quintaesencia murciana.

Os invito a que nos sirvamos de las cofradías y hermandades para ser instrumentos de misericordia, de generosidad, de perdón y de fe. Vayamos más allá de lo estético y vayamos a lo profundo, al reencuentro con Dios.

Nazarenos y nazarenas, la ciudad es vuestra. Revivamos en cada plaza y en cada calle murciana la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Sigamos escribiendo juntos extensas páginas de la historia de Murcia en la que ocupa un lugar especial nuestra Semana Santa.



PASIÓN, MUERTE Y RESURRECCIÓN

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

Comienza la Semana más importante para los cristianos, y en la que recordamos la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. Más allá del descanso, vacaciones, conviene hacer una reflexión sobre lo más relevante de la vida de Cristo en esos intensos días que vivieron Él, y sus discípulos.

Son muchos los hechos y gestos que se dieron en aquellas horas, podríamos destacar, el lavatorio de los pies. Quién es Dios y actúa como tal, se pone en la condición de esclavo. Antes de la Última Cena, Cristo lava uno a uno los pies a sus discípulos. El primero, se hace el último. El Señor asume la condición de esclavo, la vida como servicio, más que humildad. El qué dirán no importa, el mensaje de Cristo es profundo.

En la Última Cena, el Maestro se ofrece como el cordero pascual, Jesucristo les dice que Él será el cordero sacrificado. Su cuerpo y su sangre. Él se ofrecía como el cordero para el perdón de los pecados de la humanidad. Estamos sin duda ante el momento crucial de la vida cristiana: La Eucaristía. La Última Cena da sentido a toda la vida de Cristo, a su mensaje, a su predicación, a su existencia. Él es el perdón, ésta es la esencia. La libertad del ser humano y su experiencia tanto del bien como del mal, encuentra en la Eucaristía que Jesús, Dios, perdona el mal del ser humano, lo asume como suyo, en pasado, presente y futuro. Esa es la grandeza del mensaje de Cristo: hemos nacido para el bien y en nuestro mal somos perdonados por Cristo.

Ante esta realidad el ser humano no entiende, no sabe lo que pasa. Tiene que llegar el tercer día, la Resurrección, para comprender que Cristo es Dios y vence a la muerte, al pecado, al mal. El mensaje de Cristo es amor, perdón y libertad. La resurrección es superar las coordenadas en el espacio y tiempo de nuestra vida humana. La clave de nuestra religión cristiana es la vida, y el mensaje de Cristo, y éstos sin duda, se basan en el perdón, el amor y la libertad.

Jesús sufre en la Pasión y Muerte más de lo que podamos imaginar. La ignorancia del hombre y la dureza de su corazón son inmensas. Hay crueldad física y sobre todo psíquica y vivencial. Quien es el bien se convierte en el mal, en pecado, en su contra-naturaleza.

Su Pasión, Muerte y Resurrección son una vida nueva, distinta, absolutamente diferente, basada en la libertad, Cristo nunca obligó a nadie, el amor al prójimo y el perdón del mal, teniendo más presentes estas ideas hará a todos mejorar en nuestras vidas.

Vivamos nuestra fe en la Pascua de Jesús, rememorando con gran esplendor y grandeza aquellos pasajes bíblicos en los que nos revela la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor, que son el misterio más grande de nuestra fe.



Siete Dolores de María

María sufre con dolor de Madre el camino de la Redención de su Hijo.

Desde el nacimiento hasta la sepultura el dolor jalona su vida como siete puñales clavados en el corazón.

(Santiago Roca Marín)













Primer dolor:

La profecía de Simeón en la presentación de Jesús en el Templo se hará realidad en la noche del Viernes Santo: “¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!” (Lucas 2, 35). María asumirá el dolor de su Hijo en la Redención del mundo: “Hágase en mi según tu palabra” (Lc. 1, 38). (SRM)

Segundo dolor:

Herodes ha mandado matar a todos los niños menores de dos años. Como prófugos han de huir a Egipto. María salva a Jesús y abandona su tierra con agonía y dolor. Por segunda vez, a María se le clava el puñal en el corazón. (SRM)











Tercer dolor:

Por tercera vez la espada se clava en el corazón de María, su Hijo ha desaparecido y la angustia inunda toda su alma. Durante tres días, como un anuncio del calvario, María sintió el dolor del Hijo desaparecido en Jerusalén. Pero Él estaba en la casa de su Padre (Lc. 2, 49) (SRM)



Cuarto dolor:

La muchedumbre festiva lo inunda todo ajena al dolor de la Madre que ve cómo el Hijo arrastra el madero camino del Gólgota. La mirada de Jesús se clava en los ojos de su Madre que siente por cuarta vez el puñal clavado en su corazón. (SRM)









Quánto Dolor:

María contempla junto al discípulo amado cómo despojan a su Hijo de sus ropas y cómo lo clavan en el madero. Tres horas duró la agonía en el corazón roto de dolor de la Madre que lo contempla rogando que cuanto antes acabe esa tortura. “«Todo está cumplido.» E inclinando la cabeza entregó el espíritu.” (Juan, 19,30). María recibe de nuevo el dolor de la espada en su corazón ante el Hijo muerto. (SRM)



Sexto dolor:

El cuerpo inerte descansa en los brazos de la Madre que lo acoge con desgarrado dolor. Siente el cuerpo cálido sin vida, la profecía se ha consumado y el velo del Templo se ha rasgado, la noche lo inunda todo mientras el corazón de María se retuerce con la sexta espada clavada. (SRM)









Séptimo dolor:

Amortajado según la tradición, Jesús es depositado en el sepulcro de José de Arimatea ante los ojos de su madre que ya no tiene lágrimas para derramar. María recibe el último puñal en su corazón. Solo nos queda la esperanza en la Resurrección.

(SRM)





Stabat

Mater





1. El llanto materno
rociaba el madero
a los pies del Hijo
ajusticiado. Junto a
este crece un rosal
con cinco rosas, cinco
llagas mortales y una
corona de espinas
que se clavaban en
el corazón maternal.
(Santiago Roca Marín)





2. El dolor atormenta a la Madre que mira
el cuerpo moribundo que pende del madero
mientras contempla la pasión del Hijo. (SRM)






3. Tanto dolor materno es inabarcable en el sentimiento humano. Déjame al menos, Madre, que comparta contigo este dolor. (SRM)











4. Clavada en el suelo suplicando al cielo que
pase pronto ese Cáliz en el Hijo. Mientras, la
Humanidad contempla la imagen desencajada de
la Madre. (SRM)



5. Desgarro insoportable de la Madre ante el padecimiento del Hijo por los pecados mortales. Cada latigazo que recibe el Hijo, cada clavo que asaetea su cuerpo rasga el corazón materno.
(SRM)







6. El corazón roto de la Madre se transforma en amor universal que junto al sufrimiento del Hijo redime al mundo. ¿Quién soportaría el dolor de la Madre? ¿Quién padecería el sufrimiento del Calvario? (SRM)





7. María llora en Soledad la tortura del Hijo junto al
amado apóstol. Juan representa a la humanidad
doliente que consuela a la Madre. (SRM)







8. No sientas Madre el dolor en Soledad,
compartamos contigo el desgarró de su muerte.
Déjanos, oh María, sentir la tristeza de su injusta
muerte. (SRM)



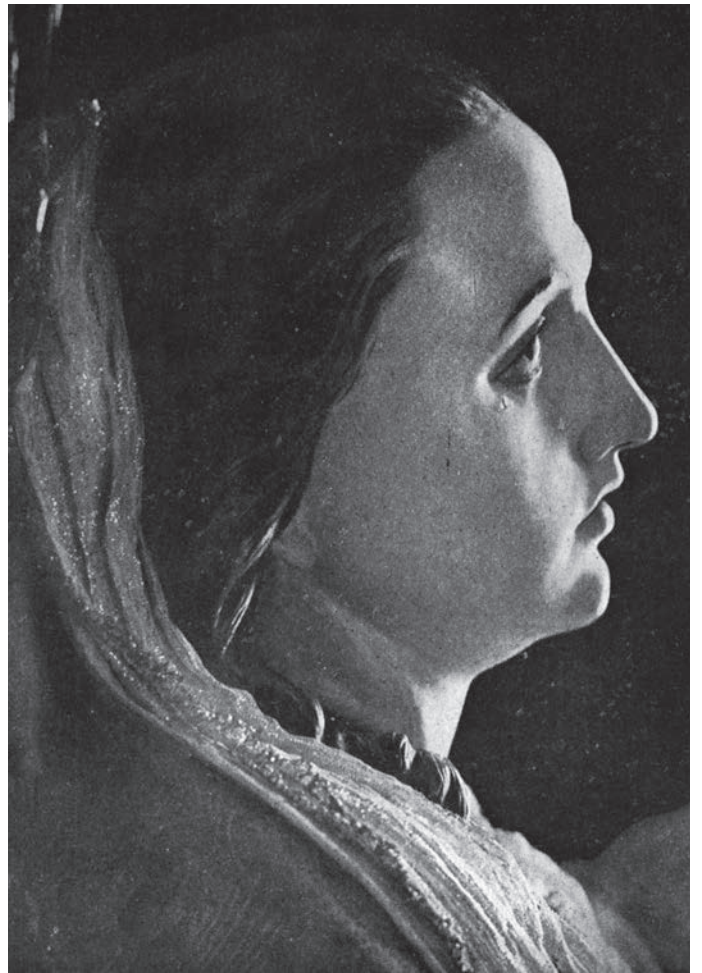
9. Oh, Virgen María, recuerda que ninguno de los que se ha acercado a ti ha sido defraudado decía San Bernardo. Sálvame del fuego eterno, dame a beber la sangre purificadora. (SRM)

10. Guíame, Madre, a la gloria eterna donde los
ángeles abran las puertas del Paraíso y me
acojan. Amén. (SRM)





Dolorosa de la Esperanza



Dolorosa de la Sangre



Dolorosa del Amparo



Dolorosa de la Esperanza



SANTÍSIMA VIRGEN DE LOS DOLORES
(TALLA DE SALZILLO)

De la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del
Santísimo Cristo de la Esperanza.



Dolorosa de la Caridad. Santa Catalina



NTRA. SRA. DE LA ESPERANZA
Que se venera en la
Iglesia Parroquial de S. Juan Bautista de Murcia



**2. Lunes Santo. Cofradía del Perdón La So-
ledad.**



La Virgen de la Soledad, que figura en la procesión que el Lunes Santo sale de San Antolín.



22. Viernes Santo. Cofradía del Sto. Sepulcro. Virgen de la Amargura.



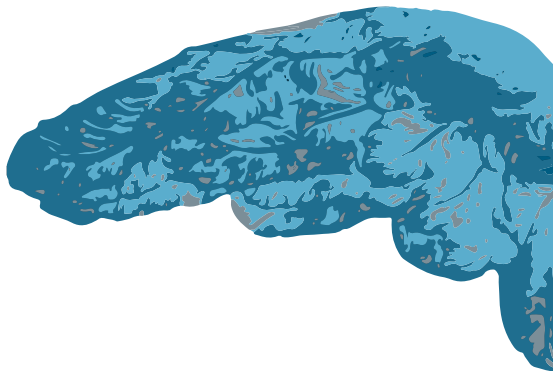
Virgen de las Angustias



Virgen del Primer Dolor (San Miguel)



Dolorosa de Jesús



MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL

SEMANA SANTA Murcia del 12 al 21 de abril 2019



Colores Humanos Estudio, S.L. Año 1929-2019



Ayuntamiento
de Murcia

Región
de Murcia

TurismoDeMurcia.es

HOLY WEEK / SEMAINE SAINTE / KARWOCHÉ

DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL



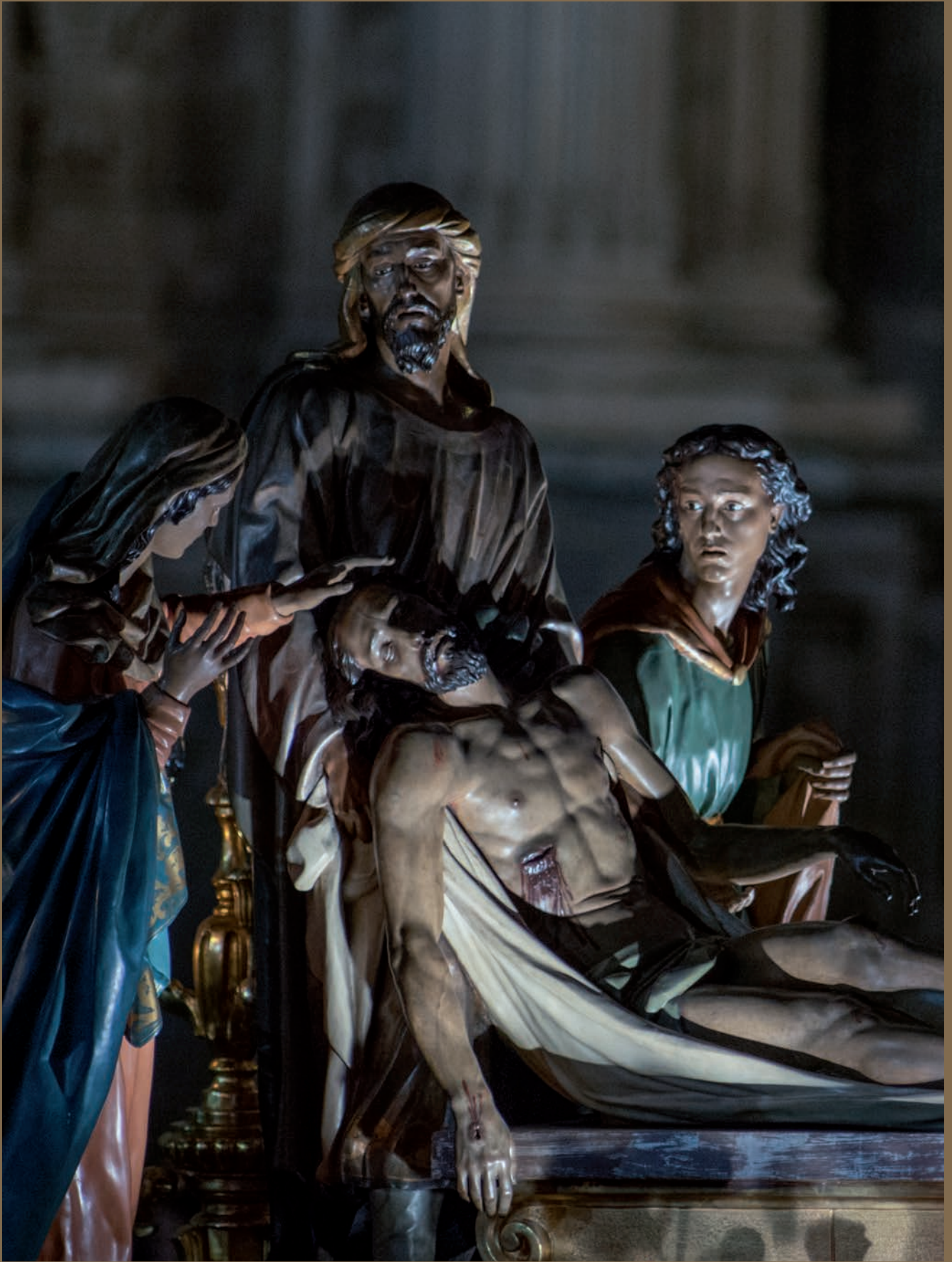
*En agradecimiento
a la Semana Santa
que nadie ve*







IN MEMORIAM



+

REQVIESCAT IN PACE

Luis Luna Moreno

Luís Luna Moreno

El día 8 de diciembre de 2018, festividad de la Inmaculada Concepción, falleció en Valladolid D. Luis Luna Moreno. Fue Pregonero de la Semana Santa de Murcia y miembro de las cofradías del Stmo. Cristo del Perdón y del Santo Sepulcro de Nuestro Sr. Jesucristo, a cuya Junta de Gobierno pertenecía. También colaboró activamente como asesor de la Archicofradía de la Preciosísima Sangre y con la Hermandad de Esclavos del Rescate a la que también perteneció.

Luna nació en Murcia en 1950 y tras cursar la carrera de Historia en la Universidad de Murcia y la especialidad de Arte en la Universidad de Sevilla, trabajó como profesor de esta última Universidad entre los años 1972 y 1975.

Compatibilizó su labor docente con su trabajo como conservador del Museo de Bellas Artes de Sevilla hasta 1977, fecha esta última en la que pasó a ser conservador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fue en este último destino en el que alcanzó notoriedad tanto a nivel nacional como internacional como uno de los mayores expertos en escultura religiosa, y singularmente en escultura barroca española.

Dentro del Museo Nacional de Escultura desempeñó el cargo de subdirector y en 1988 fue nombrado Director del Museo, iniciando una ambiciosa labor de puesta en valor de los fondos del Museo. Destacó en esta labor la divulgación internacional de la escultura barroca española y la recomposición de pasos procesionales desaparecidos con los que se enriqueció no sólo el Museo sino también la Semana Santa de Valladolid con la que colaboró siempre estrechamente contribuyendo a destacar su identidad barroca.

El apoyo que brindó a las Cofradías pucelanas y su concepción de las Hermandades y Cofradías como aliadas para la conservación y contextualización de las piezas del Museo Nacional de Escultura le valió no sólo el éxito en la gestión sino también el reconocimiento de numerosas cofradías de las que fue nombrado Cofrade de honor.

A nivel profesional y académico, Luis Luna fue un especialista en escultura religiosa española reconocido internacionalmente habiendo dado conferencias por muchos países europeos y americanos pero fue especialmente querido por su entusiasmo por la Semana Santa. Su asesoramiento y colaboración fueron especialmente destacadas en las Semanas Santas de Valladolid, Murcia y Sevilla.

Su presencia era frecuente en nuevos proyectos de pasos para la Semana Santa manteniendo buenas relaciones con numerosos artistas de toda España. Pese a su especialización en temas escultóricos, fue consciente de la importancia de todas las artes en la configuración de la Semana Santa, trabajando estrechamente con orfebres, bordadores, tallistas y demás oficios vinculados al mundo cofrade.

Tenía un don especial para identificar el talento en los artistas que comenzaban su carrera e intervino en muchos encargos que sirvieron para lanzar las carreras de artistas hoy consagrados.

Con independencia de todos sus méritos, podemos concluir que fue un enamorado de la belleza, de la Semana Santa y de su tierra. Descanse en paz.

IN MEMORIAN

Los pasos procesionales de la Vera Cruz de Valladolid antes de Gregorio Fernández

Luis Luna Moreno

La Semana Santa vallisoletana tenía ya más de cien años de historia cuando Gregorio Fernández empezó a tallar su primer paso pasional¹. Este largo siglo XVI queda oscurecido por la fama y la difusión de la obra del maestro, que llega a dominar la plástica castellana durante más de cien años y sirve como constante referencia de la estética procesional de la región, de tal forma que, habitualmente, se identifica escuela castellana con el estilo de Gregorio Fernández.

The Holy Week in Valladolid was already more than a hundred years old when Gregorio Fernández began to carve his first processional float. This long 16th century was stained by the fame and dissemination of this master's work, who comes to control the Castilian plastic for more than a hundred years, becoming a constant reference of the processional aesthetics of the region. Thus, the Castilian school is identified with Gregorio Fernández's style.

En Valladolid, prácticamente la totalidad de los pasos de las cofradías penitenciales conservados, son obra de Gregorio Fernández o de sus seguidores, sustituyendo conjuntos anteriores o creando otros de nuevo. Además de la fama del escultor, fruto de la perfecta adecuación tema-estilo, la sustitución de los conjuntos anteriores viene motivada por la mala calidad de los materiales empleados, sobre todo el papelón, en la realización de las figuras, lo que causaba frecuentes desperfectos². Todo ello ha desembocado en la pérdida o arrinconamiento de gran parte de la escultura procesional anterior a Fernández, excepto casos muy concretos³, y, sino su desprecio, sí al menos su olvido en buena parte de la historiografía histórico-artística⁴. Si bien en todas las cofradías penitenciales se muestra claramente este proceso, es en la Vera Cruz donde se produce de una forma más absoluta⁵. En este artículo voy a intentar “recuperar”, aunque sea fragmentariamente, la imaginería procesional del siglo XVI en esta cofradía de la Vera Cruz, la

1. En efecto, desde antes de 1500 hay referencias documentales contrastadas de la existencia de la Cofradía de la Vera Cruz, y hasta 1612 no existen referencias del trabajo de Gregorio Fernández en el paso grande de la Cofradía de Jesús Nazareno. Aunque realmente la renovación de la plástica procesional vallisoletana empieza con la obra de Francisco de Rincón (su paso de la Elevación de la Cruz, de 1604, para la cofradía de la Pasión, contiene todas las características que su probable discípulo Fernández desarrollará y convertirá en canónicas), la fama de Fernández ha oscurecido durante mucho tiempo a su posible maestro y a sus seguidores, de tal manera que los pasos vallisoletanos, hasta prácticamente el inicio de la investigación moderna, con la obra de Martí Monsó (MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid, 1901) eran considerados, genéricamente, como obra del maestro o de su escuela.

2. Como veremos, en el siglo XVI buena parte de los pasos procesionales eran de papelón (cartón) y/o con telas naturales. La alusión a la mala calidad de los materiales es constante en todos los autores que han estudiado el tema; véase un resumen en HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, *Conoce la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid, 2000, p. 64.

3. Concretamente, la obra de Juan de Juni o de Francisco del Rincón.

4. Aunque son muchas las noticias y referencias recogidas en toda la bibliografía al respecto, sí falta una recapitulación sistemática, de lo que se hace eco PRADILLO Y ESTEBAN, P.J. “Primeras noticias documentales de pasos de Semana Santa en Guadalajara”, *B.S.A.A.* Valladolid, 1996, p.348.

5. En efecto, excepto el paso de la Entrada de Cristo en Jerusalén, que después estudiaremos, y que salía, lógicamente, en la procesión de alegría del Domingo de Ramos, todos los demás pasos, son obra de Gregorio Fernández (Flagelación, Coronación de Espinas, Descendimiento) o de su discípulo Andrés Solanes (Oración del Huerto).

más antigua de las hermandades vallisoletanas⁶, como sucede prácticamente en todas las ciudades españolas. Desgraciadamente las fuentes escritas son escasas; sólo se conserva una descripción de las procesiones vallisoletanas anterior a la intervención de Gregorio Fernández, en la *Fastiginia*,⁷ correspondiente a la Semana Santa de 1605, y, como ya he señalado anteriormente, no rigurosamente fiable⁸; otras descripciones, como la de Antonio de la Torre⁹ o la de Manuel Canessi¹⁰, aunque muy interesantes, son posteriores al periodo que interesa. Prácticamente inexistente es la documentación conservada de esta época en el archivo de la penitencial¹¹: la desgraciada desaparición del que tuvo que ser riquísimo archivo, en el incendio de 1806 nos ha privado de una importantísima fuente de datos y testimonios directos y nos obliga a hacer la historia de esta cofradía partir de documentos de otras procedencias y citas diversas, que, aunque a veces muy valiosas, nos dan siempre una visión fragmentaria e incompleta. Hasta ahora, he localizado y revisado cincuenta y tres pleitos, en los que intervienen las cofradías penitenciales vallisoletanas, en el Archivo de la Real Chancillería, y, aunque aportan pocos datos al tema que nos interesa, son una fuente riquísima para otros estudios¹².

LA PROCESIÓN PENITENCIAL

Hay que suponer que las procesiones penitenciales se inician al poco tiempo de la fundación de la cofradía (si no en su mismo origen). Los datos que aportan las reglas más antiguas conocidas son tardíos¹³. Mucho más interesantes, por las fechas a las que aluden, que no por la información que nos interesa, son los testimonios recogidos en un pleito que la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo pone, en 1588, a la Vera Cruz por problemas de horarios de procesión¹⁴. De las declaraciones de testigos, no siempre desinteresadas, se puede deducir que la Vera Cruz ya realizaba su procesión antes de la fundación de la Pasión (1531) y que siempre la hacía el Jueves Santo por la tarde, como fue habitual en la época; salía de S. Francisco e iba al humilladero del Campo Grande y realizaba estación en la Colegiata, posteriormente catedral; al parecer, volvía muy de noche. La primera cita literaria donde se menciona la procesión penitencial de la Vera Cruz corresponde a Dámaso de Frías¹⁵, que nos cuenta en 1582, “*Hay señaladamente tres cofradías de disciplina: una de la Vera Cruz, otra de la Pasión, otra de la Quinta Angustia, las cuales salen distintas y de por sí: el jueves santo en la noche la una.....con tanta cera, con tantas insignias y tanta gente, que dudo yo de haberlas mayores ni mas honradas en Sevilla, o en Toledo*”. Como se ve, pocas referencias señala sobre los pasos procesionales, aunque se podría deducir que la alusión a “*tantas insignias*” pudiera suponer la existencia de varios pasos en cada procesión, hecho que debió diferenciar a las cofradías castellanas y levantinas de las

6. Las primeras noticias de la existencia de la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid se conocen por una referencia del Archivo Municipal: en el acta de la sesión del 16 de marzo de 1498, los cofrades de la Cruz comparecen para solicitar limosna para construir el humilladero que se ha de hacer en la Puerta del Campo. *LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID. año 1498*. Transcripción de Tomás Fernando Pino Rebollo, Valladolid, 1992. Las fechas de fundación de las demás cofradías penitenciales de Valladolid son posteriores: Pasión 1531, Angustias 1569, Piedad 1578, y Nazareno antes de 1596.

7. PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *La Fastiginia*. Traducción y notas por Narciso Alonso Cortés. Valladolid, 1916. Reedición, Valladolid, 1973. Pinheiro es un portugués que visita Valladolid y describe, en tono laudatorio, la ciudad y los acontecimientos que contempla. Podría tratarse de una ficción literaria, pues el texto se encuadra en los años de la disputa sobre la capitalidad entre Madrid y Valladolid.

8. LUNA MORENO, Luis, en *Gregorio Fernández y la Semana santa de Valladolid*, Valladolid, 1986, p. 28.

9. MORENO DE LA TORRE, Antonio, *Diario*. Edición de Francisco J. Lorenzo Pinar y Luis Vasallo Toranzo. Zamora, 201. Describe la semana santa de 1675, p. 93.

10. CANESSI ACEBEDO, Manuel, *Historia de Valladolid*. Manuscrito de la Biblioteca de la Diputación Foral de Alava. Concretamente, capítulo 2º del libro 2º; debió comenzar a escribir su obra al inicio del segundo tercio del siglo XVIII, aunque la fue completando con noticias posteriores; en los capítulos dedicados a las cofradías penitenciales incluye notas hasta 1745; LUNA MORENO, p.28.

11. Concretamente, del s. XVI solo se conservan tres hojas miniadas encuadradas con el texto de la Regla aprobado el 17 de mayo de 1739. GARCÍA CHICO, Esteban, *La Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz*. Valladolid, 1962, p. 30.

12. Sobre todo este material tengo actualmente un trabajo en elaboración.

13. El texto es de 1739, véase nota 11.

14. Archivo de la Real Chancillería, Valladolid. La Puerta, Fenecidos, 1510/1.

15. HUERTA ALCALDE, Fernando, *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*. Valladolid, 1990, p. 95.

sevillanas y de su esfera de influencia ya en el s. XVI. La siguiente descripción conservada, más extensa y minuciosa, ampliamente conocida y comentada, se debe a Tomé Pinheiro da Veiga, que relató, en su *Fastiginia*, la Semana Santa de 1605, por tanto, anterior a la intervención de sustitución de los pasos realizada en el s. XVII. Refiere las procesiones de las cinco cofradías penitenciales vallisoletanas y realiza la más antigua descripción de la organización de los cortejos y la forma, aspecto y material de los pasos procesionales, aunque cita solamente los conjuntos de dos de ellas, Vera Cruz y Pasión. Merece la pena recordar ahora los textos que refiere concretamente a la Vera Cruz, que posteriormente nos servirán de guía en este intento de “reconstruir” la imaginería procesional de la cofradía antes de la intervención de Gregorio Fernández¹⁶. Relata de esta forma: “*En terminando esta, (se refiere a la procesión de la cofradía de la Pasión) sale otra de San Francisco hasta Palacio por la Platería y Cantarranas. Esta era casi el doble que la primera, porque llevaba 2.000 disciplinantes y mil y tantos hermanos, con túnicas y hachas, todo por el mismo orden, y con el mismo concierto y distribución, y los pasos muchos y muy hermosos, y están armados sobre unas mesas o tabernáculos, algunos tan grandes como casas ordinarias, que llevan los mismos hermanos; y como las figuras son de paño de lino y cartón, son muy ligeras; mas puedo afirmar que no vi imágenes más perfectas, ni en nuestros altares más renombrados de Portugal*”. Sigue citando los pasos, que luego comentaremos, y concluye “... *con lo que acabó la procesión, la cual tardó en pasar (muy de prisa) más de tres horas por donde estábamos, y no vale más ninguna de ellas*”.

LOS PASOS PROCESIONALES EN VALLADOLID EN EL S. XVI.

Genéricamente se usa la denominación de “pasos de papelón” para designar a los conjuntos realizados en el siglo XVI, y se suponen obras de tamaño manifiestamente menor que el natural. Sin embargo, hay que matizar mucho la denominación, no nos referimos solamente a que en este siglo se realizaran obras totalmente talladas, como la Virgen de la Pasión o la Virgen de las Angustias, sino que, según las referencias conocidas, los conjuntos procesionales se realizaron tanto con vestiduras enlienadas como para vestir con ropajes de tela; la armazón de las figuras era presumiblemente de madera, y, posiblemente, también las cabezas y las manos estaban talladas en este material. En relación con la presunción de que estaban formados por figuras de pequeño tamaño hay que señalar que no debía ser siempre así, pues hay referencias del alquiler de trajes para algunas figuras del paso del Longinos de la Piedad en 1628¹⁷, lo que indica que no eran vestiduras hechas expreso. En la cofradía de las Angustias, además de la imagen tallada por Juan de Juni, se guarda un crucificado de papelón, el Cristo del Jubileo, obra del último tercio del s. XVI, que debe ser el precedente procesional del Cristo de los Carboneros de Francisco de Rincón; durante algún tiempo, por su mal estado de conservación, permaneció guardado, por lo que es obra bastante desconocida; está realizado en papelón, excepto las manos y pies que están tallados en madera; llevaba melena y barba de pelo natural, y no tiene paño de pureza; sigue, aunque en estilo tardorromano, el modelo iconográfico del Cristo de Burgos, el gran referente devocional de muchos de los crucificados españoles, por tipología y/o por advocación.

EL PASO DE LA ENTRADA EN JERUSALÉN

Es el único paso de misterio, anterior a la renovación de Francisco de Rincón y Gregorio Fernández, conservado en las procesiones penitenciales de Valladolid; por esto, ha servido de referencia constante al hablar de los pasos de papelón, aunque, en sentido estricto, está realizado en madera y tela encolada. Procesionaba, y procesiona, lógicamente, en el Domingo de Ramos. El conjunto está formado por figuras de tamaño menor que el natural y representa a Jesús montado en la borrica, rodeado de discípulos y hombres del pueblo; estos visten ropajes anacrónicos, como los sayones y personajes secundarios de los pasos vallisoletanos y, en general,

16. PINHEIRO DA VEIGA, p.45.

17. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo XIV, parte primera*. Valladolid, 1985, p. 250.

en toda España. Parrado ha relacionado este grupo con el escultor Francisco Giralte, datándolo hacia 1542-1550¹⁸, aunque Hernández Redondo ya ha distinguido dos fases en la realización del conjunto¹⁹; un grupo de figuras estaría realizado con posterioridad, relacionándolo con la plástica vallisoletana hacia el año 1600; a esta segunda fase correspondería, según Hernández, las figuras de Jesús y los discípulos, aunque hay que señalar que una de las figuras de los apóstoles (el que posiblemente corresponda a Santiago) corresponde estilísticamente al primer grupo, relacionado con Giralte. Se podría, incluso, suponer que las figuras del actual paso proceden de varios grupos antiguos, desechados o sustituidos, y que se integran formando esta escena, completándose con las nuevas figuras.

LA DESCRIPCIÓN DE LA PROCESIÓN DEL JUEVES SANTO DE 1605.

Refería Pinheiro “*El primer paso era la cena, perfectísimo en todo*”. No se conoce ninguna otra referencia a este paso, ni en la Vera Cruz ni en ninguna otra corporación vallisoletana hasta la fundación, en el s. XX, de la Cofradía de la Sagrada Cena y posterior encargo de su paso al escultor Juan Guraya. Sin embargo, la referencia de Pinheiro podría ponerse en relación con un grupo de trece figuras que pasó, en los años ochenta, por un anticuario local, sin poderse precisar ni su origen (hipotético coleccionista particular que lo había adquirido hace mucho tiempo en un convento vallisoletano) ni su posterior destino. Representaban a Jesús y a los doce apóstoles, sentados, en tamaño de tres cuartos del natural, aproximadamente; las cabezas y manos, mal conservadas, eran de barro cocido y policromado; los ropajes eran de tela encolada, de técnica y policromía similar a las vestiduras de los apóstoles del paso de la Entrada en Jerusalén.

Pinheiro describe con más detalle el segundo paso de la procesión, “*la Oración del Huerto con el Ángel en un árbol, mucho de ver, y mucha soldadesca, y desorejamiento de Malco*”. Siguiendo la tradición tardomedieval, se reúnen en una sola escena diversos hechos sucesivos: la Oración del Huerto con la aparición del ángel y la irrupción de los sayones que van a prender a Cristo, y Pedro cortando la oreja a Malco. Este paso, que fue sustituido por un grupo tallado por Andrés Solanes²⁰, creo que se puede identificar, sin ninguna duda, con el conjunto que adquirió la cofradía de la Pasión de Medina de Rioseco, y que se describe en el contrato que el mayordomo de esta hermandad realizó en 1623 con los pintores Francisco de la Espina y Antonio de la Vega para arreglar un paso de este tema que se había comprado en Valladolid²¹; los datos que refiere este contrato se identifican y completan los que describe Pinheiro da Veiga: del ángel se cita que llevaba el cáliz; se citan apóstoles y sayones; igualmente se nombra el árbol y la puerta del huerto; estas referencias relacionan aún más, si cabe, la iconografía del grupo con las representaciones de varias escenas simultáneas o sucesivas; por otra parte, en esta restauración de la policromía, solo se citan cabezas, manos y pies de las figuras, por lo que podría suponerse que era un paso de vestir. El motivo de la venta debió ser que la cofradía vallisoletana de la Vera Cruz sustituyó el viejo grupo por uno nuevo, tallado, como ya se ha señalado, por Solanes, y que recogía también, posiblemente por influencia del anterior, varias escenas sucesivas (Cristo orando y la aparición del ángel con el cáliz, Judas señalando a Jesús); este segundo paso, que se conserva fragmentariamente, debió ser también muy llamativo, pues merece la cita mas larga en la descripción que Antonio Moreno de la Torre realizó de las procesiones vallisoletanas en 1675, “un paso de *La Oración del Huerto*, con ángel y Judas, prendimiento, bosque, Pedro, Juan y Diego de muchos personajes, el de la linterna”²². Solanes retoma la iconografía del conjunto anterior, aunque introduce la novedad de situar al ángel en el suelo, y no encima del árbol.

18. PARADO DEL OLMO, Jesús, en *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, p. 55.

19. HERNÁNDEZ REDONDO, p. 66.

20. LUNA MORENO, p. 44; URREA FERNÁNDEZ, Jesús, Nuevos datos y obras del escultor Andrés Solanes. B. S. A. A., Valladolid, 1986.

21. El documento aparece parcialmente transcrito en Anastasio ROJO VEGA, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*. Valladolid, 1999, p. 171. Véase también ALONSO PONGA, J. L.; ASENSIO MARTÍNEZ, V.; C. y PERÉZ DE CASTRO, R. *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*. Valladolid, 2003, p.172.

22. MORENO DE LA TORRE, p.93.

Sigue Pinheiro con su descripción, “*El tercero, el paso de la Santa Verónica*”. No aclara si este era un paso de misterio o de una sola figura, ni se conoce ninguna otra noticia de este paso en la cofradía de la Vera Cruz; sin embargo, existen referencias de un paso de la cofradía de la Pasión que representaba el encuentro de Jesús Nazareno²³ con la Verónica, con el Cirineo y un sayón, que fue restaurado en 1598 por el pintor Mateo Martínez²⁴. Posteriormente, Gregorio Fernández sustituyó este grupo en 1614.

El siguiente paso que cita Pinheiro, “*El cuarto, cómo fue crucificado*”, plantea una duda iconográfica: puede referirse a los preparativos para la crucifixión, (despojo de las vestiduras o enclavamiento) o a la elevación de la cruz; de ninguno de estos temas hay otras referencias en la cofradía de la Vera Cruz. El tema de los preparativos aparece citado en la Regla fundacional de la cofradía de Jesús Nazareno²⁵, y, ya en 1629 se copia este paso vallisoletano para Medina del Campo²⁶. La elevación de la cruz es el primer paso del nuevo estilo, precedente de los conjuntos de Gregorio Fernández, que realizó Francisco de Rincón para la cofradía de la Pasión, documentándose pagos, precisamente, en 1604²⁷; puede ser significativo que Pinheiro, al citar los pasos de la cofradía de la Pasión, no cita la Elevación²⁸.

El quinto paso que cita Pinheiro en la procesión de la vera Cruz es “*la lanzada de Longinos a caballo*”. Este paso está documentado en la cofradía de la Piedad, como consecuencia de diversos pagos por arreglar sus figuras en 1599²⁹, y se conservaba aún cuando se une esta cofradía a la de las Angustias³⁰; sin embargo, no hay ninguna otra noticia que relacione este paso con la Vera Cruz.

El siguiente paso que se cita en la *Fastiginia*, “*El sexto, el descendimiento de la Cruz, tan al natural, que ninguno me parece tan bien, con la gravedad y melancolía de los Santos Velhos*”, presenta el gran interés de ser el antecedente del gran conjunto realizado por Gregorio Fernández para esta cofradía de la Vera Cruz; resulta extraña la inclusión de este conjunto, y de otros, por su iconografía en la procesión de la Vera Cruz, en la tarde del Jueves Santo. El Descendimiento es un paso que, habitualmente, corresponde a la tarde del Viernes Santo, y así está generalizado en Castilla³¹. Sin embargo, en la Vera Cruz de Valladolid se siguió manteniendo este paso con la renovación de Gregorio Fernández, de forma inusual en la región.

El último paso de esta descripción es: “*El séptimo, Nuestro Señor en los brazos de la Virgen*”. Tampoco hay ninguna otra referencia de este paso en la cofradía de la Vera Cruz; sin embargo, si se conservan imágenes de esta advocación en las cofradías de la Pasión y las Angustias, obras del s. XVI; la Virgen de la Pasión salía en la procesión de su cofradía, y está citada por Pinheiro: “*el paso de Nuestra Señora al pie de la Cruz, con Cristo Nuestro Señor en brazos, y las Marías*”³², aunque acompañada de otras figuras. La cofradía de las Angustias posiblemente sacaría en su procesión un grupo de la Piedad, que aún conserva, o el conjunto antecedente de la gran obra de Gregorio Fernández, conocido actualmente como “la Sexta Angustia”³³.

De todo lo anteriormente analizado, se puede concluir que algunos de los conjuntos citados por Pinheiro están constatado por otras fuentes documentales como perteneciente a la Vera Cruz; este es el caso de la Cena, Oración del Huerto y Descendimiento. De otros pasos, (la Verónica, “cómo fue crucificado”, Longinos y la Piedad) no existe ninguna referencia en relación con la Vera Cruz, y, sin embargo, están constatados en otras cofradías; se podría deducir que en la des-

23. Ya en 1584 se documenta el arreglo de la figura del Nazareno, LUNA MORENO, p.48.

24. ROJO VEGA, p.169.

25. CARREÑO SANJOSÉ, José Luis “La Regla fundacional. II” *Boletín informativo. Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno*. Valladolid, abril 1992, p. 8.

26. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. III*. Valladolid, 1946, p.276.

27. MARTÍ Y MONSÓ, p.499.

28. LUNA MORENO, p.28.

29. LUNA MORENO, p. 68.

30. Véase nota 17.

31. También son excepción a esta norma los casos de Sevilla y Carmona, por diversos procesos históricos.

32. PINHEIRO DA VEIGA, p. 45.

33. LUNA MORENO, p. 65.

cripción de Pinheiro se citan, como de la Vera Cruz, grupos que podrían pertenecer a las otras cofradías (Pasión, Nazareno, Piedad y Angustias). Por otra parte, es de reseñar que, dos de los pasos que realiza Gregorio Fernández para la Vera Cruz, (Flagelación y Coronación de Espinas) no parecen tener antecedente en el cortejo procesional del s. XVI.

LA IMAGEN TITULAR DE LA COFRADÍA

Un capítulo aparte merece este epígrafe. Hay que suponer que la cofradía contaba desde sus inicios con la imagen de un crucificado, por comparación con otras hermandades de igual advocación. No obstante, no hay ninguna constancia ni ninguna referencia de que, en las procesiones de la Vera Cruz vallisoletana, figurara nunca un paso con la imagen de un crucifijo, aunque esto no es óbice para que contara con esta advocación, como se comprueba en la Vera Cruz de Carrión de los Condes³⁴. Sin embargo, parece deducirse con una cierta evidencia que la titularidad de la cofradía correspondía a la reliquia del Lignum Crucis, que procesionaba en la fiesta de la Cruz de mayo³⁵; así aparece también en otros lugares de Castilla, como Palencia y Carrión de los Condes; sin embargo en estos sitios, la Cruz, con reliquia del Lignum Crucis o sin ella, sí formaba y forma parte de la procesión penitencial de la cofradía, de lo que no hay constancia que sucediera en Valladolid.

Del s. XVI se conserva la talla del Cristo llamado del Humilladero, por suponerse desde antiguo que se veneraba en la capilla que la cofradía tenía en el Campo Grande³⁶. La obra corresponde estilísticamente al círculo de Alonso Berruguete³⁷, y desde 1681 estuvo presidiendo el retablo mayor de la iglesia penitencial, hasta que fue desplazado en la devoción y en el sitio por la imagen de la Dolorosa de Gregorio Fernández. Aunque, a veces, se haya podido pensar, no es imagen procesional, ni se sabe que nunca haya formado parte de la procesión penitencial de esta cofradía. Aunque pueda parecer extraño, en las cofradías penitenciales vallisoletanas, en los primeros momentos, no se identificaban sistemáticamente los conceptos de nombre de la asociación, imagen o advocación titular e imagen que presidía la procesión de Semana Santa, lo que será objeto de un estudio posterior.

34. La imagen del Cristo de la Vera Cruz solo salía en procesión en casos señalados, como rogativas, sin que haya constancia de que formara parte de los cortejos procesionales de semana santa; GÓMEZ PÉREZ, Enrique, en *Semana Santa en Palencia*. Palencia, 1999, p.55

35. Pese a lo que parece señalar Manuel CANESSI, que dice “Esta Cofradía consagrada al Sancto Christo de la Cruz, cuia efigie trasladaron los antiguos del Humilladero...”, fol. 15v.

36. Véase la nota anterior.

37. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J. p. 213.

¿Vestidas a la murciana?

José Cuesta Mañas

Murcia y su semana santa ha sido conocida especialmente por la calidad de su escultura procesional especialmente identificada con el legado artístico irreplicable que aportó Francisco Salzillo en el siglo XVIII. Entre su prolífica obra destaca por su transcendencia devocional e iconográfica la implantación de una tipología de Dolorosa que se conoce fuera de nuestra región como “dolorosa levantina”. Su estela permanecerá viva a través de sus seguidores en el siglo XIX y aun en los primeros años del XX. Su aportación va más allá del aspecto estrictamente escultórico ya que es el mismo artista el que dispone como han de ser las prendas en modo y forma e incluso da claves sobre la manera en que se han de colocar las mismas.

Easter in Murcia is well known for the quality of its Easter sculptures, above all, for the work of Francisco Salzillo (18th c). The “Dolorosa” is not only important for the devotion to this image but also for its iconography, “dolorosa levantina”. This sculptor used to get involved in the dressing of his images as well as in their positioning on the Easter floats. He was one of the most influential artists in Easter sculpture of the 19th and 20th centuries.

En el caso de Murcia la devoción a los Dolores de María viene de muy antiguo, teniendo como referente iconográfico la famosa Soledad de los Mínimos de la Victoria de Madrid, pero desde la aparición y expansión de las Dolorosas declamantes de Salzillo se asientan dos tipologías de dolorosas con un canon y una iconografía prácticamente inamovibles casi hasta nuestros días. Estas iconografías representan dos momentos distintos de la pasión de Cristo y así mismo representan con su expresión y su atuendo dos épocas históricas: La Dolorosa propiamente dicha y la Soledad. La primera recrea el camino del Calvario, es la Virgen de la calle de la Amargura, en la que el modelo creado por Salzillo será el que se haga omnipresente en todas las procesiones penitenciales de la antigua diócesis de Cartagena-Murcia, así como en las zonas de influencia de la misma. Es en cierto modo el modelo emanado de los nuevos aires artísticos que irrumpen con la dinastía borbónica en España y sus aires parisinos más coloristas, una Virgen de carácter itinerante, en actitud declamatoria y brazos abiertos, ataviada con los colores clásicos del rojo y el azul, solo usado hasta entonces en las dolorosas de talla completa y usando tonos pastel, tan del gusto del momento y con los picos del manto recogidos sobre los brazos. Frente a esta tenemos otro modelo el de la Soledad de María tras la muerte del Hijo, vestida con los colores del luto de actitud ensimismada, manos apretadas y mirada generalmente baja, con verduguillo enmarcando el rostro, tocas que llegan hasta el suelo y manto negro que cae recto por ambos lados asentado generalmente en una estructura que le da un aspecto triangular. Esta iconografía viene del siglo XVI, extendida e impulsada por la devoción y gusto de la rigurosa corte de los Austrias. En estas últimas su atuendo en cuanto a colorido y forma de colocarse, prácticamente no ha cambiado hasta hoy en la región de Murcia. Si vemos en otras localidades de la región y más aún en aquellas que actualmente pertenecen a Castilla la Mancha o Andalucía en las que es frecuente ver la proliferación de los encajes enmarcando los rostros en una tibia emulación de los tocados de las dolorosas sevillanas.

En Murcia el estilo dieciochesco que se implanta en la estética de las imágenes vestideras va a cambiar muy poco hasta el primer cuarto del siglo XX. Es en este periodo en el que el historicismo romántico cala profundamente en la intelectualidad local, junto a los primeros impulsos para hacer valorar la obra de Salzillo a nivel nacional e internacional, lo que va a suponer que sea en el seno de la cofradía de N^o P. Jesús, donde se verán algunas destacables novedades en las formas que se habían perseverado a través de los años. Así encontramos como en la prensa local se encuentran opiniones encontradas en cuanto a la presentación pública de su afamada Dolorosa.

Pudiendo evidenciar desde los que reclaman que se la viera ataviada a la “hebrea”, hasta los que le encargan y aplauden el estreno de su manto bordado en Sevilla. Por otro lado no podemos dejar de mencionar el debate entre los que quieren que se le vea su cabeza por completo y los que se quejan de que se le eche el manto hacia atrás quitándole el candor que le aportaba el verla, como “asomándose bajo la sombra del vuelo de su manto”.

Es en los 40-50 del XX la época en que por medio de la fotografía se afianza el modelo, del todo impropio, de la Dolorosa de Salzillo con el manto caído hacia atrás, ya que se publican y difunden fotos de esta imagen realizadas sin el manto por la cabeza, aunque estas se hicieron con el fin de mostrar el modelado completo de la cabeza, realizadas con un fin didáctico para fomentar sus valores escultóricos vista desde el punto de vista meramente técnico pero sin pretensiones litúrgicas o devocionales ni tener en cuenta la intencionalidad el propio artista que la ejecutó. Pero este aspecto se fue imponiendo a la imagen también en sus cultos a lo largo del tiempo, llegando incluso a llevarlo en los 90, incluso en la procesión, por debajo del ajuste trasero de la corona, y como suele ocurrir con imágenes tan carismáticas como esta, esa “mala costumbre” se convierte en ley o “moda” trasladando su influencia a casi todas las incontables dolorosas que siguen esta tipología salzillesca.

Es a partir del inicio del segundo milenio, cuando, no sin alguna controversia poco importante la verdad, se vuelve a ver a la Dolorosa con el manto cubriéndole la cabeza aunque más abierto por delante que en tiempos pasados, de modo que aun preservando su iconografía tradicional se pueda admirar toda la belleza de su rostro y el prodigio artístico de su cabeza y de su pelo tallado, dejando a la vista su famoso mechón.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, quitado el tema escultórico en el que el mundo cofrade se decantó mayoritariamente por las obras de escultores locales enraizados en la tradición de la escultura local de aires “salzillescos”, en los demás aspectos patrimoniales de la semana santa, durante mucho tiempo, se recurrirá habitualmente a talleres foráneos para la realización de las escasas aportaciones al patrimonio suntuario de las cofradías, ya que en cualquier caso a la orfebrería, bordados y demás artes decorativas no se les ha dado mucha importancia, estando este aspecto suntuario, salvo excepciones, bastante descuidado.

En el tema de la orfebrería, por ejemplo, las pocas incorporaciones que se hacen, después de la desaparición de los talleres murcianos de los Senac, se realizarán muy frecuentemente en la vecina comunidad valenciana. Lo mismo ocurre con los escasos ejemplos de bordados que se ejecutan, con excepción de algún encargo que se hace a talleres artesanales lorquinos (en tiempos recientes) y algunos, aún más escasos a talleres cartageneros e incluso madrileños. Como excepción tenemos el encargo en el año 1927 se hizo a los talleres sevillanos de Eduardo Rodríguez del magnífico manto bordado para la Dolorosa de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. La procedencia de los tejidos desde antiguo fue Valencia y rara vez Toledo, Italia o Francia.

El caso de la emblemática imagen de la Dolorosa de Jesús, es un claro ejemplo de como a pesar de pertenecer a la cofradía más renombrada de la ciudad, vemos como su ajuar ha permanecido prácticamente estancado cuando no menoscabado por la pérdida que ocasiona el paso del tiempo y a veces el descuido, desde los años veinte hasta fechas recientes.

A partir de los años 50 del siglo XX hasta los 80 del mismo siglo se observa la decadencia de las manifestaciones religiosas de Semana Santa, ayudada por los nuevos aires emanados (y muchas veces mal entendidos) del concilio Vaticano II y se percibe una dejadez muy notoria en la puesta en la calle de las procesiones pasionarias y por tanto más aun de aspectos que se tenían como secundarios.

Tanto es así, que en la forma de vestir las imágenes, hemos visto un absoluto descuido. Este quehacer, históricamente, siempre estuvo en manos de los sacristanes de las parroquias, de los santeros de las ermitas o santuarios y en los auxiliares de las cofradías, personas normalmente ligadas a sus templos desde pequeños (era frecuente que el cargo pasara de padres a hijos) y por tanto versadas en liturgia y con la experiencia en el tratamiento de las imágenes. Estos eran los que se encargaban de los cambios de ropa de las imágenes tanto en el culto diario como para las procesiones de semana santa. Las camareras y camareros de los pasos, siempre elegidos entre la alta sociedad murciana, en muy raras ocasiones se encargaban de llevar a cabo estas labores, lo

más frecuente es que las señoras realizaran como mucho la labor más íntima, como era el vestir las imágenes con sus prendas interiores camisas enaguas, etc. y siempre ayudadas por sus colaboradoras o sirvientas. Las formas sociales de otras épocas no verían con buenos ojos un trabajo, al fin y al cabo artesanal por tanto manual, ejecutado por personas de linaje como las que ostentaban las camarerías de las imágenes de culto.

Así pues en el siglo XX sobre todo después de la Guerra Civil española, y más aún con la llegada de la democracia, el cambio del tipo de sociedad hizo que las camarerías frecuentemente pasasen a manos de personas de la clase media que nunca habían estado ligadas a esas labores y estas asumen las tareas que en otro tiempo hacían personas especializadas y experimentadas en esos menesteres aplicando criterios litúrgicos y de tradición y con el patrocinio de personas con fortuna. Lo que van a hacer muy a menudo es aplicar, con su mejor intención, a las imágenes sus gustos personales influenciados por la moda del momento.

Los brocados y tejidos espolinados que generalmente son los que históricamente se han usado en Murcia para el atavío de nuestras imágenes vestideras, especialmente Vírgenes y Cristos, se realizaban en materiales nobles: sedas oro y plata (no cabía el uso de otros materiales como el algodón o la lana, para cubrir algo tan santo). Por otra parte para estos tejidos se utilizaban diseños propios o se copiaban modelos franceses o italianos y se tejían en complicados telares manuales, con lo que el precio alcanzado era altísimo y más grande aún la dificultad de obtenerlos, pero las calidades resultantes eran excepcionales, por lo que los estrenos se dilataban en el tiempo pero eran normalmente de gran importancia y su uso se mantenía durante muchos años.

En la actualidad se realizan imitaciones en telares industriales, simplificando los dibujos o se elaboran otros diseños más convencionales. La aparición del nylon y las fibras sintéticas hacen que se imiten, con materiales baratos, tejidos antiguos de brocados y damascos. No obstante, en la actualidad aún es posible conseguir tejidos realizados con los criterios de calidad del siglo XVIII. Se pueden encontrar en el mercado muy diversas calidades de este tipo de telas, desde los brocados, espolines y terciopelos artesanales y semiartesanales en materiales de calidad, lógicamente con alto valor económico, hasta géneros realizados industrialmente en fibras sintéticas y plástico metalizado de escaso mérito y gusto pero de bajo precio. Por desgracia, estos últimos son los que vemos con más frecuencia cubriendo a nuestras imágenes.

En los últimos tiempos, es perceptible especialmente en el público cofrade, una mayor atención a la forma de vestir a las imágenes por lo que ha surgido en el seno de las cofradías la figura del vestidor, figura esta que ha pasado de estar antaño menospreciado a adquirir rango de artista. La proliferación de estos personajes unido al entorno doméstico en que muchas veces se encuentran las camarerías, hace que se pase de una desidia y poco cuidado en algunas imágenes a, quizás por un exceso de celo, la realización de una serie de experimentos en las que no se tiene en cuenta ni la tradición, la proporción y ni siquiera el buen gusto con una estética cercana al espectáculo.

Pero en definitiva esto ha hecho que aunque tímidamente, por fin se haya despertado el interés por la forma de presentar públicamente las imágenes religiosas, especialmente las vestideras, lo que modernamente se la denomina como puesta en valor, siendo el caso de las dolorosas el más paradigmático. Un asunto que en principio puede parecer baladí pero que tiene una importancia tal que un mal vestido puede hacer palidecer la belleza de una gran obra de arte y por el contrario una buena utilización del elemento suntuario puede aportar la calidad a algunas imágenes que el arte de sus escultores no alcanzaron a darle.

En las tantas veces nombrado y renombrado mundo cofrade sevillano pioneros en éste como en otros muchos aspectos, a esta cuestión se le da tanta importancia que el nombre de los vestidores de sus dolorosas, desde hace años, aparece reseñado en las fichas técnicas que se editan en las cofradías. Allí la revolución de este mundillo irrumpe en los años veinte del siglo XX especialmente con el nuevo concepto aplicado a la estética cofrade, en aquellos convulsos y críticos años, por el gran creador y artista Juan Manuel Rodríguez Ojeda y que ha ido evolucionando a lo largo de los años creándose una tipología universal de dolorosa sevillana que es imitada en casi todos los rincones del orbe cristiano.

No ha ocurrido así en Murcia, donde un aspecto como este, anquilosado durante siglos, necesita un tiempo para que se asuman unos criterios litúrgicos, artísticos, de tradición y pro-

porcionalidad que haga posible que se cree un estilo propio actualizado, siempre bebiendo de las fuentes de nuestro glorioso pasado, pero adecuando el atuendo de las imágenes a las necesidades y gustos de los tiempos actuales.



1/



2/



3/



4/



5/



6/



7/



8/



9/



10/

1/ Oleo del siglo XIX representando el aspecto de una dolorosa vestidera de estilo salzillesco (Mula).

2/ Primeros años del S.XX.

3/ Foto de Belda de los años 20 del S.XX.

4/ Misma época que la anterior pero con un aspecto más descuidado.

5/ En torno al 1927 con el manto bordado estrenado en ese año.

6/ Realizada en torno a esos mismos años en los que se le ha retirado manto y toca hacia atrás para la foto.

7/ y 8/ Fotos de estudio ampliamente divulgadas con el manto totalmente caído hacia atrás.

9/ Año 2000 se vuelve a cubrir la cabeza y recreación histórica con el uso de prendas de época.

10/ Aspecto actual.

La Dolorosa en la producción del escultor Roque López: una aproximación a su estudio

José Alberto Fernández Sánchez

En el presente estudio divulgativo se expone de forma genérica la problemática de la obra escultórica de Roque López en el particular del desarrollo del tema de la Dolorosa. La sujeción a los valores formales salzillescos, que definen buena parte de su obra, se sazonan con la coexistencia en un medio social complejo (marcado por el inicio de las tensiones reaccionarias frente a la Ilustración fruto de la Revolución Francesa y por el ulterior panorama bélico a resultas de la invasión napoleónica) donde reverdece el asunto de los Dolores como emblema local y como prolongación de la creciente fama artística de Salzillo.

In the present informative article the problem of Roque López's sculptural work in the particular case of the Dolorosa ("The Lady of Sorrow") is presented in general terms. The commitments to Salzillo's formal principles, which define much of his work, coexist with a complex social environment (marked by the beginning of the reactionary tensions against the Enlightenment as a result of the French Revolution and the subsequent war landscape caused the Napoleonic invasion), where the Dolores ("Sorrow of the Lady") affair becomes a local symbol and an extension of Salzillo's growing artistic fame.

La figura del escultor Roque López, principal heredero del arte salzillesco, fue revisada en 2012 cuando, al hilo de la conmemoración del segundo centenario de su fallecimiento, fue publicada una monografía que, bajo la coordinación del catedrático Belda Navarro, planteó actualizar los pormenores referidos a su obra en madera. La conmemoración ahora del 50º aniversario de la supresión de la festividad de Viernes de Dolores constituye un marco idóneo para recordar, al respecto, su aportación al asunto de la Dolorosa: auténtico emblema iconográfico en la Murcia del XVIII y, a la sazón, producto recurrente dentro de la producción escultórica del discípulo. El análisis de la “*Memoria de hechuras*”, auténtico relato numérico donde el artista resumió parte fundamental de su trayectoria, sirve de sustento para comprender, además, la fuerte implantación de este tipo en unas décadas que estaban, a la postre, abocadas a la desaparición del contexto socio-económico en el que había sido creado¹.

Dentro de una coyuntura ciertamente inestable, la demanda de obra al escultor supone una auténtica constatación de la relevancia que aún se concedía a las versiones marianas relacionadas con la Pasión como fuente de una piedad representativa. La versión más antigua dentro de aquel memorial muestra, además, como las versiones atávicas de la Soledad, con orígenes en el reinado de los Austrias, aún compartió escena en buena medida con los renovados planteamientos dieciochescos. Esta continuidad viene arbolada por una serie de datos documentales que avalan su genuina interpretación en la época: abocada, a la sazón, a una sutil y constante reinterpretación plástica, unas veces como “*Soledad*” propiamente dicha, otras como Virgen gloriosa bajo distintas advocaciones². Tal era el caso de aquella imagen principal del Rosario, titular de la archicofradía radicada en la ermita de la Plaza del Mercado (integrada hoy a la iglesia de Santo Domingo), cuya alterna disposición plástica (ya de gozo, ya de penas) constituía aún un modelo sugestivo para los eventuales comitentes.

1. BELDA NAVARRO, C. (coord.), *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012.

2. PÉREZ SÁNCHEZ, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997: p.205.

Sin embargo, el siglo XVIII había producido de mano de Francisco Salzillo uno de los más felices hallazgos iconográficos para la plástica regional al conformar, a partir de la Dolorosa de la cofradía de Jesús, un arquetipo que constituiría la referencia para las nuevas tallas pasionarias de la Virgen. Dicha variante se constituyó, por tanto, en emblema de la Murcia barroca y en parte fundamental de la procesión de la mañana de viernes Santo. Con fidelidad al relato evangélico y con los pertinentes resortes dramáticos, retomó la escena del Encuentro en la Calle de la Amargura; teatralización piadosa que había generado una serie de ritos específicos que sirvieron como base para la intencionada actitud itinerante y asimétrica de la escultura de vestir³.

El modelo de Salzillo, tomado de fuentes italianas, generó una forma plástica rotunda que oponer a aquel modelo, sumamente estereotipado, de la Soledad. Se sirvió para ello de una obra de Naldini, *"della Vergine dei Sette Dolori"*, venerada en *"San Marcello al Corso"* de Roma desde 1695: su compostura, con el manto recogido sobre ambos brazos, se prestaba a la dinámica impronta procesional⁴. Esta trasposición de la apariencia pictórica a otra de bulto redondo permitió ensayar sobre la plasticidad del aderezo textil convertido en ingrediente fundamental; un uso plenamente escultórico que consumaba el paroxismo multidisciplinar de los materiales en un simulacro con texturas y apariencias veraces⁵. La tipología alcanzó tal éxito que sus versiones se prodigaron aún en vida del propio Salzillo, no cesando este ímpetu tras su fallecimiento en 1783⁶. De ello da buena cuenta el repertorio de Roque López quien confirió al modelo, primero, una dimensión regional dentro de los territorios del antiguo Reino para alcanzar, luego, los espacios limítrofes⁷. Aun existiendo varias efigies de la Dolorosa ejecutadas por el discípulo no recogidas en "la memoria", sólo las relacionadas corroboran esta circunstancia: cuarenta y cuatro de ellas, que suponen cerca del 70% de las imágenes pasionarias recogidas, se centran en la perpetuación del tipo del maestro⁸.

Contrariamente a lo acaecido en ciertos contratos salzillescos, caso de la Dolorosa de Aledo⁹, el texto del discípulo no facilitó indicación alguna sobre el aderezo de estas tallas. Pese a ello, está demostrado su conocimiento de la singular estructura creada por Salzillo para la Dolorosa de "los nazarenos": así, el maniquí del *"Beato Fray Miguel de los Angeles"* también se presenta parcialmente anatomizado. Este tratamiento tenía la intencionalidad de conformar una base apta para la adecuada disposición de los aditamentos sobrepuestos y la constitución de aquella plástica itinerante. No obstante, repitiendo el comportamiento del propio maestro, evitó reproducir esta conformación en las restantes versiones del prototipo, constatándose por ahora sólo en la aludida efigie del santo trinitario¹⁰. Por el contrario, el testimonio que ofrecen las interpretaciones de la Dolorosa conservadas, refrenda la despreocupada supresión de esta fórmula dando paso, además, a una interpretación personal de las fisionomías.

Las más tempranas de estas esculturas de vestir corresponden a la independencia artística de Roque López en 1783. Se trata de dos hechuras destinadas a Tarazona de La Mancha y Alatoz, respectivamente. Sólo en este primer episodio ya puede observarse la contrastada discrepancia entre el coste de la primera, 565 reales, y el más reducido de la segunda, que importó a Jesualdo Riquelme -quien financió el encargo- un montante de 360 reales. Esta última resulta, pese a ello, más representativa al encarnar unos rasgos estéticos característicos de este periodo finisecular:

3. Véase al respecto BELDA NAVARRO, C., *La Pasión según Salzillo. Viernes Santo en Murcia*, Murcia, Daranà, 1995: pp.10 y 11.

4. LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa nella Settimana Santa in Sicilia e Andalusia*, Catania, Zappalà, 2000: p.208.

5. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La vestimenta de la Dolorosa en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena" en *Ecos del Nazareno*, nº 26, Cartagena, Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2005: pp.33-42.

6. Véase sobre esta obra BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Daranà, 2006: pp.143 y 144.

7. La participación de Roque López en la gestación de unos tipos iconográficos adheridos a la constante geográfica y, a la postre, convertidos en paradigmas inequívocos del territorio murciano ha sido tratada por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: "Roque López en la invención del eterno murciano: La consumación iconográfica del barroco como lenguaje autóctono" en *Imafronte*, n.19, Murcia, Universidad, 2008: pp.25-49.

8. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico" en BELDA NAVARRO, C. (coord.), *Roque...* (obr.cit.): pp.136-141.

9. SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983: p.148.

10. PORRES ALONSO, B., *Los trinitarios en Murcia (1272-1835)*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 2005: p.92.

facciones desdibujadas y sencillas líneas que reducen los caracteres expresivos a una depuración formal cercana al gusto clasicista. Este adocenamiento resulta análogo al de la pintura cortesana tardo-barroca y a fórmulas escultóricas usadas fuera de Murcia de mano, por ejemplo, del valenciano Blas Molner¹¹ y de otros contemporáneos de la escuela granadina: en este sentido, se justifica la integración de López en las corrientes artísticas coetáneas, singularmente representadas en aquel lugar por Juan de Arrabal, Felipe González Santiesteban y Manuel González Santos¹².

Estos aspectos no fueron definitivos en la labor de Roque López quien, más tarde, generó una fisionomía alterna para otras interpretaciones de la Dolorosa: la progresiva implantación de una severidad expresiva restringe la amabilidad constatada en el ejemplar de Alatoz y define una impronta facial caracterizada por un carácter retratístico alterno al salzillesco. Insistiendo en este aspecto, conviene enfatizar una actitud artística que, de facto, pretende generar interpretaciones ajenas a la reproducción mimética pese a la constante evocación de modelos y soluciones salzillescas. Ciertamente, el tipo es constante, si bien la expresividad se sumerge en una esfera de personalísima rigidez: los excesos fisionómicos, patentes en la acusada apertura ocular, la arqueada redondez de las cejas, el decidido perfil nasal o el escueto dibujo de los labios, muestran un talante vacilante, desenvuelto en una lógica reproductiva amanerada y distanciada del estudio de la realidad. Es por ello que su estilo se desenvuelve en una atmósfera de ingenua irrealidad donde, las sugeridas facciones de los modelos, se entregan a una impronta reproductiva aprehendida¹³.

Pese a ello aún habrá buenas representaciones del tema como la titular de la primitiva cofradía de sederos de San Andrés: desprovista a día de hoy de su primitiva naturaleza vestidera -a causa de una postrera intervención decimonónica-, la obra inaugura el retrato arquetípico característico de estas Dolorosas de Roque López. El fino modelado de su óvalo facial produce la impresión de un artista maduro capaz de conseguir ciertas cotas de calidad y, desde luego, correctísimas terminaciones polícromas. La efigie, como la análoga de la cofradía de la Sangre, no se reseña en *“La Memoria de hechuras”* aunque estilísticamente se insertan en lo más genuino de la producción del discípulo de Salzillo; hecho paradójico que insinúa, acaso, la existencia de una práctica ajena a la producción oficial del taller.

La correspondiente a la cofradía de la Sangre es encargo personal al artista del mayordomo José Ruiz Funes. Ejecutada en 1787 sirvió, en un contexto algo incierto, para suplir la anterior Soledad de Nicolás de Bussy. Es este, desde luego, un asunto del máximo interés al acentuar el debate artístico existente sobre la conveniencia de mantener las versiones caracterizadas con los luctuosos aditamentos de las viudas castellanas¹⁴. Si el propio Salzillo hubo de pregonar la renovación que, a este respecto, el mismo representaba, no cabe duda que en estas décadas finales del siglo se acentuó este proceso; no en vano, cinco años atrás el propio maestro indujo a los cofrades de Aledo a desprenderse de su proyectado deseo de contar con una de aquellas versiones de la

11. GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M., “Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista” en *Las cofradías en el siglo de las crisis*, Sevilla, Universidad, 1999: pp.125 y 126.

12. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. ha planteado un panorama estilístico semejante en el ámbito granadino donde, a la postre, el estilo del aludido González Santos se sumerge en una impronta castiza acorde a lo señalado al respecto de Roque López: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Granada, Atrio, 2008: pp.426-469.

13. Ciertamente, son estereotipos que parecen superarse en casos concretos como el San Antón de la parroquia de Peñas de San Pedro o la Santa Cecilia de las Agustinas pero que dota de inconfundible unidad estética al resto de su producción. Sobre estos pormenores FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: “Roque... (obr.cit.): pp.36-42. Más allá de las concomitancias arriba señaladas conviene valorar la inserción de estas líneas expresivas dentro de una estética ilustrada más preocupada por el refinamiento expresivo que por la plasmación de un excesivo realismo. Esta deriva, insinuada en los últimos años de la producción salzillesca, ensalza estos valores de ingenua simplicidad en el ámbito de la máscara cortesana y, particularmente, en las representaciones que de ellas hará el propio Goya. No obstante, la circunstancia de que estos rasgos afluían tanto en los pormenores masculinos como femeninos inciden en un uso oprimido, acaso, por “las obligaciones del rígido modelo de <hombre de bien> ilustrado”. Véase a este respecto GÓMEZ CASTELLANO, I., *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2012: pp.42 y 43.

14. A lo aportado al respecto del encargo de esta Dolorosa a Roque López por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La apariencia de la imagen sagrada en la Archicofradía de la Sangre: ajuar y escenografía procesional” en ESTRELLA SEVILLA, E. (coor.), *Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. VI Centenario*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, 2010: p.280; cabe incorporar los datos exhumados anteriormente por LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., *La Verdad*, Murcia, viernes 27 de marzo de 1953, relativos a la adquisición de la pretérita Soledad de Nicolás de Bussy por parte “de los capuchinos hasta la exclaustación, [en que] volvió al Carmen”.

Virgen enlutada “con las manos que tengan un corazón en ellas” haciéndoles ver la idoneidad del modelo gestado en 1755 para la cofradía de Jesús. Era ahora un cofrade de la Sangre, el citado Ruiz Funes, quien procuraba de su mano y asumiendo todos sus costes incorporar el renovado modelo, también, a la procesión de miércoles Santo¹⁵.

Pero la efervescencia iba más allá llevando el prototipo lejos de la capital: Alicante, Almería, San Clemente, Iniesta o La Puebla de don Fadrique dibujan casi a la perfección las lindes de un reino de naturaleza artística cuyo parentesco se vincula a la impronta de esta iconografía. Así, de las cuarenta y cuatro piezas contabilizadas de este tipo en “la memoria” tan sólo cerca de un 47% se destinaron al interior de la actual región. Ello representa una cantidad significativa que reivindica la fortuna del tema salzillesco adscrito, ahora, a la pericia del propio Roque López. En 1793 la hija del maestro, María Salzillo, le requería “*Una Virgen de los Dolores, de siete palmas y medio de vestir, con dos niños*” exigiendo que fuera “*como los de la de Jesús*”. Este ejemplo expone la trascendencia del modelo original que se exportaba para llenar los restantes templos de la capital. La obligación, además, de ejecutar “*los ángeles*” por la cantidad de trescientos setenta y cinco reales (ascendiendo su coste total a mil doscientos reales) revela la perseverancia en un arquetipo que, siempre que fuese posible, había de ir complementándose con los restantes complementos¹⁶.

Tampoco para este caso tan singular y cercano hubo Roque López de reproducir el aludido candelero anatomizado. Este hecho, sumado a aquellas otras versiones que, de mano del propio Salzillo, priorizaron una simplificación estructural del armazón merece una última consideración: si, como la Dolorosa de San Lorenzo, la encargada por María Salzillo se pensó prioritariamente para un uso ajeno a los condicionantes específicos de la procesión matinal de Viernes Santo, no cabe duda que la elección había venido marcada por la necesidad de priorizar una versión frontal dentro de la limitada escenografía del camarín de un retablo. Aunque la obra destinada a Ruiz Funes sí que poseía un uso procesional, hasta fechas cercanas hubo de conservarse en el oratorio particular de la familia. De modo que se acentúa, el considerable interés desplegado por Salzillo en la configuración excepcional de aquel prototipo para “los nazarenos”. Por ello, pese al exhortado mimetismo requerido por la hija del genio, López solventó el encargo con una elocuente funcionalidad.

No hay espacio para abundar en los pormenores del resto de la serie obrada por el escultor en el decurso de los años detentados en el taller de la calle Vinader. A sabiendas, se obvian aquí casos relevantes que, como los concretados para Alcaraz, muestran la capacidad de Roque López para ofrecer versiones alternas de la Dolorosa. La persistente consistencia del tipo enfatiza la realidad de un taller volcado en la práctica profesional y poco preocupado, en general, por aportar soluciones alternativas¹⁷. Acaso las obradas con estas características en el entorno caravaqueño, como la perteneciente al Paso Morado de Lorca y firmada en su interior por Marcos Laborda, señalan las limitaciones de unos artistas coetáneos que revelan inacción y falta de iniciativa a la

15. Al respecto de los pormenores del encargo de la Dolorosa de Aledo véase SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida...* (obr.cit.): p.148. Al respecto de la encargada por José María Ruiz Funes para la procesión murciana de Miércoles Santo véase: ARCHIVO ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE DE MURCIA, “*El Lunes 2 de Abril del año 1787 llevaron de Sta. Clara a el Carmen la Cofradía una Dolorosa nueva para la Sangre de Cristo en el nombre de la Cofradía y conducieron el de la Negacion y el Estandarte nuevo...*”. Legajo 30030. APS, Caja IV, f.3.

16. Los detalles de “las Cuentas rendidas por el mayordomo Don Joaquín Riquelme y Togores en 23 de Abril de 1755” indican como Salzillo recibió por la Dolorosa “675 rs. vellón” más otros “1.310 rs.” por “las hechuras de los cuatro ángeles que acompañan á ntra. Señora”: BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos con una Introducción Histórica*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1980: pp.467 y 468. Debe consignarse, al respecto, la diferencia negativa a favor de Roque López que presenta, en consecuencia, un precio más reducido ante una hechura prácticamente idéntica. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La memoria...” (obr.cit.): p.140.

17. Es pertinente recordar aquí la constante reproducción de modelos que coetáneamente lleva a cabo Esteve Bonet en su taller valenciano donde, incluso, abundan soluciones tomadas del propio Ignacio Vergara. Es paradigmático, al respecto, el empleo incluso de un mismo modelo para la representación de iconografías semejantes como acaece con la representación de San Esteban obrada para presidir su parroquial valenciana y las frecuentes esculturas de San Vicente mártir según el mismo modelo. Véase sobre este escultor contemporáneo a Roque López: IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971.

hora de abordar el asunto en esta época¹⁸. Aquel interés dispuesto por Salzillo para combatir los convencionalismos prototípicos de centurias anteriores se revela ajeno al espíritu conservador de estos herederos.

Si el temor a los efectos de la vecina Revolución Francesa desencadenó una ola reaccionaria sin precedentes en el ámbito hispánico, desde luego, las artes no fueron ajenas a estas convulsiones. Este repliegue, que en lo literario y teatral marca el preludio del naciente romanticismo, se advierte con especial ahínco en la predilecta disposición de los propios mecenas: el noble Antonio Lucas, que anteriormente había encargado a Salzillo la interesante Dolorosa de San Lorenzo, ahora requiere otra de López para su uso particular. No obstante, las decisiones políticas ilustradas conllevan la supresión de costumbres piadosas generalizadas que, como la mendicidad, servían para el sostenimiento de las cofradías. El aristócrata, ferviente defensor del corporativismo tradicional, se posiciona frente a este tipo de intervenciones ilustradas, motivo por el que no duda engrandecer el exorno de la procesión de la cofradía de la Presentación de la parroquial de San Pedro, expresamente prohibida mediante aquella normativa, levantando a las puertas de su palacio un altar presidido por esta efigie de la Dolorosa para que haga estación en él la comitiva. Situaciones como ésta narran la complejidad social en vísperas del advenimiento del liberalismo y como, de forma explícita, el asunto devocional de los Dolores de la Virgen se convirtió en paladión frente a la apostasía liberal¹⁹.

Esta elocuente actitud, ya para finalizar, evidencia el potente papel operado por la iconografía renovadora de Salzillo convertida, a la sazón, en emblema de la pugna de la ciudad frente a los aires revolucionarios que llegaban desde Francia. Esta actitud y este clima social propicio a la revisión de los temas genuinos de la nación, véase las escenas coetáneas de La Tirana y Mambrú, forma parte de un contexto excepcional por inaudito en el que, de forma exponencial, también quedó el sello genuino de los artistas. Si Roque López no fue capaz de solventar un modelo propio de la Dolorosa no debe, desde luego, achacarse sólo a sus limitaciones sino, más bien, obedecer a la alargada sombra del excepcional icono creado por su maestro²⁰.

No obstante, el discípulo obró un alarde al alcance de pocos escultores de su tiempo al perpetuar las novedades artísticas del siglo, y aún sus formas, en espacios distantes y ajenos a la propia inercia evolutiva de las artes. En efecto, buena parte de su labor va dirigida al medio rural, concretamente a las nuevas roturaciones manchegas desarrolladas en la vecina provincia e insertas entonces en la Diócesis de Cartagena. De su mano, es un hecho, llegaron las renovaciones conceptuales de este modelo para vestir de la Dolorosa a estos núcleos tan distantes y cerrados como poco poblados. Se avalora así su producción con la inercia de un temprano e inconsciente carácter divulgativo. En efecto, si más de un siglo más tarde aún se afanaba el gobierno estatal por poner al descubierto en estos rincones remotos las réplicas de las obras maestras del Museo del Prado, no cabe duda que a Roque López se debió buena parte de la fama y estima con la que, ya en el siglo XIX, comenzó a conocerse la obra pasionaria de Salzillo.

18. BELDA NAVARRO, C. y POZO MARTÍNEZ, I., *Francisco Salzillo y la escuela de escultura de Caravaca*, Murcia, Universidad, 2016: p.120.

19. Los pormenores de la época en que se desarrolla la labor artística de Roque López ha sido abordada por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La memoria..." (obr.cit.): pp.96-102.

20. Es ante este panorama donde, a la par de las revisiones artísticas de asuntos del pasado nacional, se genera una actitud anti-ilustrada y beligerante con el academicismo que ha sido catalogada como "romanticista" para la literatura y el teatro: HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995: pp.42-54.

El Viernes de Dolores en el siglo XIX: esplendor festivo en Murcia en vísperas de la Semana Santa

Pedro Fernández Sánchez

La amplia devoción de la que gozaron los Dolores de Nuestra Señora durante el siglo XVIII y XIX en la ciudad de Murcia, propició el desarrollo de todo un repertorio de elementos devocionales, litúrgicos y culturales en torno a la referida festividad. El culmen se alcanzaba el Viernes de Dolores, y su víspera, con toda una serie de diversas manifestaciones que atestiguaban la devoción de Murcia a los Dolores. En los inicios del siglo XX, la referida celebración, comenzaría una paulatina decadencia que acabaría abocándola, en las décadas siguientes, a verse despojada del amplio abanico de elementos con el que se había ataviado y ornamentado en las centurias anteriores.

The strong devotion rejoiced by “Los Dolores de Nuestra Señora” (the Sorrows of Our Lady) during the 18th and 19th centuries in the city of Murcia, led to the development of a whole repertoire of devotional, liturgical and cultural elements that feast. The culmination was reached on the Friday before palm Sunday and its eve, with a series of different demonstrations proving Murcia devotion to what it represented. In the early 20th century this feast experienced a gradual decline that would end up turning into the loss of a wide range of elements with which had been adorned and decked out in previous centuries.

La celebración de la festividad, así como la devoción y el culto, a los Dolores de Nuestra Señora poseen un gran trasfondo histórico en la Europa occidental mediterránea. Sus orígenes se remontan a la Baja Edad Media y se ubican en la región de la Toscana; concretamente vinculados a la Orden de los Siervos de María. La celebración de la fiesta de los Dolores se extendería por España, de la mano del Papa Clemente X, a partir del siglo XVII.

Sin embargo, este desarrollo litúrgico de la festividad de los Dolores debe asociarse a la proliferación en fechas más tempranas, al menos desde el siglo XVI, de referentes devocionales marianos. Nos estamos refiriendo a las primeras representaciones individualizadas de la Santísima Virgen doliente, aislada de la cruz y de la figura de Cristo. Todo esto se materializaría en la escultura de la Soledad de Gaspar Becerra de 1565 y en la Real Pragmática de Felipe II, datada en la misma fecha, por la que se extendía por todos los reinos de la monarquía hispánica el atuendo de viuda castellana para este tipo de representaciones marianas.

Durante el siglo XVI ya se evidencia la presencia de este foco devocional en tierras murcianas. Es el caso de la existencia en la ciudad de Murcia de una cofradía de “Santa María de la Soledad”¹. También se encuentran testimonios documentales del siglo XVII, de esta devoción a la Virgen de los Dolores por parte de las cofradías murcianas de Nuestro Padre Jesús Nazareno y en la de la Preciosísima Sangre.

Con la llegada del XVIII, se asistirá al aumento espectacular de la popularidad de esta devoción en la ciudad de Murcia y zonas aledañas. Mucho tiene que ver en ello, el milagroso suceso de las Lágrimas de la Virgen durante el verano de 1706 en el entonces Partido de Monteagudo, actual Cabezo de Torres, en plena Guerra de Sucesión al trono español. Sólo un año antes, en 1705, el monarca Felipe V había nombrado a Luis Antonio de Belluga y Moncada como Obispo de la diócesis de Cartagena. El fenómeno milagroso de Ntra. Sra. de las Lágrimas tuvo lugar un mes

1. IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas Ad Limina de la diócesis de Cartagena (1589-1901)*. Murcia, UCAM, 2001, p. 437.

antes de la decisiva batalla del Huerto de las Bombas; hecho que fue asociado rápidamente por Belluga en favor de la causa borbónica frente al bando austracista². El otro gran acontecimiento clave del Setecientos murciano, fue la magistral creación de Francisco Salzillo de la Dolorosa de la cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Murcia. La grandísima aceptación de esta representación de los Dolores, hizo que se constituyera como modelo arquetípico de Dolorosa en la diócesis de Cartagena. Prueba de ello, son las numerosas réplicas y versiones que desde entonces, y durante los siglos siguientes, han aflorado por todos los rincones de la diócesis y zonas circundantes. Estos dos grandes impulsos dinamizadores, propician de forma evidente la extensión y popularización generalizada de la devoción a los Dolores en tierras murcianas.

Será precisamente a comienzos del siglo XIX cuando la celebración de los Dolores cobre una mayor vigencia y esplendor. Mucho tiene que ver en ello, la decisión de Pío VII de asimilar como propia para toda la Iglesia la liturgia de la Orden Servita³. En lo que respecta a la situación local, a pesar de los convulsos avatares que vive la sociedad española durante el siglo XIX, la popularidad de los Dolores no menguará. Es necesario recordar que se asiste a unas décadas de gran inestabilidad política, hechos que propiciarán situaciones difíciles en numerosas instituciones religiosas, muchas de las cuales rendían culto precisamente a los Dolores de la Virgen. Muy conocido es el caso de la cofradía de Servitas, que vivirá diversos momentos de inactividad durante este siglo pero cuyos cultos a María Santísima de las Angustias no cesarán en momento alguno⁴.

La contagiosa atmósfera surgida durante el periodo de la Restauración, fruto del amplio desarrollo previo y por lo tanto, evidencia notable del sincretismo cultural y devocional generado en torno a la devoción de los Dolores durante siglos, propició la conversión del Viernes de Dolores, y su antesala, en un verdadero tiempo festivo. Durante este día, flotaba en el ambiente una mezcla entusiasta de factores devocionales junto a otros marcadamente sensitivos. Figuras como Martínez Tornel o Jara Carrillo, advierten sobre el componente primaveral de la celebración donde la mujer, particularmente la ataviada con mantilla, goza de protagonismo indiscutible. Está claro, en este sentido, que la conmemoración litúrgica y ceremoniosa heredada se había convertido en una auténtica exaltación de la identidad murciana. Los tintes festivos y exóticos se amalgaman, sin prejuicio alguno con la rememoración estrictamente sagrada.

Uno de los elementos más característicos de esta festividad popular fueron las serenatas musicales, éstas recorrían las calles de la ciudad durante la noche anterior al Viernes de Dolores. Estas manifestaciones lúdicas, contaban con precedentes barrocos, pero ya en el siglo XIX aparecen perfectamente definidas en torno a varios aspectos irremplazables: novena, serenatas y función solemne en el día de Viernes de Dolores. La importancia de esta fórmula se ejemplifica bien durante el Sexenio cuando los propios vecinos sugieren la conservación de algunas capillas públicas para agasajar la devoción de Nuestra Señora de los Dolores⁵.

El ámbito festivo adquiere gran resonancia en la celebración de las serenatas. Los pasacalles de las bandas instrumentales concurrían a los pies de estas representaciones de la Virgen, algunas de ellas colocadas efímeramente en balcones particulares. Evidentemente, este hecho señala la impronta lúdica y callejera de esta exaltación que, como se ve, propiciaba una atmósfera distendida a modo de gran convocatoria de las inminentes procesiones de Semana Santa. Entre las numerosas imágenes que estas bandas visitaban, habría que referir las situadas del barrio de San Juan donde, a la par, los vecinos exornaban sus inmediaciones⁶. Sin embargo, las más populares de las paradas correspondían a la Dolorosa de la calle del Hospitalillo, a la que se alude como un paradigma por el interés de sus decoraciones, y a la Virgen de las Angustias de la calle de la Olma, de vigorosa impronta popular⁷.

2. VILAR, J.B.: *El Cardenal Luis Belluga*. Granada, Comares, 2001, pp. 89-92.

3. DE LA CAMPA CARMONA, R.: "Los Dolores de Nuestra Señora: devoción y culto", *Boletín de Cofradías de Sevilla*, 499, (2000), p. 36.

4. *La Paz*, (1858-1875).

5. NAVARRO MELENCHÓN, J.: *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 75-86.

6. FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana. Provincia de Murcia*. Lérida, Carrués, 1880, vol. II, pp. 152-153.

7. *Diario de Murcia*, (1886-1888).

No conviene olvidar el papel concedido a la primavera como tiempo de homenaje vitalista a la naturaleza y a la mujer. Particularmente, aquellas también bautizadas como Dolores que celebraban en esta jornada su onomástica. Algunas de ellas, incluso, eran visitadas por las bandas durante la serenata, particularmente las pertenecientes a familias relevantes de la ciudad. Agasajo al que se correspondía con sustanciosas invitaciones culinarias a los músicos. Pero el auténtico protagonismo femenino se hacía patente al día siguiente cuando se acostumbraba a vestir la mantilla española para acudir a las funciones que se desarrollaban en cualquiera de los templos de la ciudad. Era entonces, como recuerda Martínez Tornel, cuando la simbiosis entre la estación primaveral y la mujer alcanzaba un protagonismo estético de pretendida y entusiasta belleza. Una antesala completamente antagónica al inmediato misterio de la Pasión⁸.

Durante la mañana del Viernes de Dolores se acudía a los templos a la celebración de las comuniones generales, dejándose sermón y canto de los dolores para la tarde. En el interior de las iglesias se desplegaba todo un alarde imaginativo destinado a la construcción de suntuosos altares efímeros que se sumaban al resto del ornato del edificio. Este esplendor de la liturgia es el que fomentaba el interés ciudadano, ansioso por contemplar estas estructuras compuestas a base de recargadas tallas, candelabros y ricos tejidos. Todo para constituir un espacio marcadamente escenográfico y teatral, configurado dentro del ceremonial en homenaje a la Virgen de los Dolores como si de una espléndida evocación celestial se tratara. Buena muestra de estos montajes efímeros es el magnífico altar de la cofradía de Servitas levantado anualmente con motivo del novenario previo al Viernes de Dolores.

Como referimos, el altar de cultos de la Virgen de las Angustias, de la cofradía de Servitas, se erige como un caso paradigmático en el sureste peninsular. El monumental montaje, comenzó a realizarse por primera vez en 1884 con motivo del novenario que se consagraba a los Dolores Gloriosos de Ntra. Sra. de las Angustias. El espectacular altar de cultos fue diseñado por Joaquín Martínez García, mientras que el bordado del dosel fue ejecutado por la bordadora Emilia Garáfolo. Su espectacularidad reside en su colosal tamaño, la brillantez del trabajo de las numerosas rocallas que jalonan el dosel, la riqueza de las telas y bordados, el gran número de sinuosos y esbeltos candelabros, y por supuesto, la magnificencia de Ntra. Sra. de las Angustias que todo lo llena con su sola presencia. La importancia del Viernes de Dolores para la cofradía de Servitas en las últimas décadas del XIX, queda también puesto de manifiesto con unos extensos cultos que se iniciaban a las siete de la mañana con la misa de comunión de regla, continuaban a las nueve y media con misa solemne y finalizaban con la realización de los ejercicios a las cuatro de la tarde; tras los cuales, se realizaba una procesión claustral por el interior de San Bartolomé. Estos cultos cuaresmales, previos al día de los Dolores, se veían acompañados de una serie de indulgencias que atestiguan, una vez más, la pujanza e importancia de esta festividad para la cofradía de Servitas y la propia ciudad de Murcia⁹.

Pero no fue el único aspecto en el que trabajaron cofradías, mayordomos y parroquias en beneficio de la devoción a los Dolores de Nuestra Señora. Durante estos años finiseculares, abunda el gasto suntuoso dedicado a adquirir costosas prendas textiles que, como en el caso de las parroquias de San Lorenzo y San Pedro, contribuye a mostrar la magnificencia y esplendor de las efigies marianas. Este entusiasmo, centrado en Murcia en torno a las imágenes dolorosas, encuentra una coyuntura favorable en todo el contexto católico; no ha de olvidarse el fervor desplegado en Europa alrededor de la proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción. En definitiva, un paroxismo articulado en torno a las principales advocaciones de la Virgen en cada lugar.

Debe incidirse, por tanto, en una premeditada atmósfera sensitiva donde la dimensión del culto y el fervor se aprecia en torno a las manifestaciones plásticas y artísticas. Se trata, en suma, de un primer hito ritual en el que la manifestación religiosa se plagaba de obras artísticas; muchas de ellas, no debe olvidarse piezas de Francisco Salzillo que, a la sazón, constituye el emblema de la Murcia del Siglo de Oro. Además, conviene ensalzar el papel de la religiosidad que se manifiesta,

8. *El Liberal*, (1925).

9. *Diario de Murcia*, (1884-1896).

en este caso, en el interior de los templos como consecuencia de los postulados ultramontanos que circulan por la Iglesia desde la celebración del primer Concilio Vaticano. Esta proyección interior de lo religioso, trata de fomentar las prácticas tradicionales del culto empleando un esplendor decorativo que se consagra al disfrute estético, una sacralidad percibida por los sentidos al modo de la “delectatio” imaginada por San Francisco de Sales¹⁰.

En las postrimerías del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, deben advertirse elementos de cambio que invitan a pensar en el declive de esta devoción en favor de otras más acordes a la nueva situación de la Iglesia en la sociedad española del momento. Basta con observar la expansión en España de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús durante el reinado de Alfonso XIII. La revelación al padre Bernardo Hoyos propició, de forma posterior, la configuración de una devoción de marcado carácter nacionalista, antiliberal y reaccionaria. Amalgama que sólo se puede comprender inserta en la política del clericalismo de finales del XIX y como reacción al desarrollo del anticlericalismo, al movimiento obrero, liberalismo, etc. Todo ello se vería rematado con el paradigmático impulso dado por Pío XI a la devoción de Cristo Rey en 1925¹¹. Como ejemplo de la importancia del desarrollo de esta “devoción de moda” durante comienzos del XX, encontramos la ingente producción del escultor Sánchez Araciel, que llegó a realizar más de 80 imágenes del Sagrado Corazón de Jesús¹². La devoción del Sagrado Corazón experimenta en Murcia, y en el panorama nacional, una redefinición en los albores del siglo XX bajo el auspicio de las políticas clericalistas.

El desarrollo de estas nuevas devociones pudo iniciar el proceso decadente en la devoción a los Dolores en nuestra tierra. Si durante el siglo XVIII, bajo el episcopado de Belluga, los Dolores asistieron al comienzo de un monopolio devocional. A finales del XIX y comienzos del XX, las políticas clericalistas de la Iglesia española, desarrolladas en Murcia bajo el episcopado de Vicente Alonso y Salgado, pudieron arrebatarse a los Dolores, de forma paulatina, el amplio favor social y popularidad de la que gozaban en la ciudad.

El paso de las décadas dislocó para siempre esta idiosincrasia devocional y cultural trabajada por las élites locales y el pueblo murciano a lo largo de los siglos. Una forma de transmitir, vivir y sentir una devoción, a los Dolores, con pocos parangones y sin igual vitalidad y empeño en su expresión. De auténtica tragedia podría haberse tildado la pérdida de este exorbitante patrimonio, tanto material como inmaterial, que no se supo preservar ni transmitir a las generaciones siguientes. Precisamente durante las décadas sucesivas al fenómeno que nos ha ocupado, muchos intelectuales occidentales repitieron insistentemente que se caminaba hacia un hombre desnacionalizado, sin raíces, y por tanto, sin historia. Quizás en esos mismos años, la realidad de la festividad y devoción a los Dolores comenzaba a apagarse en nuestra tierra. Raíces que se pierden pero historia de una devoción que no debemos olvidar.

REFERENCIAS

- -ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA (A.M.M.):
 - *La Paz* (Murcia) [1858-1875]
 - El Diario de Murcia* (Murcia) [1884-1896].
 - El Liberal* (Murcia) [1925]
- BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1996.
- BELDA NAVARRO, C.: *La Pasión según Salzillo*. Murcia, Darana, 1995.
- CANDEL CRESPO, F.: *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús en Murcia*. Murcia, Francisco Candel Crespo, 1981.
- CUEVA MERINO, J. De la: “Clericalismo y movilización católica en la España de la Restauración”, en CUEVA MERINO, J. De la y LÓPEZ VILLAYERDE, A. L. (Coords.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la restauración a la transición*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 27-51.

10. BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1996, p. 261.

11. CUEVA MERINO, J. De la: “Clericalismo y movilización católica en la España de la Restauración”, en CUEVA MERINO, J. De la y LÓPEZ VILLAYERDE, A. L. (Coords.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la restauración a la transición*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 40-41.

12. CANDEL CRESPO, F.: *Devoción al Sagrado Corazón de Jesús en Murcia*. Murcia, Francisco Candel Crespo, 1981, pp. 29-38.

- DE LA CAMPA CARMONA, R.: “Los Dolores de Nuestra Señora: devoción y culto”, *Boletín de Cofradías de Sevilla*, 499, (2000), pp. 32-38.
- FUENTES Y PONTE, J.: *España Mariana. Provincia de Murcia*. Lérida, Carrués, 1880.
- IRIGOYEN LÓPEZ, A. y GARCÍA HOURCADE, J.J.: *Visitas Ad Limina de la diócesis de Cartagena (1589-1901)*. Murcia, UCAM, 2001.
- NAVARRO MELENCHÓN, J.: *Organización social y sistemas políticos en Murcia durante la I República*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- VILAR, J.B.: *El Cardenal Luis Belluga*. Granada, Comares, 2001.

La Virgen Dolorosa, arte, devoción y tradición en la huerta de Murcia.

Juan José Franco Manzano

La Virgen de los Dolores fue una advocación muy extendida en la vega media y baja del Segura, teniendo claro énfasis en los años posteriores al Concilio de Trento y especialmente en el siglo XVIII siendo Obispo de Cartagena, D. Luis Belluga y Moncada. Quedan destacadas obras en la ciudad de Murcia y localidades cercanas de la huerta, que simbolizan la terrible vivencia de tristeza y dolor en María y que muchas han llegado hasta nosotros.

The Lady of Sorrows had a widespread patronage in the middle and lower fertile plain of Segura river, with clear emphasis in the years after the Council of Trento and especially in the eighteenth century while Luis Belluga and Moncada was the Bishop of Cartagena. There are outstanding works in the city of Murcia and nearby towns, which symbolise the terrible experience of sadness and pain in Mary.

La devoción y el culto a la virgen de Los Dolores, se funde en el nacimiento del cristianismo. María, Madre de Cristo y sus momentos más duros y fundamentales en la vida de Jesús; especialmente en su “Pasión y Muerte”. Los pintores y escultores, ya en el gótico y en el renacimiento, plasman en sus mejores obras, los grandes momentos de “dolor” de María junto a la Cruz, esencialmente, pero también en momentos clave, como el “Descendimiento” del Señor, de la cruz. El ejemplo más claro lo tenemos en **Miguel Ángel Buonarroti**, en su genial “Pietà” de mármol de Carrara, de la basílica de San Pedro del Vaticano

El Concilio de Trento, en 1545-63, y la posterior Contrarreforma católica, triplicará esos momentos (*escenas*) de la Virgen Dolorosa, en unas terribles vivencias de tristeza y dolor, es justo en esos momentos, en que el Protestantismo, cuestiona a María, como la Madre de Dios, como Santa entre las santas y la quiere arrinconar, a un lugar meramente familiar y secundario, en la vida de Jesús, un mero acto físico de concebir y parir al Mesías. Algo, que el catolicismo, que sale de Trento, va anular llevando a María Santísima, a un lugar de honor brillante, por detrás solo de Jesús, el Hijo de Dios. Será la Reina de Cielo y Tierra, Madre de pecadores, Consoladora de afligidos, Auxilio de los cristianos (*Batalla de Lepanto 1567*), Puerta del cielo..... Jamás se entenderá el cristianismo, sin la figura de la “Mater Dolorosa”, su Inmaculada Concepción o su gloriosa Asunción a los cielos. El arte del Barroco, y sus grandes figuras como **Velázquez, Alonso Cano, Murillo, Rubens, Caravaggio**, difundirá hasta en el más mínimo detalle, a María, su frente madre humana de Dolores, Angustias, Soledad, etc.

En el antiguo Reino de Murcia, y en el marco de la **Guerra de Sucesión Española (1700-14)**, y en pleno conflicto entre borbónicos y austracistas, un suceso en la huerta de Monteagudo (*hoy Cabezo de Torres*), removi6 las conciencias de la Vega de Murcia y en especial a su obispo **D. Luis Belluga y Moncada**, que acudi6 a la casa del labrador **José Majuelo**, para ver el prodigioso llanto de un busto de la Virgen Dolorosa (*quizás del s. XVII ¿?*), y que desde entonces puso, en su escudo cardenalicio y mand6, trasladar en solemne procesi6n a la Catedral de Murcia. Este suceso legendario, que se extendi6 por todo el reino serenísimo de Murcia y las provincias limítrofes, hizo que desde entonces pusieran en capillas y altares a la Virgen de los Dolores, e incluso en muchas ciudades y aldeas, se le nombra de modo popular, como patrona o titular de la parroquia, como en El Raal, Aljucer, Llano de Brujas, La Ñora, Cabezo de Torres, Dolores de Alicante, Cartagena, (*con su Hospital de Caridad*) etc.

-Imágenes antiguas que se salvaron en 1936 en pedanías como La Raya, Era Alta, Llano de Brujas, El Palmar, Beniaján, Torreagüera y Alquerías. La Virgen de Los Dolores de La

Raya de Santiago, es quizás la más sobresaliente, en arte y expresión de la comarca; atribuida a **Francisco Salzillo y Alcaraz**. No existe por desgracia, ninguna documentación en el archivo parroquial, aunque algunos investigadores, tratan de vincularla a la Soledad, que llegó con el Jesús Nazareno “Un Domingo de Ramos” de 1713. Pero este autor piensa, que es casi imposible en esta imagen Dolorosa pudiera haber sido realizada por **Salzillo** en las décadas de los 60 o 70 de siglo XVIII. De lo contrario, tendríamos que pensar que fue **Nicolás Salzillo y Gallo** (*el padre*), el que introduce esta tipología de Dolorosa, que se extendió rápidamente por todo el Reino de Murcia y otras provincias del sureste español, gracias a copias y réplicas de los discípulos y seguidores posteriores. Pienso otra cosa, La Soledad de La Raya, que fue recibida junto al Nazareno ¿¿**Nicolás Salzillo**? ¿Napolitano?, no debió ser muy conseguida (*aceptada por los feligreses*) y en cuando **Francisco Salzillo**, popularizó a sus Dolorosas (*en especial, la maravilla, de la Iglesia de Jesús*); pronto le fue encargada una imagen similar, en la misma época, en que la Cofradía de San Antonio, le encargó el bello San Antonio de Padua, documentado por **Sánchez Moreno en su famosa tesis doctoral**.

Otras Dolorosas históricas, que se salvaron en el nefasto verano de 1936, fue la de Era Alta, que es atribuida popularmente, a su paisano **Roque López**, en los inicios del siglo XIX. Al mismo autor, se atribuye la de la iglesia de San Juan Bautista de Beniaján. La de El Palmar, con sus ángeles pasionarios y la de “Las Lágrimas” de Llano de Brujas, pudieron ser de discípulos posteriores, como **Santiago Baglietto o Sánchez Tapia**, aunque, no he encontrado documentación parroquial o crónica, que hable de tan devotas tallas. La de Llano de Brujas, debió pertenecer a la ermita de la “Torre de Baena”, que así, se conoce también a la parroquia, de la que es patrona y de su contorno huertano, como son los parajes de Cabecicos y la Ermita de San Antón. También en Alquerías, se salvó y restauró una Virgen de Los Dolores, que se halla en la parte superior del crucero derecho, encima de un excelente “Cristo Yacente” de **Sánchez Lozano**.

Otra pedanía de la huerta de Murcia, que pudo conservar “La Dolorosa”, fue Torreagüera, imagen que presenta el mismo círculo salzillesco del XIX, según me explicó hace años, su párroco y Cronista de la Diócesis de Cartagena, **Dimas Ortega**; más o menos sigue las pautas artísticas de las anteriores iconografías, con una acertada expresión de tristeza o pena.

En otras pedanías como es mi localidad de origen: Puebla de Soto, desapareció en enero de 1937, la Virgen de Los Dolores de **Roque López**, adquirida al escultor por 450 reales de vellón, por el cura de La Puebla (*Catálogo del Conde de Roche*). En 1947, fue sustituida por una talla del imaginero de Espinardo, **José Noguera**. Lo mismo sucedió en otras localidades de la vega murciana, que luego ante su ausencia fueron sustituidas por réplicas de la escuela murciana de la postguerra. Así **Sánchez Lozano**, desde su taller de la calle Arrixaca, esculpió varias Dolorosas, de canon salzillesco y en algunos casos, con una fotografía de la anterior destruida, como pasa en El Raal, o Santomera, o La Alberca(?).

Otro escultor, **González Moreno** esculpe la patrona de Aljucer, su pueblo natal. Pero a pesar de existir una buena fotografía de la antigua talla, sigue más el rostro de la excepcional de la Iglesia de Jesús, y también en Los Garres, en su parroquia de Santísimo Cristo de la Misericordia. En Cabezo de Torres, conservan el milagroso busto “que lloró” ante el **Cardenal Belluga** (*citado al principio*) y en el retablo mayor una preciosa Virgen Dolorosa “de Las Lágrimas” debida al escultor **Antonio Carrión Valverde**. El mencionado **José Noguera**, realizó otras imágenes de la Dolorosa, en Alcantarilla, Rincón de Seca, etc.

Las Virgen de los Dolores, que iconográficamente viste de “Soledad” (tal como visten las viudas nobles castellanas del siglo XVI) , se da en tres localidades, como la Virgen de “Los Dolores” del “Paso” de La Ñora, la de San Pedro Apóstol de Alcantarilla y la del templo de Nuestra Señora de Cortes de Nonduermas. Es decir, conservan el título y la devoción como Virgen de “Los Dolores”, pero iconográficamente, representan más el séptimo dolor, su “**Soledad**”, tras el entierro del Redentor. Las dos últimas, son debidas a la gubia salzillesca de **José Sánchez Lozano** y la de “La Annoria”, junto a la acequia Aljufía, fue tallada a finales de los años 40 por **José Noguera**. Se halla habitualmente en su ermita, que coincidía con el “último paso” del Vía Crucis, en un altozano, del final de la calle mayor. La ermita del “Paso”, está bellamente adornada por pinturas mitad neoclásica y mitad ecléctica en sus muros y techos.

En las ceremonias previas al Viernes de Dolores y la Semana Santa, se celebraban las habituales novenas, quinaros y triduos a la Virgen de Los Dolores; con solemnes cantos y plegarias, todo envuelto en el solemne ceremonial católico. Era de destacar que en Cuaresma se rezaban y cantaban los “Siete dolores de la Virgen”, tras él, los “Domingos de San José” (*Marzo*). Pero si había un momento solemne y emocionante era el canto del “Stabat Mater”, entre incienso y emoción contenida:

*Stabat Mater dolorosa,
Iusta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius,
Cuius animam gemetem,
Contristans et dolentem
Pertrantsavit gladius.*



1/



2/



3/



4/

1/ Virgen de Los Dolores LA RAYA, de Francisco Salzillo (hacia 1760-70?) / Cecilio Cermeño/

2/ DOLOROSA del ¿s. XIX? de TORREAGÜERA (Revista Semana Santa)

3/ Virgen de Los Dolores, de Sánchez Lozano, de la iglesia de S. Pedro Apóstol ALCANTARILLA,/ Manuel Almira /

4/ Virgen de Los Dolores de Sánchez Lozano de EL RAAL / Francisco Nortes/

La Dolorosa de Francisco Salzillo de Lorquí. Génesis y evolución de una devoción actual

Francisco García Marco

La villa murciana de Lorquí cuenta con una de las mejores imágenes de Dolorosas de Salzillo, la cual mantiene un legado devocional de gran importancia, pues cuenta como caso excepcional en nuestra región con su ajuar primigenio de procesión, tanto en lo referido a textiles, como en el ajuar argénteo. Dejando de manifiesto la gran relevancia en el contexto local que supuso la realización de tan venerada imagen por el maestro Salzillo.

The Murcian town of Lorquí has one of the best images of Dolorosas ("Lady of the Sorrow") by Salzillo, which maintains a devotional legacy of great importance, since it counts as an exceptional case in our region with its original procession trousseau, regarding not only to textiles, but also to silver. All this brings to light the great importance that the sculpture of this venerated image by Salzillo meant in the local context.

INTRODUCCIÓN

La villa de Lorquí venera, entre las paredes de su templo parroquial dedicado al apóstol Santiago, la imagen de la Virgen de Los Dolores que talló Francisco Salzillo en la segunda mitad del setecientos¹.

La efigie ocupa una posición de privilegio en el lado derecho del crucero, teniendo en frente a la imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno, también de autoría salzillesca.

Para entender mejor su presencia es necesario relacionar el origen de la devoción con el milagro local de Lágrimas y Sudores que protagonizó la antigua Virgen de Los Remedios en una fecha indeterminada y del que da cuenta el Pensil del Ave María en 1730². Esta imagen participaba en los cortejos penitenciales de Jueves y Viernes Santo en la noche, al menos desde 1665, fecha de llegada a Lorquí del primer Cristo Crucificado³. No obstante, la presencia de la imagen mariana en el antiguo templo parroquial es anterior a la última fecha citada⁴. La importancia de este antiguo simulacro mariano es fundamental para entender las adquisiciones del siglo XVIII, porque el milagro ilorcitano operó, a escala local, los mismos efectos que se produjeron en la capital después del milagro de las Lágrimas de 1706. Y esta afirmación la corroboran dos hechos fundamentales.

1. El actual artículo resume la comunicación que se presentó en el congreso Virgo Dolorosa de Carmona en 2014. No obstante aporta alguna información nueva que destacamos a pie de página. Esperamos que ilustre sobre la importancia devocional y material de una imagen que no por cercana a la capital es menos conocida por los cofrades y el gran público.

2. VILLALVA Y CÓRCOLES, 1730: p. 173. El texto completo reza así: "A la Stma. Virgen María, con el sagrado timbre de los Remedios, venera la noble villa de Lorquí. No es esta Sra. aparecida. Está colocada en la iglesia parroquial en donde con rendidas y gloriosas demostraciones de júbilo, celebra todos los años su fiesta con la asistencia de todos los vecinos. En todas las necesidades públicas como particulares, acude la villa al sagrado remedio de esta Sra. y usa de su acostumbrada misericordia para con todos. Porque como tiene el título tan acomodado a su natural inclinación de hacer a todos bien, a ninguno excluye y a todos maternalmente ampara.

Es esta santa imagen de hermosura singular, pero entre tanta belleza no han faltado lágrimas en sus divinos ojos, pues se tiene por tradición firme y constante entre los vecinos de esta villa que lloró un Jueves Santo y que habiéndole limpiado su celestial rostro, volvió por segunda vez a llorar y sudar y en esto no hay que poner alguna duda; pues en muchas historias leemos singulares y milagrosos sudores en imágenes de María Stma. y de otros santos (como en esta misma historia lo hemos visto en la imagen de Ntra. Sra. de las Lágrimas) haciendo Dios ostentación de sus maravillas en estas imágenes para varios fines y juicios incomprensibles."

3. Archivo Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (A.P.S.A.L.) Libro de Fábrica, 1664-1723. Diego Espinosa de Los Monteros realizó la imagen y cobró por ella 400 reales. En 1698 la citada imagen fue intervenida para "ponerle goznes en los brazos para el desenclavamiento".

4. A este respecto es importante anotar que el archivo parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí conserva el Libro de Fábrica entre 1664 y 1723, constando la compra de varias imágenes y ninguna de las mismas se corresponde con la Virgen de los Remedios.

De un lado la visita de 1718 en la que textualmente se manda hacer: “*dos cortinas para los altares del Sto. Cristo y la Virgen de los Dolores, digo de los Remedios*”⁵. De otro lado la existencia de una mayordomía de la Virgen de Los Remedios hasta 1770⁶. Los últimos datos sobre esta imagen los tenemos en los inventarios anteriores a 1936 en los que se da cuenta de su iconografía de soledad, de la tenencia de un manto negro y de que, hasta 1915, estuvo en la hornacina de la capilla del Santísimo, dato que vuelve a ratificar la importancia devocional de la imagen⁷.

Junto a la importancia de la Virgen de los Remedios, en la génesis de la devoción a los Dolores de María en Lorquí, hemos de destacar la presencia en nuestro pueblo de la familia Marco Martínez, Alejandro y José, originarios de Cox, servidores de los señores de aquella villa (los Ruiz Dávalos y sus descendientes) y que se ocuparon desde Lorquí, de los intereses de los mismos en el vecino Ceutí. La sucesión continuada de esta familia en las camarerías de Ntro. Padre Jesús Nazareno (hasta 1900) y de la Virgen de los Dolores (hasta 1913, testamento de Dña. Ángeles Marco Hiniesta) y la existencia de una túnica de la imagen cristífera, cuyo dibujo llamó la casa Garín “Marco” a finales del siglo XIX, confirman esta relación. D. Alejandro Marco Martínez ocupó los más importantes cargos civiles en el Lorquí del setecientos, fue mayordomo fabriquero hasta su óbito en 1770 y el catastro de Ensenada da cumplida cuenta de sus riquezas, rústica y urbana, en el municipio. Estos dos datos: la importancia devocional de la Virgen de los Remedios y la existencia de una familia rica y poderosa explican que un pueblo, con no más de 600 almas, adquiriese a Salzillo las importantes esculturas de Ntro. Padre Jesús Nazareno, la Virgen de los Dolores y S. José. Las dos primeras llegaron para la nueva procesión de Viernes Santo en la mañana y reproducían a escala menor la procesión capitalina con bendición cristífera incluida⁸. En 1794⁹, el canónigo Lozano nombra, como obra reciente, el Vía Crucis levantado en lo más alto del actual cabezo de Los Pasos, lugar al que llegaba la procesión matutina hasta 1936. Por último el nombre que se le impuso a la campana de 1799 fue el de Jesús María de los Dolores lo que nos señala la temprana devoción a las imágenes penitenciales.

Si nos centramos en el simulacro mariano apreciamos que la importancia de la Dolorosa de Lorquí es mayor, si cabe, al constituirse como la única imagen del maestro Salzillo que conserva íntegro su ajuar primigenio de procesión. Ajuar de seda compuesto de manto y túnica, contemporáneos a la imagen y confeccionados a partir de los ricos espolines levantinos, brocados en plata, y con un marcado estilo rococó que respetan las medidas y diseños del maestro¹⁰. Sobre los mismos han escrito importantes especialistas y a ellos nos remitimos¹¹. Sólo recordar que estuvieron expuestos en el Museo Salzillo en el año 2017, coincidiendo con la presencia en el mismo de la imagen josefina. Al ajuar textil hemos de sumar el argénteo, compuesto de aro con estrellas y puñal. Este es una pieza de pequeño formato (mide 20’5cm de largo por 12 cm. de ancho), cincelada y repujada, en plata de ley, por Miguel Morote, orfebre que trabajó para Salzillo y que también realizó el nimbo de la Virgen de las Angustias de Servitas en la capital¹². Las dos marcas de orfebrería existentes en la hoja de la pieza, una corona y las letras *rot*, nos llevan a este platero de la Murcia de la segunda mitad del setecientos. Es de claro estilo rococó y lo fechamos en un marco cronológico siempre anterior a 1780. Otra singularidad de la Dolorosa ilorcitana estriba

5. A.P.S.A.L. *Libro de Fábrica*. 1664-1723.

6. Esta mayordomía aparece en una relación sucinta de las parroquias de la diócesis de Cartagena de 1755 y en las diligencias del Intendente del Reino sobre las cofradías en 1770 en que se ordena su disolución.

7. A.P.S.A.L. *Inventarios*, 1913: “Un manto de escaso valor de la Virgen que recibía culto bajo la advocación de los Remedios y hoy dedicada a la Soledad”.

8. CUESTA MAÑAS, 2006: p.36.

9. LOZANO SANTA, 1794: pp. 134-135: “Algunas pequeñas ermitas o pasos del Vía Crucis llegan hasta la eminencia (Cabezo de Los Pasos), y su obra, aunque reciente se ve quaxada de pelotones embutidos en argamasa romana”.

10. MONTOJO MONTOJO, 2006: p. 140. El texto manuscrito de Francisco Salzillo y hallado por Joaquín Báguena en el Archivo de Sta. María de Aledo, (papeles de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción) y fechado en 1782, reza así: “Para vestir la Imagen, se necesita lo siguiente: Diez varas de tafetán entredoble azul a dieciséis reales la vara. De encarnado nueve varas a dieciocho reales. Diecinueve varas de puntilla de plata a tres reales. Dos varas de lienzo garsota para el forro, catorce reales. Una vara de gasa para la toca cuatro reales. Hechuras 54 reales”.

11. BELDA NAVARRO y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2014: p. 32.

12. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 2009: p. 47

en su iconografía dúplice: Dolorosa (Jueves Santo) y Soledad (Viernes Santo). En una fecha indeterminada del ochocientos la Dolorosa de Salzillo, sustituyó en el culto externo, a la antigua Virgen de los Remedios. El inventario de 1913 nos confirma que la actual Dolorosa poseía ropas de soledad. Las mismas desaparecieron en 1936 por lo que hubo de confeccionarse otras nuevas. Se trata de un conjunto, al uso tradicional castellano, que incluye delantero blanco con rostrillo cerrado, confeccionado en encaje de plata y manto negro bordado en plata, dispuesto a modo de capa. Los brazos de la imagen se disponen caídos, con las manos bajo la cintura, consiguiendo de este modo sensación de abatimiento y posición estática. Este equipo textil fue confeccionado entre 1942 y 1949. En la primera de las fechas se compró y ejecutó el manto y en la segunda procedió a su bordado D. Ángel Pinar Carbonell que tenía abierto taller en la Ribera de Molina¹³. El resto del ajuar es muy extenso con piezas de desigual antigüedad y calidad artística y material. Queremos destacar un delantero rosa brocado en seda y elaborado a partir de una casulla del S. XVIII, confeccionado en el año 2013¹⁴ y otro en raso azul celeste, bordado en oro y pedrería por su camarera Dña. Elena Villa Sánchez en 1981 quien lo donó a la recién creada cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores. En cuanto a sus atributos de plata dispone de otra daga para Jueves Santo y un corazón con siete puñales, ambos en plata, cincelados por el orfebre granadino Rafael Moreno en 2005.¹⁵ Por último la imagen corona su cabeza con un nimbo argénteo, cincelado en el taller de Hermanos Martínez, de la pedanía oriolana de Redován, en 1996¹⁶. Como anécdota, la imagen conserva un corazón con siete puñales regalo de la madre del célebre crítico de cine D. Alfonso Sánchez Martínez y de Dña. Conchita, profesora de matemáticas del actual rey. Dña. Práxedes Martínez Carbonell regaló a la Dolorosa, delantero de tisú rosa bordado en oro, corona con rayos terminados en estrellas (ambas piezas desaparecidas) y el corazón con siete puñales. Todo adquirido en Madrid y de un tardío estilo “art decó”¹⁷. Para finalizar diremos que la actual cofradía de la Dolorosa de Lorquí ha incorporado en los últimos años cuatro nuevas imágenes. Jueves Santo acompaña a la titular la imagen del Dulce Nombre de Jesús, un Niño de Pasión que muestra la cruz en su mano derecha, apoya su brazo izquierdo en la columna de los azotes, porta el flagelo en esta misma mano y con el pie izquierdo pisa la calavera de Adán¹⁸. Representa los Dolores de María en la infancia de Jesús. Viernes Santo antecede a la Dolorosa, ataviada de soledad, el grupo escultórico de la Sexta Angustia, conformado por las imágenes de la Virgen de los Remedios y el Cristo de las Penas. Estas tres efigies, llegadas a la corporación en 2009, las podemos fechar entre los siglos XVI y XVIII y vienen restaurar devociones desaparecidas en 1936. Tres años más tarde, en 2012, la cofradía incorpora, para la procesión matutina del Domingo de Resurrección, la imagen de Sta. M^a Salomé, una antigua efigie mariana de vestir salida de los talleres valencianos de Román y Salvador y que Francisco Liza transformó en el simulacro hagiográfico actual.

En síntesis, la actual cofradía de la Dolorosa de Lorquí, heredera de la antigua Mayordomía de la Virgen de los Remedios (suprimida en 1770) y de los camareros Marco (hasta 1913) y Ayuso (hasta 1976), atesora un acervo devocional que emana tanto de la incuestionable calidad artística de sus imágenes como de la tradición de siglos que, como cristianos ilorcitanos, nos esforzamos en implementar. Valgan la pasada estancia de nuestra titular en el museo Salzillo y este artículo para que el mundo cofrade de la capital conozca y valore las manifestaciones penitenciales de los pueblos como parte fundamental de la religiosidad popular en el antiguo Reino de Murcia.

13. A.P.S.A.L. *Inventarios*, 1919.

14. Archivo de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores. *Inventario*: p. 13.

15. *Ibidem*: p. 12.

16. *Ibidem*: p. 2.

17. A.P.S.A.L. *Inventarios*, 1952

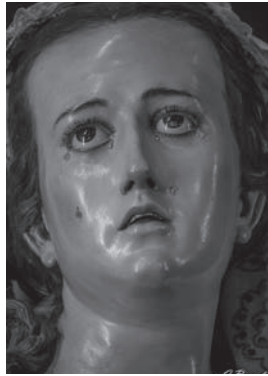
18. A.P.S.A.L. *Inventarios*, 1919, 1925 y 1935.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS SERRANO, José: *Mater Dolorosa. 400 años de devoción*. NaturSport. Naturaleza y recreación, ediciones, Murcia, 2007.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: "La Dolorosa de Salzillo y la difusión de su modelo: El caso de Lorquí" en: *Semana Santa Lorquí 2014*, Cabilido de Cofradías de Lorquí, Lorquí, 2014, pp. 31-35.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: "Informe sobre el conjunto de esculturas (San José, Virgen de los Dolores y Nuestro Padre Jesús Nazareno) de Francisco Salzillo conservado en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (Murcia)" en: *Semana Santa. Lorquí 2011*, Cabilido de Cofradías de Lorquí, Lorquí, 2011, pp. 45-46.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: "Informe sobre el conjunto-vestuario de la imagen de Ntra. Sra. De los Dolores de la Iglesia Parroquial de Santiago de Lorquí" en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo*, Ayuntamiento de Lorquí, Lorquí, 2007, pp. 37-42.
- CUESTA MAÑAS, José: "Los Salzillos de Lorquí" en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo*, Ayuntamiento de Lorquí, Lorquí, 2007, pp. 29-36.
- CUESTA MAÑAS, José. "Las cuatro patronas de Murcia" en: *Murcia. Semana Santa 2007*, Real y muy Ilustre Cabilido Superior de Cofradías de Murcia, Murcia, 2007, Año 10, pp. 132-134.
- CUESTA MAÑAS, José: "Murcia de Austrias y Borbones y Murcia de soldados y dolorosas" en: *Nazarenos*. Real y muy Ilustre Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, Murcia, 2006, nº 9, pp. 34-38.
- CUESTA MAÑAS, José: "Iconografía de las imágenes milagrosas de la Virgen en la ciudad de Murcia" en: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo II-3. Revista virtual de la fundación universitaria española*, Fundación Universitaria Española, 1989.
- DE LA OSSA GIMÉNEZ, Elena: "La ermita de la Soledad de Cehegín (Murcia): Historia y arte promovidos por una Cofradía" en: *Imafronte*, Universidad de Murcia, Murcia, 1995 (1996), nº 11, pp. 135-160.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: "Aproximación a la Semana Santa de Murcia en tiempos del Conde de Floridablanca" en: *Murcia. Semana Santa 2008*, Real y muy Ilustre Cabilido Superior de Cofradías de Murcia, Murcia, 2008, Año 11, pp. 48-54.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto: "El patrimonio suntuario en la cofradía servita" en: *Murcia. Semana Santa 2009*, Real y muy Ilustre Cabilido Superior de Cofradías de Murcia, Murcia, 2009, año 12, pp. 45-53.
- GARCIA MARCO, Francisco: "Breve Historia de la Semana Santa de Lorquí" en: *Semana Santa de Lorquí. El Santo Desenclavamiento de Cristo*, Ayuntamiento de Lorquí, Lorquí, 2006, pp.15-28.
- GARCÍA MARCO, Francisco: "El Santo Vía Crucis de Lorquí. Mirador de la Ermita y Cabezo de los Pasos" en: *Semana Santa. Lorquí 2012*, Cabilido de Cofradías, Lorquí, 2012, pp. 39-40.
- GARCÍA MARCO, Francisco y MARÍN INIESTA, Ginés: "Aproximación a la representación iconográfica de S. Juan Evangelista. 110 años de la imagen de S. Juan Evangelista en Lorquí" en: *Semana Santa. Lorquí 2013*, Cabilido de Cofradías, Lorquí, 2013, pp. 39-43.
- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Fco. Javier y MUÑOZ RODRÍGUEZ, David: "La Virgen de los Dolores y el conflicto sucesorio en el Reino de Murcia", en: MONTOJO MONTOJO, Vicente (Coord.): *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús*, Murcia, 2006, pp. 61-76.
- LOPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: "El mecenazgo artístico del cardenal Belluga: La Capilla de la Virgen de los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril" en: *Imafronte*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003-04, nº 17, pp. 69-112.
- LOZANO SANTA, Juan: *Bastitania y Contestania del Reino de Murcia*. Reimpresión de la edición de 1794, edición de la Academia de Alfonso X El Sabio, Murcia, 1980, t. 3.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente (coordinador): *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús en el 250 Aniversario de la Dolorosa, S. Juan y la Verónica*, Real y muy Ilustre Cofradía de Jesús, Murcia, 2006, pp. 200.
- MONTOJO MONTOJO, Vicente: "Notas para la historia de la Cofradía de la Soledad" en: *La Concordia*, Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro, Murcia, 2006, nº 3, pp. 21-24.
- MUNUERA RICO, Domingo: *Cofradías y Hermandades pasionarias en Lorca. (Análisis histórico cultural)*. Biblioteca básica murciana, Editora Regional, Murcia, 1981.
- NAVARRO SUÁREZ, Francisco José y MARTÍNEZ SALVADOR, Carmen
- *Nuestra Sra. De las Lágrimas. 300 años de su milagro en Monteagudo*, Murcia, 2006.
- PASCUAL MARTÍNEZ, José: *La parroquia de Santiago Apóstol de Pliego (500 años de historia)*, Murcia, 2013, p. 107
- VILLALVA Y CÓRCOLES, José: *El Pensil del Ave María*, Murcia, 1730, pp. 247.



1/



2/



3/



4/

1/ 2/ 3/ y 4/ Dolorosa de Lorquí

“Como un lirio entre las espinas” Los siete dolores de María: el origen de una iconografía

Álvaro Hernández Vicente

Durante siglos, la cultura visual heredada de la tradición cristiana ha permitido identificar en un corazón traspasado por espadas, los dolores de María. Esta representación de la Virgen ante el dolor por su hijo, se configuró en un episodio clave para la historia de Europa bajo dos importantes premisas: unidad religiosa y estrategia política de los Habsburgo.

For centuries, the visual culture inherited from the Christian tradition has allowed for the identification of the Sorrow of the Lady in a heart pierced by swords. This representation of the Virgin overflowed with the sorrow for her son was a key episode in the history of Europe due to two important aspects: the religious unity and the Habsburgs' political strategy.

Durante el periodo medieval, la Virgen en su advocación de *Mater Dolorosa* no tuvo apenas un papel devocional entre los fieles. Tan sólo alguna experiencia mística como la de Santa Brígida, o algunas representaciones de María junto a la cruz o como piedad, advocación que ya recogía en su obra Santiago de la Vorágine, sin una referencia clara al culto de los dolores. Durante el gótico, la nueva Eva pasó de ser un ente divino y distante, a un ser de carne y hueso; de majestad inalcanzable a una madre que miraba con ternura. Sería en las postrimerías de la Edad Media, cuando aparecieran las primeras representaciones de peso que mostraban a María meditando sus dolores con el corazón atravesado por espadas. Comenzaba el origen de una devoción.

A lo largo del siglo XV, el estado de Borgoña se había convertido en uno de los más prósperos de Europa. Durante el último tercio de siglo, María, única hija de Carlos el Temerario y última duquesa de Borgoña, ostentó el poder en aquel territorio. Tras su fallecimiento por la caída de un caballo, su viudo, el futuro emperador Maximiliano I de Habsburgo, ocupó su lugar. La casa de Austria, comenzó a dominar el continente¹. Era la Europa de la ascensión de los Médicis y el nacimiento del humanismo, de la Francia de Luis XI y Carlos VIII, de la Inglaterra de Enrique VII, de la unión dinástica de Isabel y Fernando en España y de los grandes descubrimientos. La llegada al poder de Maximiliano I provocó revueltas internas ante la posibilidad de un poder autocrático, y externas por la tensión con Francia debido a los territorios del Franco-Condado de Borgoña. Finalmente, tras diez años de escaramuzas, el ejército de Maximiliano se impuso en el orden.

La guerra había mermado el ánimo de la población y el espíritu de división e inseguridad impregnaba todo el panorama. Ante esto, los Habsburgo diseñaron una estrategia política que pretendía unir todos los territorios de forma espiritual²; para ello, impulsaron una nueva devoción: los siete dolores de María³. Un clérigo llamado Jan Van Coundenberge, secretario de Felipe el Hermoso fue el creador de esta devoción. En un texto encargado por Carlos V sobre la historia de la Cofradía de los Siete Dolores, fundada años atrás bajo el patronazgo de su padre, el religioso relataba como la devoción a los dolores de María había conseguido propiciar la paz en la desolación, a través de la oración y la meditación de cada uno de ellos.

1. VV.AA. “La Borgoña de los Duques” en *Historia Universal*. Madrid: Larousse, pág. 1547.

2. Esta forma de actuar ya se había visto con los Medici, introduciendo la devoción a los Reyes Magos en la República de Florencia; la Cabalgata de los Magos pintada por Benozzo Gozzoli era un alarde de propaganda familiar.

3. SPEAKMAN SUTCH, S. y VAN BRUAENE, A.L., “The Seven Sorrows of the Virgin Mary: Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490–1520”, *Jnl of Ecclesiastical History*, Vol. 61, No. 2, April 2010. Págs. 252-254.

Con este encargo, queda patente la colaboración que existía entre el clero y la política de los Habsburgo. Y es que las miserias de la guerra habían conseguido que numerosos fieles se sintieran atraídos por la nueva devoción que incansablemente se encargaban de promocionar desde cada una de las ciudades y provincias. A través de la Virgen, el fiel sentía compasión por Cristo. De esta forma María se transformaba en mediadora, espiritual y política, ya que Maximiliano en una carta a su nieto Carlos, le hablaba de cómo la Virgen y sus devotos habían preservado la fidelidad a sus territorios a través de la cofradía⁴. Por otro lado, la nueva devoción se convirtió en objeto de polémicas. Algunos teólogos no hallaban en la Biblia, evidencias de los dolores de María. Se buscó la aprobación de los obispos; y el propio Alejandro VI, mandó una investigación que se llevó a cabo hasta 1497. Finalmente fue aprobada⁵.

La cofradía de la Virgen del Rosario de Colonia, sirvió de modelo para crear la de los Siete Dolores en 1492, siendo patrocinada, como se ha dicho, por un joven Felipe el Hermoso⁶. En torno a esta cofradía surgieron las primeras manifestaciones artísticas dedicadas a la nueva advocación. Numerosos grabadores y pintores se pusieron al servicio de la institución, junto a escritores, músicos y dramaturgos que componían versos, obras musicales y de teatro, consiguiendo transmitir a toda la población, en esencia analfabeta, la devoción a María en sus dolores. Pronto se editaron diversos libritos meditando los dolores junto a diversas oraciones. La revolución de la imprenta jugó un papel esencial en la transmisión espiritual, ya que el apoyo económico a su desarrollo por parte de los Habsburgo tenía como fin, extender la nueva devoción en todos sus territorios. Hacia 1500, los Países Bajos ya rezaban fervientemente a María en sus Siete Dolores mientras se consagraban numerosas capillas bajo su advocación. Junto a la imprenta, los milagros y el teatro popular fueron dos fuentes de expansión inagotables. El 25 de marzo de 1494, fecha seleccionada para celebrar su festividad, se representó públicamente una obra en el mercado de Malinas a la que asistió Felipe el Hermoso junto a la corte. La obra consistía en cuadros vivientes que explicaban cada dolor de María. Duró cinco horas y la gente lloraba conmovida. La obra se repitió en diversos lugares masificando la expectación.

Todo este devenir histórico justifica el porqué tan solo en los Países Bajos se encontraban las primeras representaciones de María Dolorosa en la última década del siglo XV. Cabe recordar que en 1492 la iconografía de la Virgen de los Siete Dolores aún no estaba definida. A muchos templos que se consagraban a la devoción, llegaba el icono que según la tradición había realizado San Lucas a la Virgen, conocido por estar entronizado en diversos templos de Roma como Santa María in Aracoeli o Santa María Maggiore⁷. Sería cuestión de tiempo que el virtuosismo flamenco y el expresionismo alemán más tarde, crearan una imagen idónea a esta devoción. Quedaban tan sólo unas décadas para la aparición de los reformistas y numerosos artistas holandeses y alemanes fueron llamados a trabajar para la cofradía, sumado a los encargos de religiosos y particulares. De esta forma entraron en el panorama artístico, pintores del calibre de Durero, Isenbrant, Bering o Pourbus, entre otros muchos. Las primeras representaciones de los siete dolores de María, no trascendieron en la historia del arte, pero reúnen el germen de esta rica iconografía. Se trataba de diversos grabados en planchas de madera que fueron creados al servicio de la cofradía a la hora de expandir la devoción por todos los territorios en forma de libros, devocionarios, folletos o partituras. Muchos de estos grabados llevaban escudos heráldicos flanqueando las ilustraciones, en los que casi siempre aparecía el escudo de la ciudad donde había sido impreso, pero también en numerosas ocasiones reflejaban el patronazgo eclesiástico o político, de forma que el nuevo culto ostentaba el apoyo de grandes representantes, dotándolo de poder y autoridad. De hecho, el propio emperador Carlos V continuó apoyando el culto a los siete dolores una vez fallecido su padre. En otras muchas ocasiones, los escudos referentes a las ciudades desaparecían ya que de esa forma se podía comercializar de manera más extensa por todo el territorio sin estar limitado a una sola ciudad⁸. La sede de la cofradía en Delft fue una de las

4. *Ibid.*, págs. 261-267.

5. *Ibid.*, págs. 268-269.

6. EICHBERGER, DAGMAR, "Visualizing the Seven Sorrows of the Virgin: Early Woodcuts and Engravings in the Context of Netherlandish Confraternities: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)", *Researchgate*, January, 2015, pág. 123-129.

7. *Ibid.*, pág. 117.

8. EICHBERGER, DAGMAR, "Visualizing the Seven Sorrows of the Virgin: Early Woodcuts and Engravings in the Context of Netherlandish Confraternities: Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)", *Researchgate*, January, 2015, págs. 135-138.

que más folletos y grabados produjeron, enriqueciendo altamente el panorama artístico, por la cantidad de milagros que allí acaecieron⁹. No quedaban atrás la gran Bruselas o la recientemente fundada en Amberes. No era extraño encontrar oraciones en aquellos grabados. A principios del siglo XVI, ya existían más de trescientas imágenes de la virgen de los dolores en meditación. Todo ello sin contar la cantidad de pinturas y retablos que fueron encargados para las grandes familias del momento.

Asimismo, nacería una iconografía que iría evolucionando con el paso de los siglos y a priori sin unas normas o pautas comunes de representación. En este periodo jugó un papel decisivo la zona geográfica y las propias corrientes artísticas. La minuciosa primitiva pintura flamenca había vivido su edad de oro. El renacimiento italiano, que brillaba con todo su esplendor en Florencia, no influyó de lleno a los artistas flamencos, ya que estaba compartiendo aún sus primeros intercambios con Brujas. En este primer momento, el artista tenía que representar a la Virgen meditando sus siete dolores: la profecía de Simeón en la presentación del Niño Jesús, la huída a Egipto con Jesús y José, la pérdida de Jesús en el Templo, el encuentro con Jesús en la Vía Dolorosa, la crucifixión y agonía de Jesús, la deposición del cuerpo de Jesús en sus brazos, y el posterior entierro y su soledad. Pronto, gran número de grabados y pinturas reflejaban estos episodios con una composición moderna pero con cierta influencia de lo medieval. María aparecía en el centro de la composición, compungida y reflexiva, en posición de recogimiento con las manos entrelazadas o llevadas al pecho, meditando cada uno de sus dolores que aparecían materializados en torno a ella a través de pequeñas escenas pintadas en tondos o recuadros de forma esquemática y ordenada. Aquellas escenas estaban dotadas de notable detallismo y profunda penetración psicológica en cada uno de sus modelos. Cabe destacar el profuso trabajo de pliegues en las vestiduras heredado de la tradición flamenca, dotando de elegancia y finura la imagen de María. Entre las primeras producciones pictóricas de esta nueva iconografía, encontramos *María als Schmerzensmutter* (Fig. 1) de Albero Durero, fechada en 1495, y encargada por el elector de Sajonia Frederick III para Núremberg, que curiosamente sería uno de los protectores de Marín Lutero años después. En ella, María enlutada con las manos sobre su pecho, medita cada uno de los dolores mientras una espada larga se dispone sobre el corazón. No se debe obviar la influencia de Durero entre los electores y el propio Maximiliano, al que llegó a retratar. De la misma forma se muestra en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas realizada por el pincel de Isenbrandt en 1518 (Fig. 2); o en la iglesia de Santiago el Mayor de Brujas, obra de Pourbus en 1556. El pintor Simon Bening también reflejaría el mismo esquema para manuscritos iluminados, en este caso para el libro de horas del cardenal Albrecht de Brandemburgo (Fig. 3), con clara herencia medieval. Paulatinamente, se fueron sustituyendo las siete escenas por largas espadas que se encargarían de representar cada uno de los dolores, aunque algunos artistas sustituían todas las espadas por una sola, para economizar la visión. Un ejemplo de ello es el grabado realizado por Hieronymus Wierx hacia 1563 (Fig. 4.).

La aparición simbólica del puñal o la espada, habría sido incomprensible para los primeros cristianos, al igual que la relación de la cruz con el cristianismo al tratarse de una herramienta de tortura para delincuentes. La aparición de este objeto como elemento fijado para representar el dolor de María, fue puramente fruto de la concepción pictórica flamenca por su profundo simbolismo, expresividad e introspección psicológica. Aquellos artistas flamencos habían interpretado perfectamente el evangelio de Lucas: “Simeón los bendijo, y dijo a María, su madre: «Este niño está destinado en Israel para que unos caigan y otros se levanten; será signo de contradicción para que sean descubiertos los pensamientos de todos; y a ti, una espada te atravesará el corazón.»¹⁰. La profecía se había cumplido.

En el resto de territorios europeos, la devoción se fue asimilando lentamente a través de las influencias artísticas. El encargado de traer a España la devoción a la Virgen de los Dolores, fue Felipe el Hermoso, cuyo hijo, Carlos V, se encargó de patrocinar y perpetuarla en honor a su padre y abuelo. La gran cantidad de cofradías que se fundaban en España bajo esta advocación, solían estar ligadas con la orden servita, que desde sus inicios habían contemplado el culto en cuestión. En Italia, la belleza y la armonía continuó predominando en todas las manifestaciones artísticas; de hecho, no es común encontrar hasta llegado el siglo XVIII, una *Mater Dolorosa* con el elemento simbólico de la espada, salvo en las zonas del sur, Nápoles y Sicilia, gracias a la influencia española. Este elemento que surgió en manos de los flamencos,

9. La imprenta de Amberes, realizaría una nueva edición que recogía los milagros y los testimonios de Delft y Abbenbroek “*Miracula confraternitatis septe [m] dolorum sacratissime virginis Marie*” en 1511.

10. *La Biblia*, Lc 2, 33-35.

ya se encontraba reflejado en todos los tratados de pintura religiosa del siglo XVII, como un elemento iconográfico completamente aceptado. Así, Juan Martínez del Llano afirmaba lo siguiente en su *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora*: “Es lo más común en las pinturas o imágenes de talla de Nuestra Señora de los Dolores o de la Compasión pintarlas o fabricarlas con muchas espadas o una, que rematan en su corazón, en que se nos da a entender el cuchillo de dolor que la profetizó Simeón”. Por otro lado, los Habsburgo españoles también fueron responsables de que la devoción arraigara fuertemente en América. A comienzos del siglo XVIII, fray Pedro de la Concepción y Urteaga afirmaba que tan solo en Honduras, Guatemala y Nicaragua, había 116 ermitas dedicadas a los dolores de María, mientras que fray Matías de la Mota Padilla constataba que no había iglesia en México que no tuviese un altar consagrado a la dolorosa¹¹.

La universalidad y profunda devoción a los dolores de María, aceptada en todo el orbe católico, fue diluyendo en el olvido sus orígenes y primeros pasos ligados a la dinastía de Borgoña-Habsburgo, auténtica impulsora del culto. Tal como rezaba aquella frase en un grabado del siglo XVI, María era “como un lirio entre las espinas”, la esperanza de aquel pueblo que, según Maximiliano, la Virgen había unido y fervoroso meditaba cada uno de sus dolores, acompañándola en la Pasión de su hijo.



1/



2/



3/



4/

1/ Mater Dolorosa, Alberto Durero, 1495, Alte Pinakothek, Munich.

2/ Nuestra Señora de los Siete Dolores, Adriaen Isebrant, 1518, Iglesia de Nuestra Señora de Brujas, Brujas.

3/ Los Siete Dolores de la Virgen, Simon Bening, 1525, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

4/ María, Madre Dolorosa, Hieronymus Wierix, 1563. Rijksmuseum, Amsterdam.

11. LABARGA GARCÍA, F. “Los Dolores de la Virgen” en *Scripta de Maria*, serie II, 1, 2004, pág. 393.

Las salves dolorosas: patrimonio literario y sonoro de las campanas de auroros en la Región de Murcia

Tomás García Martínez

María Luján Ortega

*Si contemplas los Siete Dolores
tendrás en el mundo felicidad,
y en muriendo tendrás en el ciclo
una protectora que te salvará.
Vámosle a rogar,
a esta Reina de cielos y tierra
su misericordia, nuestra eterna paz¹.*

Se recopilan las composiciones literarias de las salves cantadas por los auroros murcianos dedicadas a la Virgen. Estas salves por alusión a lo que se reza a modo polifónico es el pasaje del sufrimiento de Jesucristo en la Cruz, es por ello que son cantadas en tiempo de Semana Santa y la salve es llamada Salve Dolorosa, como también se menciona la advocación a la Virgen Dolorosa.

The literary compositions of the “salves” dedicated to the Virgin and sung by the Murcian “auroros” have been compiled here. These “salves”, due to their reference to what is said in a polyphonic way, are the passage of the suffering of Jesus Christ on the Cross and that is why they are sung at Easter. This “salve” is also called “Salve Dolorosa”, as it also mentions the devotion of The Lady of Sorrows.

En la huerta de Murcia encontramos desde hace varios siglos hermandades religiosas bajo la advocación de la Virgen del Carmen, Rosario o Aurora, transmisoras de un legado patrimonial, simbólico, sonoro, y especialmente religioso. La tradición sonora a modo de rezo es reproducida por los hermanos cantores llamados auroros, hombres y en las últimas décadas también mujeres, encargados de realizar el rezo cantado a través de sus salves. Dispuestos en dos coros que se colocan en círculo, es **la campana** el instrumento encargado de marcar el ritmo, de dar la entrada a la salve y de llevar la velocidad y cadencia de la misma. Estos grupos de hombres y mujeres portan un **farol**, como lo hacían sus antepasados, encargado de alumbrar las noches, durante los diferentes ciclos del año y los lugares donde llevan sus ancestrales melodías. También portan un **estandarte**, el cual representa la advocación de la agrupación religiosa antes mencionada. Los hermanos cantores de estas hermandades de auroros, se ajustan como ninguna otra entidad religiosa al año litúrgico² dividido principalmente en cuatro periodos: Pasión, Ordinario, Difuntos y Navidad.

Centrándonos en el ciclo de Pasión, su temporalidad abarca aproximadamente el mismo tiempo que la Cuaresma (40 días), hasta llegar al Domingo de Resurrección. Durante este

1. Copla de la Salve a María Santísima de los Dolores, salve de Pasión de los Auroros de Patiño (Murcia).

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

periodo, las salves³ de pasión entonadas por los auroros en despertadas⁴, misas, viacrucis, solemnes procesiones o durante la tarde de Jueves Santo ante la Puerta de Jesús⁵ en Murcia, son de un fondo musical muy variado, de gran calidad, refiriéndose sus letras a la Pasión del Señor o a las tribulaciones de la Madre Dolorosa.

El misterio de la participación de la Virgen en la pasión y muerte de su Hijo, tal y como nos indica el profesor Antonio Narejos⁶, encontró un eco particularmente sensible en la religiosidad popular murciana. En esta línea Narejos apunta que *“en los últimos siglos de la Edad Media y primeros de los tiempos modernos la vida cotidiana, en sus aspectos más diversos, estaba impregnada de religión. Murcia mostró una especial devoción por las advocaciones de María, aunque la del Rosario adquirió en todas las diócesis gran importancia, especialmente decisiva en el nacimiento de las cofradías Marianas”*. De esta forma podemos observar que la mayoría de las salves que cantan los Auroros durante en ciclo de Pasión en Murcia están dedicadas a la Virgen, en ellas se recuerda el sufrimiento al lado de Cristo, o como mediadora entre ellos y el Salvador. Antonio Narejos testifica que *“en buena medida los auroros viven la Pasión de Cristo a través de su Madre, con la que se sienten identificados en su dolor”*. La *mater dolorosa*, al asociar ese dolor con la pasión de su Hijo, también se hace merecedora de participar en su resurrección, *“lo que le convierte para el pueblo en fuente singular de consuelo y esperanza de vida”*.

Uno de los primeros cancioneros de carácter exclusivo sobre los auroros en Murcia fue el que realizó Carlos Valcárcel⁷. En el mencionado trabajo el historiador y escritor murciano documentó noventa y cinco textos diferentes, correspondientes todos ellos a los cuatro tiempos o ciclos de la Aurora. En este cancionero literario de auroros Carlos Valcárcel indica la estructura de la salve *“en dos partes se divide el texto de la salve. La primera de ellas octosílabas, en forma de romance, con rima asonante que no excluye, como consecuencia del origen popular, la presencia de algunos versos que riman de forma aconsonantada. La segunda está compuesta en forma irregular, con versos quebrados, que pueden contar con doce sílabas y hasta catorce, junto a otros que sólo llevan cinco, seis y siete, según las coplas, que así se denomina a esta parte final de cada salve”*.

En relación con la composición y creación de la letra, Carlos Valcárcel indica *“es difícil afirmar cuánto está compuesta la letra de cada una de las salves. Si en ellas hallamos términos que nos sitúan en un momento determinado de la Historia, en las mismas nos encontramos con otros que pertenecen a otro tiempo posterior, como consecuencia de la deformación que el rodar de los años va introduciendo en los textos y como natural resultado de su descuidada transmisión”*.

De igual forma en todas estas composiciones literarias pertenecientes al cancionero auroro de Murcia, aparecen una constante alusión a la Virgen de la Aurora, así como a las advocaciones del Carmen o el Rosario y santos de devoción arraigada en lugares donde existía una mayor tradición de auroros (Monteagudo, Zarandona, San Benito, Puente Tocinos, Albatalía, etc.). Todos estos datos hacen suponer a Carlos Valcárcel que la *“mayoría de las letras llegadas a nosotros fueron compuestas en los comienzos, o posteriores fechas a la creación de las campanas y hermandades,*

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

4. *“El primer sábado de Cuaresma, empiezan las clásicas despertadas de las Campanas de Auroros, que tienen lugar a partir de la una de la madrugada. Se sigue así una tradicional costumbre entre sábado y domingo, y duran tales despertadas hasta el mes de junio. Vuelven a repetirse en el mes de septiembre hasta el día de la Inmaculada. Por lo regular, las despertadas se hacen ante los domicilios de los asociados, sin perjuicio de que se efectúen ante las fachadas de las casas de los hijos ilustres de la localidad, siendo diferentes de las que se visitan. La capital murciana sabe mucho de estas despertadas que cada año se realizan también ante la estatua de la Fama, rezando responsos por el alma de los fallecidos cuyos nombres figuran o han de figurar en dicho monumento. Esta tradición viene de antiquísimo y se traslada de padres a hijos. También a los nietos. Su apogeo es inigualable por el sacrificio y entusiasmo de todos cuantos componen la Campana que actúan. Fuente: José Antonio Gambín Navarro. Los Auroros Cantan. Hoja del Lunes. 20 de marzo de 1961, página 7.*

5. *“Nos ha alegrado extraordinariamente la noticia de que los auroros, que por virtud de las extraordinarias habían roto la tradición de cantar en la puerta de la iglesia de Jesús el Jueves Santo por la tarde, volverán a cantar este año. Además, sabemos que las mejores comparsas de la huerta, entre ellas las de Monteagudo, Puente Tocinos, Albatalía, Guadalupe y Rincón de Seca asistirán a Jesús esta tarde”*. Fuente: Los auroros cantarán el Jueves Santo en Jesús. El Tiempo. 27 de marzo de 1934, página 1.

6. NAREJOS BERNABÉU, A., *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*. Madrid: CIOFF-España, 2014.

7. VALCÁRCCEL MAVOR, C., *Cancionero literario de auroros*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.

todas las cuales, como he dicho antes, tienen su origen en las postrimerías del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII”.

Con relación a las salves documentadas por Carlos Valcárcel con temática dolorosa en el *Cancionero literario de auroros*, aparecen las denominaciones y versiones siguientes: Los siete dolores, Siete dolores (1ª versión), los siete dolores (2ª versión), salve de la dolorosa (3ª versión) y la Dolorosa (4ª versión).

Dentro del cancionero de la campana de auroros de Fuente Librilla (Murcia) encontramos una salve de Semana Santa dedicada a nuestro objeto de estudio. Sobre esta oración nos indica Norberto López⁸ que responde a lo que popularmente se le conoce como quintilla (8- 8a 8b 8b 8a) según los tipos de estrofa preestablecidos. Consta de cinco versos de arte menor generalmente octosilábicos y con rima asonante en el segundo y quinto verso. Cabe destacar, nos indica el autor, la repetición del tercer verso como encadenamiento para el quinto, es decir, se repite el tercer verso en el lugar del cuarto para enlazar musicalmente el quinto. La temática abordada en la presente salve trata la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús.

Salve de Semana Santa Campana de Auroros de Fuente Librilla (Mula)

*Dios te salve Emperatriz
de cielo y tierra escogida
te saludan tus devotos
te saludan tus devotos
Oh, triste madre afligida.*

*Astros, cielos, sol y luna
estrellas del firmamento
ángeles lloremos todos
ángeles lloremos todos
porque a Jesús ya lo han muerto.*

*Orasteis blanca paloma
eclipsada en vuestra luz
el pretorio de Pilatos
el pretorio de Pilatos
donde visteis a Jesús.*

*Tus devotos doloridos
en amarga soledad
piden perdón de sus culpas
piden perdón de sus culpas
unidos en hermandad.*

*Subisteis madre al Calvario
antes que las tres Marías
visteis morir a tu hijo
visteis morir a tu hijo
Oh, triste madre afligida.*

*Entre azotes, cruz y espinas
lo visteis bañado en sangre
al hijo de tus entrañas
al hijo de tus entrañas
gozo del eterno padre.*

*En este atado al madero
sacro santo de la cruz
le pusieron al cordero
le pusieron al cordero
nuestro redentor Jesús.*

8. LÓPEZ NÚÑEZ, N., *El canto de la Aurora en Fuente Librilla*. Murcia, Diego Marín, 2014.

En relación a esta campana de auroros habría que apuntar su reciente recuperación con la despierta realizada el 26 de octubre del año 2013, un ritual desaparecido hacia 1957 y en el que el profesor y músico Norberto López recuperó junto a los hermanos de la campana de auroros de Fuente Librilla.

En el interesante trabajo realizado por Joaquín Gris Martínez⁹ sobre *Los Auroros de Santa Cruz. Cuando el sol sus resplandores*, aparece un documento único e histórico entre sus páginas, nos referimos a la libreta de salves de Dolores Valero Nicolás. Un documento repleto de salves y oraciones alusivas a todos los ciclos que los hermanos de la aurora de esta localidad conmemoran desde hace siglos. En su interior aparece una salve a la Dolorosa.

Salve a la Dolorosa Auroros de Santa Cruz (Murcia)

*Salve Virgen Dolorosa
cuánto en el Monte Calvario
viste morir a tu Hijo
teniendo en la cruz clavado.*

*Os quedasteis sin esposo
y sin tu querido Hijo
nosotros todos sin Padre
el mundo se ha oscurecido.*

*Desde allí viste venir
dos hombres apresurados
eran José y Nicodemo
que vienen a desclavarlo.*

*Por vuestros santos dolores
te pedimos dulce Reina
nos alcances de tu Hijo
por siempre la gloria eterna.*

*Como Madre Dolorosa
estas palabras has hablado
Hijo de mi corazón
quién te ha abierto ese costado.*

Copla
*Dios te salve Virgen Dolorosa
tus hijos queridos vienen a cantar,
una salve contentos y alegres
sus voces hermosas hacen sonar.
Llegad y mirad.
Los hermanos de la sacra Aurora
vienen a alabarte Reina celestial.*

*Esa coronas de espinas
las sienes te han traspasado
esas manos tan divinas
esos pies te han enclavado.*

*La Madre más afligida
ya le quitan de sus brazos
para darle sepultura
a ese cuerpo sacrosanto.*

El libro – cd¹⁰ *Los Auroros en la Región de Murcia*, comprende la historia de las diferentes campanas de auroros existentes en la Huerta de Murcia y parte de la Región de Murcia. Un documento literario y sonoro de gran importancia para el conocimiento y la divulgación de este patrimonio inmaterial de carácter religioso y polifónico desarrollado principalmente en la Huerta de Murcia. En la parte literaria de este trabajo aparecen varias salves bajo la denominación de Salve Dolorosa o Salve de los Siete Dolores perteneciente a la Campana de Auroros Nuestra Señora del Rosario de Rincón de Seca (Murcia), La Salve de Pasión (también llamada larga) de la campana de auroros Virgen del Rosario de Javalí Nuevo (Murcia) o la Salve de los Siete Dolores (sorda) y la Salve a la Virgen Dolorosa, ambas de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz (Murcia).

9. GRIS MARTÍNEZ, J., *Los auroros de Santa Cruz. Cuando el sol sus resplandores*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2002.

10. AA.VV., *Los Auroros en la Región de Murcia*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2013.

La campana de auroros perteneciente a la Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño (Murcia) ha conseguido mantener en su repertorio auroro diversas salves enmarcadas dentro de la temática objeto de estudio¹¹. Las denominaciones de estas salves son Salve a la Virgen Dolorosa y Salve a María Santísima de los Dolores.

Salve Virgen Dolorosa
Campana de Auroros de Patiño (Murcia)

*Salve Virgen Dolorosa
cuánto en el Monte Calvario
viste morir a tu Hijo
teniendo en la cruz clavado.*

*Os quedasteis sin esposo
y sin tu querido Hijo
nosotros todos sin Padre
el mundo se ha oscurecido.*

*Desde allí viste venir
dos hombres apresurados
eran José y Nicodemo
que vienen a desclavarlo.*

*Por vuestros santos dolores
te pedimos dulce Reina
nos alcances de tu Hijo
por siempre la gloria eterna.*

*Como Madre Dolorosa
estas palabras has hablado
Hijo de mi corazón
quién te ha abierto ese costado.*

Copla
*Dios te salve Virgen Dolorosa
tus hijos queridos vienen a cantar,
una salve contentos y alegres
sus voces hermosas hacen sonar.
Llegad y mirad.
Los hermanos de la sacra Aurora
vienen a alabarte Reina celestial.*

*Esa coronas de espinas
las sienes te han traspasado
esas manos tan divinas
esos pies te han enclavado.*

*La Madre más afligida
ya le quitan de sus brazos
para darle sepultura
a ese cuerpo sacrosanto.*

En 1996 Carlos Valcárcel¹² reedita el *Cancionero literario de auroros* fruto del discurso leído el 28 de marzo de 1977 para ingresar en la Academia “Alfonso X el Sabio”. Dicho discurso se transforma en libro bajo el título *Cancionero literario de auroros*, publicado en el año 1978.

Clasifica este cancionero en:

- Ciclo de Pasión.
 - Salves de aurora
 - Salves de la Virgen

11. Labor fundamental desarrollada en las últimas décadas por el hermano auroro de Patiño (Murcia) Francisco Javier Nicolás Fructuoso.

12. VALCÁRCCEL MAVOR, C., *Cancionero literario de auroros*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.

- Ciclo ordinario.
 - Salves del Señor
 - Salves de la Virgen
 - Salves de paridas – recién nacidos, enfermos y otras: donde incluye los Mayos
 - Salves de santos
- Ciclo de difuntos.
- Ciclo de Navidad.

Dentro de las salves dedicadas a la Virgen, aparecen diversas bajo la denominación de Dolores, entre ellas encontramos: Los siete dolores, siete dolores (1ª versión), los siete dolores (2ª versión), salve de la dolorosa (3ª versión) y la Dolorosa (4ª versión). El resto de las salves son: Muerte y Pasión, salve de pasión Emperatriz, salve de pasión Emperatriz (2ª versión), coplas de pasión, salve del Carmelo de Resurrección, salve de Resurrección (2ª versión), salve de Resurrección (3ª versión) y Salve de Resurrección (4ª versión).

Todas las salves documentadas en la presente monografía abordan los siete dolores, enumerados uno a uno. Por el contrario, y como excepción al cancionero, aparece La Dolorosa, una salve documentada en el Cancionero exenta de copla al final.

La Dolorosa

*Salve, Virgen Dolorosa,
Salve, de mártires Reina,
Madre de Misericordia,
entre espinas y azucenas.*

*Abogada en el Calvario
os hizo vuestra clemencia
vuélvenos esos tus ojos
que ellos son nuestra defensa.*

*Vida y dulzura derraman
esas tus lágrimas tiernas,
en esas perlas nos deis
prenda y esperanza nuestra.*

*Madre de todas piedades
Madre de toda clemencia,
Madre de todos dolores
¡Oh María!, Madre de penas.*

*Dios te salve, a ti llamamos
tus hijos, hijos de Eva,
puesto en la Cruz vuestro Hijo
a vos por Madre nos deja.*

*Tus dolores, Madre mía
ablandan nuestra dureza,
que tu martirio nos legue
la palma y corona entera.*

*A ti, tristes suspiramos,
llorando culpas y ofensas,
que a tu Hijo fueron clavos
y a tu pueblo agudas flechas.*

*Os quedasteis sin esposo
y sin tu querido Hijo
nosotros todos sin Padre
el mundo se ha oscurecido.*

Sin duda alguna todo este patrimonio literario transmitido generación tras generación, durante siglos hasta nuestros días representa otra forma más de realizar la catequesis hacia el pueblo, en este caso la forma de divulgación y presentación es a través del rezo cantando realizado por los hermanos de la aurora.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Los Auroros en la Región de Murcia*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2013.
- GRIS MARTÍNEZ, J., *Los auroros de Santa Cruz. Cuando el sol sus resplandores*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2002.
- GRIS MARTÍNEZ, J., *La Aurora de Santa Cruz*. Murcia, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008.
- LÓPEZ NÚÑEZ, N., *El canto de la Aurora en Fuente Librilla*. Murcia, Diego Marín, 2014.
- NAREJOS BERNABÉU, A., *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*. Madrid: CIOFF-España, 2014.
- VALCÁRCEL MAVOR, C., *Cancionero literario de auroros*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996.
- **PRENSA**, Hoja del Lunes



1/



2/



3/

1/ Farol - Plaza de San Agustín 2015 - Foto Tomás García.

2/ Auroros - Plaza de San Agustín - 2_4_2015 - Foto Tomás García.

3/ Dolorosa - 21 de marzo de 2008 Foto Tomás García.

Las *Dolorosas* de Salzillo en Procesión

Antonio Martínez Cerezo

En la ciudad de Murcia, en la que es nuestra Semana Santa, procesionan cinco imágenes bajo la advocación de la Dolorosa, dos de talla completa y tres de vestir o también llamadas vestideras. Se busca en unas breves palabras revelar la vinculación cofrade a esta imagen, la descripción artística, tal vez detallada y a su vez descriptiva de cada una de ellas; componiendo una armoniosa e intemporal forma descriptiva del dolor de una madre ante la pasión y muerte de un hijo.

There is an Easter procession in Murcia where 5 sculptures of the “Virgen Dolorosa” are paraded around the city. Two of these sculptures are completely made of wood and 3 of them are just partially carved. In the following summary, the author studies the relationship between the Easter Brotherhoods and the artistic description of each of the sculptures.

I. INTRODUCCIÓN

DOLOROSA. DEFINICIÓN.

DOLOROSA. f. Imagen de la Virgen María en la acción de dolerse por la muerte de Cristo. *DRAE*. 2ª acepción.

DOLOROSA. f. Imagen de la Virgen María en la acción de dolerse por la muerte de Jesucristo. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Dirigido por José Alemany. Ramón Sopena, edit. Barcelona.

DOLOROSA (De *doloroso*.) f. Imagen de María Santísima en actitud doliente por la muerte de Cristo. *Gran enciclopedia Universal*. Madrid, Espasa, 2003, t. VI, p. 3844.

DOLOROSA, La. Virgen de los Dolores. *Ibidem*.

latín: *Mater Dolorosa, María Virgo Perdolens*.

inglés: *Painful virgin, our lady of the Sorrows, the Holy virgins of the Sorrows, the Sorrowful mother, our Sorrowing mother, the Sorrowful virgin*, etc.

francés: *Vierge douloureuse*.

alemán.: *Schmerzhaftes Jungfrau*.

Partiendo siempre del *DRAE* (Diccionario de la Real Academia Española), la mayor parte de los diccionarios coinciden en definir la imagen de la *Dolorosa* dando ya por acaecida la muerte del hijo, Jesús, Cristo, Jesucristo, en el Calvario. La definición académica elude así todos los evangélicos pasos previos (precalváticos)¹.

Siguiendo las enseñanzas doctrinales, tengo para mí que la definición académica tal vez resultara más acertada rectificándola levemente. Siendo así: «Imagen de María Santísima en actitud doliente por la pasión y muerte de Cristo».

En el plano iconográfico, el dolor de la Mater Dolorosa comienza cuando el profeta Simeón anuncia a María el trágico destino que aguarda a su hijo. Y concluye con la muerte de Jesucristo en la cruz, el descendimiento y entierro. Entre la presentación de Jesús en el templo y su muerte crucificado en el Calvario median treinta y tres años (los que tradicionalmente se asignan de vida

1. Cuestión tratada por mí en *Las Dolorosas de Salzillo* (2006:128), trabajo previo al que me remito.

a Jesús²). Consecuentemente el rostro de la Virgen lógico es lógico que muestre el paso de esos años, la huella temporal. Joven madre (de unos veinte años de edad) ante Simeón, escuchando la amarga profecía: «Una espada te traspasará el alma» (Lc 2,34-35). Y madre de mediana edad (sobrepasados los cincuenta años de edad) en el Calvario.

Tal circunstancia no escapa al ojo acerado de los artistas más concienzudos y que con mayor reiteración han representado tan sensible y delicado motivo: Murillo, Roldán, Guido Reni, Salzillo, etc. De todos ellos, Murillo en la pintura y Salzillo en la escultura son quienes sin duda alguna más atraídos se sintieron por la advocación de la virgen en el camino de la Amargura (Viacrucis), Santa María de los Dolores, la Dolorosa³.

DOLOROSA. Virgen de los Dolores.

Los dolores de María (*Mater Dolorosa*) se agrupan en dos categorías doctrinales.

A) **Los siete dolores de la Virgen.** Refieren los siete episodios de la vida de Jesucristo, relatados por los Evangelios, que sumieron a la Virgen en un gran dolor, por lo cual se ha dado en considerar que, más allá del acompañamiento físico, la madre sigue al hijo en su misión redentora, como *co-redentora*.

Primer dolor. La profecía de Simeón.

Segundo dolor. La persecución de Herodes y la huida a Egipto.

Tercer dolor. Jesús perdido en el templo por tres días.

Cuarto dolor. María encuentra a Jesús, cargando con la cruz.

Quinto dolor. La crucifixión y muerte de Nuestro Señor.

Sexto dolor. María recibe a Jesús bajado de la cruz

Séptimo dolor. La sepultura de Jesús.

Así, la iconografía de la *Dolorosa* se inicia con el primer dolor, siendo abundantes las obras artísticas (pintura, grabado, dibujo y escultura) con tan precisa advocación: *Dolorosa del primer dolor* o *María Santísima del primer dolor*. En la ciudad de Murcia, sale en procesión (o es procesionada) por 32 estantes o anderos, la *Santísima Virgen del Primer Dolor*, obra de Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783), de hacia 1740 (martes santo, tarde, iglesia de San Juan de Dios, procedente de la iglesia de San Miguel, donde se venera todo el año⁴), cuyo coste alcanzó en su época la redonda cifra de 348 reales⁵.

B) **Viacrucis.** Sus estaciones (cuadros o pasos) son catorce. En esencia, la Virgen María (*Mater Dolorosa*) es figura connatural al Viacrucis; aunque los artistas, por lo general, no la representen en los tres primeros. Sumida en dolor y lágrimas, la madre acompaña al hijo en todo el recorrido pasional hasta el Calvario, haciéndose visible sólo en varias de las estaciones. Especialmente, a partir de la cuarta, denominada «Jesús encuentra a su madre». En un libro catalán, sobre los pasos del viacrucis (1844), que guardo en mi archivo y tengo muy trabajado, el episodio se concreta así: «*En aquesta quarta estació considera, anima devota, qu'havent caminat nostron Redentor Jesus xexanta una passa y un peu, encontra se sacratíssima mare, trista y afligida en compañía de Juan y ses Marías*».

2. No faltan autores que desaprueban esta edad. Contra quienes afirman que falleció a los treinta y tres años de edad, se alzan quienes proponen su fallecimiento entre los 34 y los 42 años de edad. Lo que no ha sido posible probar históricamente.

3. De Murillo se conocen infinidad de imágenes de la *Dolorosa*, en actitud muy reveladoras del profundo dolor que embargaba su alma. De Salzillo se catalogan no menos de diecisiete *Dolorosas*. Para los detalles de estas últimas, véase *Historia y leyendas del reino de Murcia*, del historiador y escritor murciano Antonio Galera García, pp. 67-69, cap. *La Dolorosa*. Apunte de muy recomendable lectura.

4. Actualmente, en proceso de restauración. Así me lo comunicaron en mi visita a esta iglesia en septiembre último.

5. Galera García, op. cit. p. 69: «1740. Dolorosa que pertenece a la Iglesia de San Miguel. Costó 348 reales».

Madre afligida, madre dolorosa, *Dolorosa*. Penosísimo encuentro de la madre con el hijo. Tras haber cargado ya éste con la cruz algo más de sesenta y un pasos. Ensangrentado, el rostro del hijo se vuelve a la madre. El trágico sino se está cumpliendo, conforme a lo escrito.

1. Jesús es condenado a muerte.
2. Jesús con la cruz a cuestas.
3. Jesús cae por primera vez
4. Jesús encuentra a su madre.
5. Simón el Cirineo ayuda a Jesús a portar la cruz.
6. Verónica limpia el rostro de Jesús.
7. Jesús cae por segunda vez.
8. Jesús consuela a las mujeres que lloran por él
9. Jesús cae por tercera vez.
10. Despojan a Jesús de sus vestiduras.
11. Jesús es clavado en la cruz
12. Jesús muere en la cruz.
13. Jesús es bajado de la cruz y puesto en los brazos de su madre.
14. Jesús es sepultado.

A partir de la cuarta estación, los artistas suelen representar a la Virgen María como Mater Dolorosa (*Dolorosa*), sola o acompañada de otras figuras.

Cuando la muerte de Jesús acaece (duodécima estación en adelante), la Virgen María pasa a ser conocida con otras advocaciones: *Soledad*, *Angustias*, *María en su soledad*, *Virgen de la Amargura*, etc. Lo cual no deja de ser sólo un señalamiento, un modo de nombrar; pero que sitúa la figura de María en la particular circunstancia que en cada momento protagoniza.

DOLOROSA. CARACTERIZACIÓN.

En Murcia, se nombra Virgen de los Dolores, Dolorosa, la Dolorosa y hasta la *Dolorica*; según personas, momentos y estados emocionales.

Instintivamente, quien contempla la imagen de la *Dolorosa* sigue con la vista dos recorridos piramidales. El superior: cabeza con el rostro vuelto al cielo (vértice) y brazos con las palmas de las manos también vueltas al cielo en dolida actitud (base). El inferior: brazos extendidos, manos con las palmas vueltas al cielo en dolida actitud (base, pirámide trunca) y pies con sandalias asomando levemente (los dedos) bajo la recogida túnica (vértice invertido). Lo que confiere movimiento, acción, dinamismo a la imagen. La *Dolorosa* no representa a la Virgen quieta, estática, parada, sino caminando tras el atormentado hijo, siguiendo sus previstos pasos de dolor hasta el Calvario.

El puñal (daga) clavado (hundido) en la parte superior del pecho izquierdo de la *Dolorosa*, no le interesa físicamente el corazón, que rara vez se muestra sangrante, aunque no falten representaciones en que la túnica aparece manchada de rojo carmín o rojo sanguinolento, dramatizando el ya mencionado anuncio a María del profeta Simeón: «Una espada te traspasará el alma». Donde los artistas coinciden en poner todo el acento es en la herida del alma, la herida profunda, la herida que asoma al rostro y se hace visible en la dolida expresión. Ya que lo que iconográficamente en verdad se representa no es tanto el dolor físico, la puñalada, cuanto el dolor metafísico, espiritual, el alma atravesada por el hiriente filo del dolor, el alma sangrante, la pronosticada muerte del hijo en la cruz, patente en la dolida expresión del rostro.

La mayor parte de las *Dolorosas* de Salzillo presentan un puñal clavado en la parte superior del pecho (izquierda). No así, la *Virgen del Primer Dolor* (iglesia de San Miguel, procesión de martes santo, tarde, con salida desde la iglesia de San Juan de Dios) ni la *Dolorosa* de Roque López (iglesia del Carmen, procesión de los *coloraos*, miércoles santo). Estas dos imágenes no llevan un puñal clavado en el pecho. El dolor se concentra en la expresión (rostro y manos) y en el dolido caminar, en la doliente procesión.

DOLOROSA. IMÁGENES

En la ciudad de Murcia, en Semana Santa, salen en procesión (se procesionan o son procesionadas) cinco imágenes de la Santísima Virgen de los Dolores de Francisco Salzillo y una de Roque López⁶. La *Dolorosa*, como popularmente se conoce en Murcia, es figura muy querida, que suscita infinito recogimiento y devoción entre los fieles, muchos de los cuales se santiguan a su paso. Todas las imágenes con esta advocación son muy similares, ajustándose fielmente al patrón consagrado, que hizo de esta figura una de las más recurrentes, la más demandada, la que más le solicitaban las iglesias y cofradías al afamado escultor. A qué ocultarlo, la repetición del patrón propio, algo que un artista nunca ha de permitirse, fue excesiva. Salzillo creó un canon, un estilo, un modelo, un prototipo al que se ajustó sin apartarse un ápice del ideal tenido por insuperable. Dicho en términos plásticos, Salzillo explotó su modelo, se copió a sí mismo, se autoplagió⁷ (valga la expresión técnica al uso).

DOLOROSA. LOS SALZILLO

• **Nicolás Salzillo Gallo** (Santa María de Capua Vetere, Caserta, Italia, 13.VII.1672-Murcia, 6.X.1727), hijo de Antonio Francisco Salzillo y María Paula Gallo, ambos de origen italiano. Escultor italiano, se trasladó a Murcia en 1699. Aquí, casó con Isabel Alcaraz (iglesia de Santa Catalina, 30.III.1699). El matrimonio se vio bendecido al menos con seis hijos: Teresa (1704), Francisco (1707), José Antonio (1710), María Magdalena (1712), Josefa Gertrudis (1713), Inés Colasa (1717) y Patricio (1722). De los cuales, Francisco y José Antonio siguieron las enseñanzas paternas y fueron también escultores. Al fallecer el padre, el mayor de los varones, Francisco, se hizo cargo del taller de escultura familiar, cumpliendo los compromisos pendientes y afrontando nuevos retos y contratos. No es de descartar que el hijo recibiera del padre la idea (o ideal) de la Dolorosa y hasta puede que una Dolorosa en boceto o en proceso de realización (medio realizada) a la que él acabaría dándole el acabado final.

• **Francisco Salzillo Alcaraz** (Murcia, 12.V-1707-2.III.1783), segundogénito hijo de Nicolás Salzillo Gallo e Isabel Alcaraz. Nació y fue bautizado en el mismo día, en la iglesia de Santa Catalina, Murcia. Tallista, imaginero, escultor. Heredó el oficio del padre, escultor italiano afinado en Murcia, a cuyo fallecimiento (1727) se hizo cargo del taller de imaginería escultórica, base de la economía familiar. Con fecha previa no se conoce obra suya, de su entero ingenio y mano. A los treinta y nueve años de edad, contrajo matrimonio con Juana Vallejo y Taibilla (iglesia de Santa Catalina, 1746). Tuvieron al menos tres hijos: Catalina de Riccis (1748), Nicolás (1751)⁸ y María Fulgencia Salzillo y Vallejos (1753-1829) y dos nietos: Mateo López Salzillo (1777) y María Dolores López Salzillo (1781) [hijos de Salvador López Núñez y M^a Fulgencia Salzillo y Vallejos].

II. LAS DOLOROSAS DE SALZILLO EN PROCESIÓN.

En sentido estricto, la Semana Santa empieza en la ciudad de Murcia en Viernes de Dolores y acaba en Domingo de Resurrección. Lo que hace diez jornadas plenas de actividad nazarena (nazarenía) con un total de diecisiete procesiones, diurnas y nocturnas, y diversos traslados y convocatorias. El programa es amplísimo y se divulga con prodigalidad, siendo de reparto gratuito.

6. La *Dolorosa* de Roque López escapa al propósito del presente artículo, dedicado exclusivamente a las de Salzillo, por razones de oportunidad y especialidad.

7. Galera Gracia, *op. cit.* p. 68: «...hay mucha gente que ignora que Salzillo talló 17 «dolorosas» que actualmente se conozcan, observándose en todas ellas el mismo rictus de dolor que tan famoso lo hiciera. Lo cual prueba, a mi entender, que su mente había aceptado un tipo lógico de rictus que había sido muy alabado por todos cuantos vieron su primera obra».

8. Precitado autor, *op. cit.* p. 63, transcribe la nota de defunción: «Niño en nuestro Padre Jesús. Murió en esta Parroquia del Glorioso Arcángel San Miguel de la ciudad de Murcia, y fue sepultado en la Real Capilla de Nuestro Padre Jesús el diez de julio de 1751 un niño hijo de don Francisco Salzillo y doña Juana Vallejos, feligreses de dicha Parroquia y para que conste lo firmó Dn. Antonio Durán».

De las muchas imágenes que en dichos días discurren en procesión, una de las más recurrentes es la imagen de la Santísima Virgen de los Dolores o *Dolorosa*. Que, con esta advocación, individualizada, sale a las calles de la ciudad de Murcia hasta en seis ocasiones. Como ya ha quedado expuesto, cinco de las *Dolorosas* son de Francisco Salzillo Alcaraz y una de Roque López, discípulo y principal seguidor de su credo estético.

En puridad, a éstas aún cabría añadir la *Virgen de la Soledad*, obra de José Sánchez Moreno, 1943, que portan 18 estantes, y que, en tiempos, fue también nombrada *Dolorosa*. Pero, en todo caso, las dos últimas citadas escapan a los fines propios de este estudio.

Por orden cronológico de participación en la Semana Santa, relaciono a continuación las cinco *Dolorosas* de Salzillo referidas, con apuntes de autores recientes, cuyos nombres y circunstancias constan en Bibliografía. Prescindo de autores más antiguos por no hacer tedioso el relato y recoger sólo la información más actualizada posible.

1. Viernes de Dolores.

Venerable Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo y María Santísima de los Dolores. Salida: 19.00 h. Sede canónica: Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari. Año fundacional: 1985. Color de las túnicas: azul⁹. En breve: cofradía del Amparo, procesión del Amparo. Por extensión: *Dolorosa* del Amparo.

En el primer año sólo salieron a la calle dos pasos. Hoy, son ocho:

1. Ángel de la pasión.
2. *Sagrada flagelación*.
3. *Jesús ante Pilatos (Lavatorio)*.
4. *[Nuestro Padre] Jesús del Gran Poder*.
5. *Encuentro en el camino del Calvario*.
6. *San Juan*.
7. *María Santísima de los Dolores*.
8. *Santísimo Cristo del Amparo*.

• *María Santísima de los Dolores* (h. 1741)¹⁰. Obra escultórica, de talla, de Francisco Salzillo Alcaraz, quien se presume que la realizó cuando rondaba los treinta y cuatro años de edad. Con carácter permanente, se venera en la iglesia de San Nicolás, nave izquierda, donde es habitual encontrar fieles arrodillados ante su trono, orando.

Restaurada en 1985 por Francisco Liza, salió a la calle por primera vez en la procesión del año siguiente (1986). En el año 2006, fue nuevamente restaurada; esta vez, en el centro de restauración de Verónicas. Es de tamaño cuasi natural. El peso del paso se cifra en 950 kilos, portado por 34 estantes. Pertenece a la primera época del escultor, la de iniciación.

Corona plateada, con estrellas (visibles unas diez). Bajo el velo y el manto, en azul y rosa, de denso y marcado vuelo, barroco en exceso, asoman las puntas del cabello. Representa el dolor de la Virgen María, madre de Dios, cuyos pasos sigue, rota en aflicción y llanto, hasta el Calvario. Un severo puñal de plata y artística empuñadura, le atraviesa la parte superior del pecho, a la altura del corazón. Siendo éste el detalle exógeno que más poderosamente llama la atención, por su gravedad. Angustiada en extremo, la Santísima Virgen vuelve los ojos al cielo, vidriados, lacrimosos, dolidos, concentrados... El rostro redondeado y dulce, lisa la tez, de joven madre en la que aún no ha plantado su herida el tiempo. El gesto, en cambio, es de profundísimo dolor, centrándose emocionalmente en el severo encuentro de las cejas (en forma de marcado signo

9. Fuente: *El Cabildillo*, Murcia, 2018. La hora de salida puede cambiar, media hora arriba o abajo. Pero conviene consignarla a fin de conocer su carácter: diurno o nocturno.

10. Sobre la fecha de realización hay cierta discrepancia entre los autores. La más temprana que se baraja es 1741 (*Viernes de Dolores en Murcia*, 2006, p. 26; *Cabildillo*, 2018, p. 5; *Semana Santa, Murcia*, Ser, 2018, p. 20). Las dos últimas publicaciones la consignan como «atribuida a Francisco Salzillo y Alcaraz». Galera García, op. cit. p. 69, retarda en exceso su realización: «1776. Dolorosa que pertenece a la Iglesia de San Nicolás». En verdad, año y autoría no están documentados.

circunflejo), sobre la convulsa nariz, en la disminuida frente de redondeada complexión y amarga línea quebrada, como todos los rostros de la Mater Dolorosa tallados por el gran imaginero murciano. Dos regueros de brillantes lágrimas surcan sus mejillas, deteniéndose en las comisuras de los labios. Como en todas las *Dolorosas* del insigne escultor, la mano derecha, abre un signo de incredulidad, interrogación, admiración, asombro y pasmo que cierra la mano derecha, más baja. Aquélla sobre la línea del hombro y ésta poco más arriba de la cintura. Entre ambas manos, abiertas en inconfundible actitud de dolor, pende la túnica, con riquísimo estofado, grana y oro, bajo la cual asoma el desnudo pie derecho, un pie que camina hacia el pronosticado fin del Hijo, la cruz del martirio.

La salida y recogida de la imagen cuenta con la presencia de infinidad de devotos, que ante ella se inclinan, persignan y oran. Naturalmente no falta quien aplaude con la misma devoción y respeto a la imagen que quienes prefieren un sentimiento más reconcentrado.

Botías Saus (2006:26), *Viernes de Pasión*:

«**María Santísima de los Dolores**. Obra realizada por Salzillo en 1741 y que fue restaurada por Francisco Liza en 1985, para su salida en procesión al año siguiente. El peso del “paso” es de 950 kilos y es portado por 34 estantes. Representa la imagen el dolor de una madre que sigue a su hijo camino del Gólgota. La representación es de tamaño seminatural, la mirada humilde y angustiada, lanzada al cielo derramando lágrimas. El pelo se deja ver entre el manto y paño de la Virgen. El manto de la Virgen se deja caer sobre la mano derecha para dejarse ver el pie derecho. Un puñal atraviesa su pecho.

Y restaurada el presente año 2006 por el centro de restauración de Verónicas».

Galera Gracia (2017:69):

«**1776. Dolorosa** que pertenece a la Iglesia de San Nicolás».

Romero Cabrera (2018:54):

«*Dolorosas de talla completa*. [La **Dolorosa de la Cofradía del Amparo**] anónima, si bien indistintamente atribuida a escultores como Salzillo o el canario Luján, y con sus piezas enlizenzadas desde su origen».

El Cabildillo (2018:5)

«**María Santísima de los Dolores**. Atribuida a Francisco Salzillo y Alcaraz, 1739, 32 estantes».

2. Sábado de Pasión.

Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad. Salida: 20.00 h. Iglesia: Santa Catalina de Alejandría. Año fundacional: 1993. Color de las túnicas: rojo corinto. En breve: cofradía o procesión de la Caridad. Por extensión: *Dolorosa* de la Caridad o de Santa Catalina.

La procesión salió a las calles de la ciudad de Murcia por primera vez el 26 de marzo de 1994. Los pasos son ocho: *La Oración en el huerto*, *La Flagelación*, *La Coronación de Espinas*, *Ntro. Padre Jesús Camino del Calvario*, *Santa mujer Verónica*, San Juan, María Dolorosa y *Santísimo Cristo de la Caridad*.

La iglesia de Santa Catalina centra en gran parte la vida religiosa de la familia Salzillo (padre e hijo). En ella, contrae matrimonio Nicolás Salzillo con Isabel Alcaraz (30-3-1699) y en su sacro recinto pide ser enterrado. En su pila bautismal, recibe el agua y el nombre Francisco Salzillo Alcaraz (12.V-1707). Para esta céntrica y muy principal parroquia realiza Nicolás Salzillo

una primorosa imagen de *Santa Catalina* y a la Cofradía de Ánimas, dependiente de la misma, pertenecen padre e hijo. Fácil es, por tanto, imaginar al disciplinado y atento niño en cuarto creciente, Francisco, entrando al templo de la mano del padre, Nicolás, en esta iglesia de sus amores y devociones y arrodillarse ante la imagen fruto del talento y mano de su progenitor y maestro en todos los órdenes de la vida.

• **María Dolorosa** (1742)¹¹. Obra escultórica, de talla, realizada por Francisco Salzillo Alcazar, con la cual tradicionalmente se piensa que el insigne escultor murciano inicia el ciclo (patrón o modelo) de sus hoy afamadas *Dolorosas*.

Boceto.

En publicaciones poco fiables se lee: «En la iglesia de las Anas, se conserva una pieza catalogada como “Modelo para la Dolorosa de Santa Catalina, 1730”. Situada sobre un pedestal, que en su anchura va de más a menos, la figura es de tamaño mínimo, inferior al natural. Lo que impide sacarla en procesión. Es, por tanto, el boceto de la que sí procesiona, catalogada como «Dolorosa, iglesia de Santa Catalina, Cofradía de la Caridad, 1733».

Prudentemente, la cartela que acompaña la obra, exhibida todo el año en el Museo de las Claras, literalmente reza: «Dolorosa. Escuela murciana. Siglo XIX. Monasterio Santa Clara la Real, Murcia. Madera policromada y lienzo».

Nada impide pensar, aunque no pueda probarse de manera documental, que este boceto fuese realizado por el imaginero cuando sólo contaba veintitrés años de edad, como suele decirse en términos artísticos «para hacer mano», «para probarse a sí mismo». Tampoco es descartable que la idea (motivación o sugerencia) fuera del padre, Nicolás Salzillo, corregida, afinada, afirmada y concluida por el hijo. O que el hijo tomara un boceto (borrón) inacabado del padre como modelo a seguir.

De la contemplación del boceto, en la quietud del Museo, provienen mis siguientes observaciones: Rostro más afinado de lo habitual, menos redondeado, frente alta, ancha, curva, nariz recta, ojos dolidamente vueltos al cielo, labios muy perfilados, barbilla muy sobresaliente (rasgo habitual en la obra de Salzillo), bajo el velo asoma un largo mechón de cabello negro, también labrado, por la parte izquierda, sobre cuello, hombro y manto, corona de plata con seis estrellas atornillada en la parte posterior de la cabeza, no lleva espada (o daga) clavada en el pecho, manto azul, con filigrana de estrellas, la mano izquierda, ligeramente más baja que la derecha¹², asoma bajo el manto, que pasa bajo el brazo derecho y se recoge en el izquierdo, túnica y vestido hasta los pies, forma ligeramente acampanada, tono rojo, con adornos áureos muy sutilmente representados, bajo el manto asoma a penas el pie izquierdo, sandalia plana, redondeada, de piel, con tira de sujeción interdigital oscura, delicados dedos desnudos, tiernamente modelados, en clara disminución, quizá excesiva.

Talla

Ofrece variantes respecto del boceto (*ut supra*). La cabeza más vuelta al cielo, en escorzo inferior, y la desmesurada daga clavada en el pecho, detalle del que el boceto carece.

11. José González Moreno la consideró realizada en 1733. Fecha a la que se aproximó mucho la publicación «Semana Santa en Murcia, 2006, Sábado de Pasión en Murcia», p. 26, datándola en el año 1735. En posteriores ediciones la fecha se ha corregido. Así, en prácticamente todas las publicaciones del año 2018 figura 1742 como año de realización (Cabildillo, p. 9; Ser, p. 28; Pasión por Murcia, p. 21. Semana Santa en Murcia, 2006, p. 26). Esta fecha se documenta, ya a todo efecto, en la nota manuscrita aparecida en su interior al restaurarla.

12. Mis apuntes sobre las *Dolorosas* de Salzillo apuntan una novedad que interesa poner de relieve. Salzillo no siempre representa igual los brazos y manos de sus *Dolorosas*. Unas veces, la mano derecha abierta de la *Dolorosa* figura más alta que la izquierda. La actitud es siempre la misma, de interrogación, admiración, dolor, perplejidad... Lo que cambia es su posicionamiento respecto del cuerpo, el balanceo que caracteriza el dolor.

Sánchez Moreno (1945:118):

«1733. **Dolorosa** (Iglesia de Santa Catalina). Tamaño menor del natural. De talla completa y en la actitud común preferida por Salzillo para estas representaciones, o sea, brazos abiertos y faz vuelta al cielo. De bellísima factura italianizante, expresión magnífica y estofado delicadísimo. Cubre la cabeza con una toca o manto que cae por las espaldas, recogiénose sobre los brazos, y la túnica se va estrechando conforme descende hacia los tobillos, acampanándose algo a partir de estos. La encarnación y estofado son francamente excelentes».

—(1945:133):

«Santa Catalina, Dolorosa. Baquero la fecha entre 1732-35; es indudablemente de sus primeras obras».

Martínez Cerezo (2006:115-139):

«Tallada esta Dolorosa (de tamaño menor que el natural para su exposición estática [capilla] y, aun considerando que ‘no es imagen para procesionar’, se ha incorporado recientemente con tal acierto y generalizada aceptación a la noche del Sábado de Pasión que forma parte ya inseparable de esa jornada pasional de fe y caridad. Fe y caridad en la noche murciana, en torno a la primera iglesia que conoció Salzillo y a cuya parroquia de Ánimas perteneció»¹³.

Botías Saus, *Sábado de Pasión*, (2006:26):

«**María Dolorosa**. La Dolorosa es la talla más antigua del cortejo de la Cofradía de la Caridad. Fue tallada por Francisco Salzillo en el año 1735 y reproduce los cánones que el autor repetirá en todas las advocaciones de este tipo que realice. Junto a la realizada para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, esta Dolorosa es el prototipo que se ha seguido hasta nuestros días. En la obra es posible apreciar aspectos de la obra del padre de Salzillo, Nicolás Salzillo. El trono fue tallado por Manuel Ángel Lorente, en el año 2003. El “paso” alcanza los 500 kilos de peso que se reparten un total de 24 estantes».

Galera Gracia (2017:68-69):

«1733. **Dolorosa** que pertenece a la Iglesia de Santa Catalina. Esta es la primera de todas ella. Su rictus de dolor materno es, por lo tanto, modelo de todas las demás, incluso de la Dolorosa que sale en Semana Santa¹⁴. El estofado, hecho por su hermana Inés es excelente».

Romero Cabrera (2018:54):

«*Dolorosas de talla completa*. La [**Dolorosa**] de la Caridad es una imagen de talla completa salida del taller de Salzillo, y de tamaño menor al natural».

El Cabildillo (2018:9)

«**María Dolorosa**. Francisco Salzillo y Alcaraz, 1742, 24 estantes».

Las fechas 1732 y 1735 se corrigen a todo efecto por la documentación existente en la iglesia de Santa Catalina, en la capilla de la imagen de *la Dolorosa*, pared izquierda, donde hay

13. Basándome en Sánchez Moreno y Andrés Baquero, la consideré de 1732-35. Fecha de realización que desmiente el documento encontrado en el interior de la talla al restaurarla.

14. Por la del Viernes Santo en la mañana, procesión de los Salzillos.

un marco con una nota manuscrita facsímil de la que apareció en el interior de la imagen al restaurarla, con su correspondiente transcripción literal actualizada. Dice así:

«Este manuscrito fue hallado en el interior de la imagen de la *Dolorosa*, durante el proceso de restauración realizado el año 2013 por el Centro de Restauración de la CARM y su transcripción literal actual es:

“Se hizo esta imagen de los Dolores en el mes de febrero del año 1742 y la pagó el señor don José Rodríguez y se colocó en su capilla en la Parroquial de Santa Catalina siendo cura el señor D. Juan Rojo”».

En consecuencia, la fecha de realización se documenta en 1742. Y tal que así consta ya en las últimas publicaciones anuales sobre la Semana Santa Murciana.

3. Domingo de Ramos.

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. Salida: 19.00 h. Iglesia de San Pedro Apóstol. En breve: Cofradía o procesión de la Esperanza. Por extensión: *Dolorosa* de la Esperanza o de San Pedro.

Los orígenes de la Cofradía se remontan al siglo XVI. En la etapa actual, el primer desfile procesional se celebró en 1955, compuesto por sólo dos pasos: *La Dolorosa* y el *Cristo de la Esperanza*, ambos de Francisco Salzillo. Actualmente, salen ocho pasos, portados por estantes: *Dejad que los niños se acerquen a mí*, *Arrepentimiento y perdón de María Magdalena*, *Entrada triunfante de Jesús en Jerusalén*, *San Pedro arrepentido*, *Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Penitencia*, *San Juan Evangelista*, *María Santísima de los Dolores* y *Santísimo Cristo de la Esperanza*.

• **María Santísima de los Dolores** (h.1756). De Francisco Salzillo. Paso de 1.070 kilos, portado por 34 estantes. Imagen de vestir, de tamaño inferior al natural. Corona de plata con ocho estrellas visibles. Cabello largo, negro, abundante, ondulado, muy visible, asomando a ambos lados del cuello. Corona de plata, con nueve estrellas visibles. Cabeza no cubierta por el velo, retirado hacia atrás. Como principal peculiaridad presenta un acusado giro del rostro hacia arriba, entre resignado e implorante. Según la tradición, tal actitud se debe a su original disposición arrodillada ante la cruz. Frente levemente surcada, tersa, no erizada. Expresión muy en la línea con la más celebrada *Dolorosa* de Salzillo, la de Ntro. Padre Jesús, expresión dolida, belleza excelsa. La posición de las manos, sobre la línea de la cintura, es menos enfática que otras representaciones suyas de esta advocación, como más resignada con el mortal fin del hijo o en actitud de recibir consuelo del cielo. Mano derecha más baja que la izquierda, en leve oblicuidad, dedos levemente entreabiertos, aspecto dulce. En su forma actual, lleva clavado en el pecho un puñal muy sobresaliente, de artística empuñadura dorada. Marcada herida del corazón sobre la blusa, simulando efluvio o emanación de sangre. A sus pies, lleva cuatro angelitos; dos sentados en el trono y dos más abajo, jugando.

Botías Saus, (2006:26), *Domingo de Ramos*:

«**Sta. Virgen de los Dolores.** Realizada por Francisco Salzillo en 1756 para la parroquia de San Pedro, esta imagen responde al modelo tradicional de *Dolorosa* murciana, pero presenta como peculiaridad el giro de su cabeza hacia la izquierda. Esta postura que la diferencia del resto de las *Dolorosas* viene motivada por la iconografía original de la imagen, que presentaba a María, arrodillada, adorando la cruz vacía. Cabe destacar que Patricio Salzillo, presbítero y hermano del escultor, tuvo gran devoción a esta representación de la Virgen de los Dolores y ostentó la capellanía de su altar hasta que murió en el año 1800. La imagen recibió en el año 2003 el Emblema de Honor del Ejército del Aire».

Romero Cabrera (2018:55)

«*Dolorosas vestideras*. De Salzillo tenemos la **Dolorosa de la Cofradía de la Esperanza**, de especial finura y delicadeza en el modelado de sus acciones y manos vueltas al cielo, y de notable acabado técnico, como se refleja en su particular colocación del cuello y giro de la cabeza».

Pasión por Murcia (2018:24)

«Salzillo, con su esposa, figura inscrito en el libro de la Congregación con fecha del día 22 de agosto de 1755».

El Cabildillo (2018:11)

«**María Santísima de los Dolores**. Francisco Salzillo y Alcaraz. Hacia 1756, 34 estantes».

Convocado por la periodista y gran amiga Ma José Alarcón, hace años tuve la satisfacción de comentar el emotivo encuentro de la Madre con el Hijo, a las puertas del templo de San Pedro, con motivo de su recogida. La emoción aún me embarga. Nunca había tenido oportunidad de ver desde un lugar tan estratégico, en vertical, el conmovido rostro de los fieles y sus expresiones de intenso fervor.

4. Martes Santo.

Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Stmo. Cristo de la Salud. Sede canónica: Iglesia de San Juan de Dios. Año fundacional: 1957. Color de las túnicas: blanco y rojo. Salida: 19.45 h. Iglesia de San Juan de Dios. En breve: la *Salud*, procesión de la Salud, Cristo de la Salud, etc.

Actualmente componen la procesión cinco pasos: *Nuestro Padre Jesús de las Mercedes, María, consuelo de los afligidos, San Juan Bautista, Santísima Virgen del Primer Dolor y Santísimo Cristo de la Salud*. El primero de ellos, obra de Nicolás Salzillo y Gallo (1713-1718). En 1962, se unió a la procesión la imagen de la *Santísima Virgen del Primer Dolor*, obra atribuida a Francisco Salzillo y Alcaraz, de hacia 1740. Tiene, por tanto, esta procesión la peculiaridad de reunir en un mismo desfile procesional una obra del padre (Nicolás Salzillo) y otra del hijo (Francisco Salzillo).

• **Santísima Virgen del Primer Dolor** (h. 1740). El paso, de 925 kilos, lo portan 32 estantes (o anderos). Por tradición se viene considerando de Francisco Salzillo, quien se presume que realizó tan delicada imagen por la fecha indicada, a los treinta y tres años de edad poco más o menos. Presunción muy verosímil, aunque hasta la fecha no ha aparecido documento alguno que lo avale.

Botías Saus, *Martes Santo*, (2006:14):

«**Santísima Virgen del Primer Dolor**. Esta talla se ha atribuido tradicionalmente a Francisco Salzillo, quien la talló en la segunda mitad del siglo XVII. La imagen recorrió por primera vez las calles de la ciudad en el año 1963, dándose la curiosa coincidencia de que, también, como en la primera salida del Santísimo Cristo de la Salud, la lluvia adquirió protagonismo. Su peso alcanza los 925 kilos y es portada por 32 anderos. Autor: Francisco Salzillo. 2ª mitad s. XVII. Pesa 925 kilos. Anderos: 32 nazarenos»

Galera Gracia (2017:69):

«**1740**. Dolorosa que pertenece a la Iglesia de San Miguel. Costó 348 reales».

El Cabildillo, (2018:17)

«**Santísima Virgen del Primer Dolor.** Francisco Salzillo y Alcaraz. Hacia 1740, 32 anderos».

Romero Cabrera, (2018:55).

«*Dolorosas vestideras.* La **Virgen del Primer Dolor**, de la Asociación de la Salud, la primera Dolorosa conservada realizada por Salzillo y de posición más frontal».

Para los foráneos conviene advertir que aunque sale en procesión desde la iglesia de San Juan de Dios, permanece permanentemente expuesta al culto en su capilla de la iglesia de San Miguel. Actualmente se encuentra en proceso de restauración. Mis apuntes arrojan la siguiente luz. Es de vestir y se diferencia de otras *Dolorosas* de Francisco Salzillo por la reconcentrada expresión del rostro, frágil y joven virgen de unos veinte años. No lleva daga en el pecho. Su dolor es íntimo, profundo, espiritual. La mano derecha, mucho más baja que la izquierda, deja ver enteramente la parte interna, la palma, abierta, con los dedos dulcemente separados; ésta, en perspectiva inferior, se alza visualmente más arriba del hombro y lo que se percibe, al paso, es la parte externa de la mano, con los dedos en la misma actitud, entreabiertos. El rostro, redondeado, con la sobresaliente barbilla (redondeada) que tanto gustaba Salzillo poner a sus vírgenes y ángeles, se ofrece más frontal que en otros modelos suyos, menos vuelto al cielo, con gesto de asombro y súplica de amparo. Sobre la cabeza, luce corona de color dorado, de excesivo tamaño, en verdad desmesurada, con nueve estrellas visibles. Suele ir tocada con manto claro, entre dorado y marfileño, que le cae en forma piramidal, abriéndose más y más hasta llegarle a los pies, cuyos delicados dedos asoman bajo el manto. Ilumina el trono un intrincado panorama de velas de cera, cuyos llameantes pábilos confieren al paso un peculiar aspecto muy singular, luz y chisporroteante sonido. La imagen, muy apartada de prototipo de *Dolorosa* de Salzillo, simboliza el primer episodio de los siete dolores de la Virgen María¹⁵: la profecía de Simeón en la presentación del Niño Jesús.

Los fieles le dedican la plegaria: «Virgen María: por el dolor que sentiste cuando Simeón te anunció que una espada de dolor atravesaría tu alma, por los sufrimientos de Jesús, y ya en cierto modo te manifestó que tu participación en nuestra redención sería a base de dolor; te acompañamos en este dolor... Y, por los méritos del mismo, haz que seamos dignos hijos tuyos y sepamos imitar tus virtudes», seguida de la oración: «Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre Jesús. Santa María, Madre de Dios, ruego por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén».

Es imagen especialmente tierna, delicadísima.

5. Viernes Santo.

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Sede canónica: Iglesia privativa de Jesús [Ntro. Padre Jesús Nazareno]. Salida: 8.00 h. Color de las túnicas: morado. En breve: procesión de Jesús o de Salzillo. Por extensión: *Dolorosa* de Salzillo o de Viernes Santo o de Jesús. Es la *Dolorosa* de Salzillo por antonomasia.

Procesión de los Salzillos (por las imágenes del gran imaginero murciano) o de los morados (por el color de las túnicas), desfilan 9 pasos, llevados por estantes, con gran acompañamiento de nazarenos: *La santa cena*, *La oración en el huerto*, *el Prendimiento*, *Los azotes*, *La Verónica*, *La caída*, *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, *San Juan*, *La Dolorosa*.

15. Los siete dolores de la Virgen: **Primer Dolor:** La profecía de Simeón en la presentación del Niño Jesús. **Segundo Dolor:** La huida a Egipto con Jesús y José. **Tercer Dolor:** La pérdida de Jesús. **Cuarto dolor:** El encuentro de Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario. **Quinto dolor:** La crucifixión y la agonía de Jesús. **Sexto dolor:** La lanzada y el recibir en brazos a Jesús ya muerto. **Séptimo dolor:** El entierro de Jesús y la soledad de María.

• **La Dolorosa** (1755). Obra de Francisco Salzillo Alcaraz, realizada a los cuarenta y ocho años de edad, promediada su carrera artística. El paso pesa 302 kilos y lo portan 22 estantes. Es una de las imágenes cuya inspiración ha inspirado más leyendas. Por la tradición, el desmayo del rostro y los angustiosos ojos vueltos al cielo son retrato fiel de la hermana del escultor. A quien, para arrancarle tan amarga expresión, se dice que el escultor secuestró al hijo, sobrino suyo, refiriendo luego a la hermana siniestros presagios sobre su paradero y suerte. Otros comentaristas sugieren que es el rostro de la propia esposa, a quien el escultor informó de un suceso semejante. En la familia Salzillo, la nombraban «la abuela» o «la abuelica», no faltando ocasión de ir a ver salir la imagen en la procesión de Viernes Santo, mucho después del fallecimiento de la presunta efigiada. Por su expresividad y la gran emoción que su figura inspira, fue costumbre muy arraigada (siglo XIX y XX) que una imagen enmarcada de la *Dolorosa* figurara sobre la cama de matrimonio, en la entrada, en el pasillo o en el comedor de las casas. E, igualmente, tras la mesa de despacho de muchos profesionales: directores de banco, abogados, funcionarios, etc. Arraigada creencia murciana (rayana en transmitida verdad) es que la talla de la *Dolorosa* no sale a la calle hasta que los primeros rayos de sol alcanzan su frente y le iluminan el rostro.

Sánchez Moreno (1945:197) recoge los versos que siguen, de Ricardo Gil:

*Invisibles los ángeles bajaban
a tu taller a verte trabajar;
y un día, al terminar tu Dolorosa,
cuentan que les oíste sollozar*¹⁶.

Botías Saus, *Viernes Santo*, (2006:30):

«No hace muchos años el retrato de esta Dolorosa de Salzillo formaba parte del ajuar de las mozas en toda la huerta y campos murcianos, cuadro que luego solía colgarse sobre la cama de matrimonio o en el comedor. Tan grande ha sido la admiración de este pueblo por la Virgen de los Dolores, una imagen de vestir que despierta cada Viernes Santo admiración desde el instante en que desfila por la ciudad. Como el “paso” anterior [San Juan] son 18 los nazarenos estantes que la portan. Y también su peso es similar: unos 302 kilos. Cuenta la leyenda que el rostro desencajado y angustiado de la Virgen es un retrato exacto de la hermana del escultor, quien secuestró al hijo de aquélla para contarle luego siniestros rumores. La reacción de la madre, quebrados su rostro y su ánimo, fue trasladada por Salzillo a la madera. Y cuentan las crónicas que el nieto de aquella mujer, después de muerta, advertía que iba a ver a su abuela cada Viernes Santo a la salida de Jesús. A los pies de la talla, cuatro angelotes de espléndida factura culminan la escena que Salzillo propusiera para la eternidad en 1756. Es tradicional que la talla salga a la calle en la mañana del Viernes Santo en el preciso momento en que los primeros rayos de sol iluminan su rostro. Autor: Francisco Salzillo, 1756. Peso: 302 kilos. Estantes: 18 nazarenos».

Galera Gracia:67-68

• **La Dolorosa**. Fue terminada en el año 1755. La virgen costó 675 reales y cada ángel 1.310. Es la mejor expresión de «dolor materno». Es de vestir, es decir que sólo talló la cabeza, las manos y los pies, siendo el cuerpo un armazón construido de tablas para colocar sobre él los vestidos.

También hay muchas leyendas acerca de cómo pudo conseguir el artista una expresión tan real de dolor materno. De cómo lo hizo, se cuenta lo siguiente:

Dice la tradición que Salzillo se encontraba modelando la cabeza de la “Dolorosa” y no acertaba con la expresión de dolor que él quería imprimirle.

Cuentan los viejos del lugar desde las más añejas épocas de la vida de este artista que estando

16. Por tradición, estos versos se asimilan a la realización de la *Dolorosa* de la iglesia privativa de Nuestro Padre Jesús, que sin duda alguna fue la que los inspiró. Pero son extensibles a todas sus *Dolorosas*.

desesperado y no sabiendo qué hace, le dijo a su hija María Fulgencia que su novio había muerto, y que entonces copió la cara de dolor que se reflejó en su hija.

Esta leyenda es totalmente falsa. Su hija nació en el año 1753. Así, pues, no había nacido todavía cuando el artista terminó su primera “dolorosa” en el año 1733... De ahí que algunas personas que conocen este dato afirmen que fue a su esposa, a una vecina, o a cualquier otra mujer conocida a quien le dio la noticia de que un pariente muy allegado a ella había fallecido. La mencionada leyenda, como ya hemos visto, tiene varios protagonistas.

Pero aún en el caso de que alguna de las muchas versiones de esta leyenda fuese cierta, no hubiera sido a esta primera “Dolorosa” a quien se le habrían de achacar dichas leyendas, sino a todas las que el artista talló. Pues hay mucha gente que ignora que Salzillo talló 17 “dolorosas” que actualmente se conocen, observándose en todas ellas el mismo rictus de dolor que tan famoso lo hiciera. Lo cual prueba, a mi entender, que su mente había aceptado un tipo lógico de rictus que había sido muy alabado por todos cuantos vieron su primera obra». ¹⁷

En mi artículo *Los imaginativos ocios del imaginero* (NAZARENOS’2019) comento la existencia de una carta de baraja con un boceto (a lo Tiépolo) de la *Dolorosa*, pintado por Salzillo en el reverso. Visto el cual enmarcado y colgado en la pared, en la casa del escultor Manuel Arroyo, el erudito murciano Andrés Baquero atinadamente opinó que dicha creación surgió de golpe, sin el trabajo de gestación premioso y accidentado que supone la leyenda. Opinión que, naturalmente, comparto.

BIBLIOGRAFÍA

- **AA. VV.** *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Editora regional. Jiménez Godoy, Murcia, 1983-1984.
- **Botías Saus, Antonio.** *La pasión. Semana Santa en Murcia*. Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura y Deportes. Murcia, 2006. [estuche con un cuadernillo por cada día de Semana Santa, por cada uno de los cuales cito, con su correspondiente número de página].
- **El Cabildillo.** *Semana Santa en Murcia*. Programación oficial 2018. Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías. Murcia, 2018.
- **Galera Gracia, Antonio.** *Historia y leyendas del reino de Murcia*. Trirremis, octubre 2017.
- **Pasión por Murcia.** *Semana Santa*, 2018. M. Caballero Comunicación. Murcia, 2018.
- **Martínez Cerezo, Antonio.** *Salzillo en la procesión de los salzillos*. «Nazarenos’20..»
- *Las Dolorosas de Salzillo*. En *La Dolorosa y la cofradía de Jesús*. Cofradía de Jesús. Murcia, 2006
- — *Los imaginativos ocios del imaginero*. «Nazarenos’2019»
- **Sánchez Moreno, José.** *Vida y obra de Francisco Salzillo*. 1ª edic. 1945; 2ª edic. 1983 (por la que cito). Editora Regional. Murcia, 1983.
- **Romero Cabrera, Alejandro.** *La iconografía de la Virgen en la Semana Santa de Murcia* (I). En *La procesión*. Nº 2. Semana Santa, 2018. Murcia, 2018.

17. Por orden cronológico, cita la diecisiete “dolorosas” conocidas y en un apartado final aquéllas de las que se desconoce la fecha de realización.



1/



2/



3/



4/



5/

- 1/ Dolorosa de Jesús
 2/ Dolorosa de la Esperanza. San Pedro
 3/ Dolorosa de la Caridad. Santa Catalina.
 4/ Dolorosa del Amparo. San Nicolás
 5/ Virgen del primer dolor. San Miguel

La iconografía de la Dolorosa en la obra de Esteve Bonet

Raúl Pérez Bonmatí

José Esteve Bonet es una personalidad relevante en el panorama escultórico del siglo XVIII, el cual sintetiza en sus obras los mejores logros del barroco tardío, con aires clasicistas. Destaca la serenidad de sus obras, algo inexpressiva e impersonal.

José Esteve Bonet is an important personality in the sculptural landscape of the eighteenth century, which summarizes in his works the best achievements of the late Baroque, with Classicists airs. It highlights the serenity of his works, inexpressive and rather impersonal.

El escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741- 1802), es uno de los escultores más sobresalientes del último tercio del setecientos valenciano¹. Ha sido encuadrado en un tiempo marcado por los epílogos del Barroco y los nuevos aires de un Academicismo incipiente, en uno de los momentos más vibrantes y florecientes de la historia de la ciudad del Turia. Descendiente de una larga generación dedicada a la labor artística, que ancla sus raíces, al menos, en el siglo XVI².

En Esteve Bonet se da una dualidad formativa, ya que vive su primera formación en talleres gremiales, y más tarde en un ambiente académico. Fue alumno del pintor José Vergara y perteneció a la Academia de Santa Bárbara, discípulo de Ignacio Vergara Ximeno y de Francisco Esteve “El Salat”. Ejerció de profesor desde 1772 en las aulas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, ocupando su lugar como académico de mérito³. Alcanzó el cargo de director general en la Academia valenciana en 1781, y hasta 1784, lo que le hizo que se vinculara con la Casa Real. Tres años más tarde de su nombramiento como director, realiza un segundo viaje a Castilla, en concreto a Toledo, que le permite ir conociendo las obras y el trabajo de otros eminentes maestros clásicos o contemporáneos suyos, presentes en la antigua capital imperial, como Ventura Rodríguez⁴ o Alonso González Berruguete. En esos momentos le llega uno de los encargos más importantes y exitosos de su vida, la creación de figuras destinadas al Belén del infante Carlos, futuro monarca. El proyecto se realiza entre los años 1788 y 1789, ataviando a las figuras a la manera levantina, y que le acabaron valiendo su distinción de escultor de cámara, a título honorario⁵. En la actualidad se desconoce realmente qué figuras de las que conservan ese Belén son originales de Esteve, puesto que el tiempo desmembró parte del mismo, el cual contaba con figuras napolitanas, genovesas, e incluso el grupo de la Matanza de los Inocentes del alicantino José Ginés y que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de San Fernando, por lo que a día de hoy no se sabe bien de quién es cada figura que se conserva, a excepción de las que están firmadas o que son claramente de otros autores.

1. DELICADO MARTINEZ, F.J. “El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales” en *Estudios de escultura en Europa*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017: p. 317.

2. MONTOLÍO TORÁN, D., “El maestro escultor José Esteve Bonet (Valencia, 1741-1802) y su obra en la antigua diócesis de Segorbe”, en *Maestro de Rubielos*, nº 4, 2017: p. 5.

3. DELICADO MARTINEZ, F. J. “El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla...” (*op. cit.*): p. 317.

4. Hay que considerar que Ventura Rodríguez es quien proyecta el retablo mayor de la Colegiata de Xàtiva en la cual participa Esteve en la hechura de la escultura del mismo. Véase, BERCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M., *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*, Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals, Generalitat Valencina, Valencia, 2007: pp. 33-36

5. MONTOLÍO TORÁN, D., “El maestro escultor José Esteve Bonet...” (*op. cit.*): p. 5.

Esteve, en su formación, recoge las gracias del rococó refinado de su maestro Ignacio Vergara, y mantiene una constante devoción a lo italiano, que le aproxima un tanto a Francisco Salzillo, en su última etapa, contenida en el dramatismo Barroco, y por el que sumó interés por su obra, admirando sus trabajos en el sur del Reino de Valencia, Murcia y Valencia⁶. Ambos destacan por su fuerte identificación con lo popular, en esa belleza barroquizante que tanto gusta al pueblo español, aunque Esteve es fiel al espíritu académico. Además de que tanto Salzillo como Esteve realizan sendos belenes para importantes familias del territorio nacional⁷. El enorme aprecio de la obra de Esteve vino a marcar, definitivamente, las maneras escultóricas y formales del maestro, cargadas de sentimientos religiosos y clasicismo estético, que compartió con autores contemporáneos, muchos de ellos discípulos suyos, como José Puchol o José Piquer, entre otros⁸.

La producción artística de Esteve aparece documentada en el *Liber Veritatis* o “Libro de la Verdad”, que comprende apuntes desde diciembre de 1762, año que contrajo matrimonio, a marzo de 1802, poco antes de su fallecimiento. Es un ejemplo singular⁹, recogiendo, de manera detallada en cuanto advocaciones, emplazamientos, dimensiones, pagos y encargos en sus páginas, la práctica totalidad de su dilatada producción artística, salpicada de valiosos detalles personales y laborales, que fue recopilado y transcrito por Antonio Igual Úbeda en su tesis doctoral sobre *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. (1971)¹⁰. En el dietario aparecen huecos en blanco y puntos suspensivos que dejan incompletas varias anotaciones y revelan que posiblemente la transcripción que se realizó del documento impidiera culminarla, e incluso que hubiera contenido poco legible¹¹.

Un ejemplo de ello, y que no está relacionada en el “Libro de la Verdad”, es que existe constancia de una *Virgen de los Dolores*, que Esteve talló para el conde Campo Alange¹², ministro de Carlos IV, quien, al tener noticia de la pobreza de la parroquia de Estubeny (Valencia), envió, con cargo al tesoro público, ornamentos para el culto divino y dicha escultura para su veneración en la parroquia, que fue entregada en 1785¹³. La imagen, de tamaño natural, se eleva de pie sobre una sencilla peana, y muestra un dolor punzante pero elegantemente contenido, equilibrado su cuerpo en suave *contrapposto*. Su actitud resulta declamatoria, abriendo los brazos y mostrando las manos, contemplando llorosa la corona de espinas que sostiene con su mano izquierda; el otro brazo, con la mano expresivamente abierta, lo extiende en actitud un tanto afectada.

Viste camisa interior, de la que solo vemos en el cuello y mangas, y sobre ella una holgada túnica, ceñida a la cintura, de abierto escote, y amplias mangas que remanga a la altura del codo. Sobre la túnica viste un voluptuoso manto colocado de manera artificiosamente elegante, que sujeta solo al hombro izquierdo, cayendo por detrás hasta la cintura donde se recoge envolviéndola, casi por completo, de talle hacia abajo, mientras que la cabeza la cubre con un breve velo. En el suelo, entre los pliegues de la túnica, asoman los pies calzados unas breves sandalias de tiras azules. En cuanto a la policromía, destaca los ramilletes florales que adornan la túnica malva de la Virgen, el jaspe fingido de la peana, así como el moderado uso del color oro, aplicado a las orlas

6. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. “El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla...” (*op. cit.*): pp. 317-319.

7. Hay constancia que en 1799, Esteve, a propósito de un viaje a Cartagena para la entrega del trono de la Stma. Trinidad para la iglesia de Gracia de Cartagena, se detuviera en su obra; por ello a modo de homenaje a este genial maestro, y pese a su vejez, realiza la talla de San Esteban para la iglesia homónima de Valencia donde converge la estética y la técnica de Salzillo y la suya propia. Véase al respecto: MORALES MARÍN, J.L. “Esteve Bonet y Francisco Salzillo” en *Archivo de arte valenciano*, nº 46, 1975: pp. 97-98.

8. MONTOLÍO TORÁN, D., “El maestro escultor José Esteve Bonet...” (*op. cit.*): p. 5.

9. Un caso similar lo encontramos en Roque López, que también hizo uno que sería publicado en el siglo XIX por el Conde de Roche.

10. Véase al respecto: DELICADO MARTÍNEZ, F. J. “El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla...” (*op. cit.*): p. 320, y

MONTOLÍO TORÁN, D., “El maestro escultor José Esteve Bonet...” (*op. cit.*): p. 5.

11. BELSO DELGADO, M. “Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante” en *Estudios de escultura en Europa*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2017: pp. 226-227.

12. NICOLAU CASTRO, J. “Una nueva obra de José Esteve Bonet en Belmonte (Cuenca)” en *Archivo de arte valenciano*, nº 84, 2003: pp. 216-217.

13. VILAPLANA ZURITA, D. “Virgen de los Dolores, de Estubeny, de José Esteve Bonet” en *Catálogo de la Exposición “La Luz de las imágenes” celebrada en la Catedral de Valencia*. Vol. II. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999: p. 156.

del manto azul intenso de la Virgen, de tipo clásico, que han sustituido a las rocallas de la etapa anterior, intensificando la elegancia de esta escultura.

En el sentido plástico de sus obras, se revela la gran calidad de ejecución, el exquisito tratamiento anatómico, la expresión intensa que se acrecienta en el rostro de la Virgen, de sereno e irreprochable clasicismo, así como los pormenores de la indumentaria, como ya hemos comentado anteriormente, destacando el solemne y elegante plegado del manto¹⁴. Especial interés tiene el caso del angelito doliente, digno representante del género de aquellas esculturas infantiles, prodigiosas por su naturalismo y gracia que dieron tanta fama al autor¹⁵. Aparece sentado en la peana de la imagen, el cual, como indica la posición de sus manos, debió portar alguno de los trofeos de la Pasión, probablemente la Santa Faz o el Inri, como es habitual en este tipo de representaciones dirige su mirada hacia lo alto, intensamente dolorida, declamando una explicación a su sufrimiento.

Pero esta imagen de Estubeny tiene su modelo o su réplica en otra figura de Dolorosa, casi en todo igual, que recibe culto en la colegiata de San Bartolomé de Belmonte (Cuenca), hacia 1785¹⁶. Las dos imágenes, la conquense y la valenciana, son similares, pero poseen mínimas diferencias en algunos pliegues de las vestiduras y en ligeros expresiones del rostro. La Dolorosa de Belmonte, dentro de su amargura, refleja una cierta dulzura que se convierte en fortaleza en la valenciana. Hay también mínimas diferencias en la policromía de la orla del vestido y manto y en el rameado de las ropas. Donde sí encontramos mayores diferencias es en el angelito que lleva a sus pies. El rostro del ángel de Belmonte es más triste, más doliente, facciones más alargadas y cabellera más larga rizada; mientras el ángel de Estubeny, dentro de su dolor es más gracioso, de formas más regordetas, y rostro más redondeado, su dolor es más superficial con gesto de iniciar un delicioso llanto infantil¹⁷.

Por lo que se refiere a los modelos que pudo manejar Esteve, son numerosos los precedentes en el arte italiano y español contrarreformistas. Ya el magnífico grabador renacentista Marcoantonio Raimondi, basándose en un diseño de Rafael, grabó una bella estampa sobre la *Lamentación de la Virgen* donde aparece representada ésta como una escultura romana cuya actitud y vestimenta son casi idénticas a las que plasmó el escultor valenciano en las Vírgenes Dolorosas¹⁸, y que posiblemente también conociera el escultor Francisco Salzillo para la realización de sus Dolorosas.

Desde el punto de vista iconográfico, hay que advertir que el tema emana de la representación de la Piedad, pero añadiendo a la Virgen unas espadas, y retirando la imagen de Cristo Yacente. El tema aparece en el siglo XVI, pero tuvo su auge con la Contrarreforma, calando en la devoción popular hasta nuestros días. Habitualmente se la veía con siete espadas que atravesaban su corazón, en referencia a los siete dolores, aludiendo a las angustias y sufrimientos de la Virgen en la vida de Jesucristo. No obstante, Esteve redujo el patetismo de la representación, sin duda influencia del severo jansenismo propiciado por las altas jerarquías eclesiásticas valencianas, en sintonía con el reformismo auspiciado en la corte¹⁹, incorporando solo una espada atravesando el corazón, retomando el primitivo modelo iconográfico bajomedieval. Así recogía el origen de la representación de la Transfixión de la Virgen, según la profecía de Simeón (Lc 2, 35) que anunció a María, el día de la presentación de Jesús en el Templo, que una espada de dolor traspasaría su alma: *Tuam animam pertransibit doloris gladius*.

En muchos de sus trabajos se observan sus influencias y contactos con otros artistas, desde sus maestros Ignacio Vergara y Francisco Esteve, incluso Francisco Salzillo y cierto italianismo reflejado en sus obras, también en otros autores barrocos como Bartolomé Esteban Murillo o el francés Pierre Puget, mostrando fisonomías contenidas, pero de arrebatadora expresividad.

14. Íbidem, p. 156.

15. Íbidem, p. 156.

16. NICOLAU CASTRO, J. "Una nueva obra..." (*op. cit.*): pp. 213-214.

17. Íbidem, p. 217.

18. VILAPLANA ZURITA, D. "Virgen de los Dolores..." (*op. cit.*): pp. 156-157.

19. Véase al respecto, ALVAREZ DE MORALES, A. "El Jansenismo en España y su carácter de ideología revolucionaria" en *Alegatos*, nº 25-26, 1994.

Lamentablemente, la mayor parte de las grandes obras salidas de la imaginería valenciana de aquellos tiempos ha desaparecido tras los continuos conflictos armados de los siglos XIX y XX, conservándose apenas testimonios fotográficos y otras de las que no se tiene constancia. Tras la muerte del maestro, la escultura nacional, y especialmente la valenciana, entra en una cierta falta de personalidad, principalmente la escultura sacra²⁰.

Haciéndonos eco de las palabras de Igual Úbeda, “Esteve para dicha suya y del arte escultórico valenciano, simultaneó dos fuentes de inspiración y de enseñanza: la del taller, a la antigua y popular, y la de la Academia, moderna, refinada, culta y casi; casi aristocrática”²¹.

20. MONTOLÍO TORÁN, D., “El maestro escultor José Esteve Bonet...” (*op. cit.*): p. 9.

21. IGUAL ÚBEDA, A. *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia. Institución valenciana de estudios e investigación Alfonso el Magnánimo, 1971: p. 77.

Del icono salzillesco a la devoción popular. A propósito de una Dolorosa de Francisco Sánchez Tapia

Santiago Rodríguez López

En el modelo de Dolorosa cultivado por Francisco Salzillo hemos de encontrar parte del éxito de esta devoción en el ámbito de la religiosidad doméstica murciana del setecientos; no ha de extrañar que trascurrido más de medio siglo de la muerte del escultor, la reivindicación de su figura y un nuevo auge devocional en torno a los Dolores de la Virgen renueven esta identificación popular con el modelo de Salzillo, en plena gestación del “revival salzillesco”.

In the model of Dolorosa (“Lady of Sorrow”) practised by Francisco Salzillo, we will find part of the success of this devotion in the field of the Murcian domestic religiousness of the 17th century; It should not be surprising that more than half a century after the death of the sculptor, the recognition of his leading figure and a new devotional boom around the Sorrows of the Virgin would restore this popular identification with the model by Salzillo, in full development of Salzillo’s revival.

Desde los inicios de la época moderna, en plena sintonía con los ideales contrarreformistas, la presencia de objetos religiosos destinados al culto doméstico experimentaría un auge considerable, paralelo al especial énfasis puesto en el culto a las imágenes y el peso que las éstas adquieren en la práctica religiosa. La cuestión centraría la atención de no pocos textos respecto a la idoneidad de su presencia en el hogar, las recomendaciones acerca de la propia temática de las imágenes en función de las necesidades espirituales de la familia propietaria o el decoro con que éstas han de presentarse, algo que despertaría encendidos debates en torno a la adaptación de elementos ciertamente mundanos a su atavío¹.

Integrados en el espacio de la vivienda, estos objetos no solo satisfacían las necesidades espirituales de sus moradores, al mismo tiempo, adquirirán un papel representacional del estatus sus propietarios². Por un lado, la riqueza material que caracterizaba a algunas de estas imágenes y su contexto físico dejaba entrever la capacidad económica de aquellos que las poseían, ocupando en la mayoría de los casos una ubicación preferente en la distribución del hogar. Precisamente, esta visibilidad no hacía sino subrayar la condición religiosa y moral de sus propietarios, y en función de su iconografía podía poner de manifiesto la procedencia de éstos o su pertenencia a una determinada cofradía, aspectos ambos dotado una importante carga social en la sociedad española de la modernidad.

Enormemente extendido a todo el ámbito hispano, este fenómeno tan ligado a la piedad popular no resultaría ajeno a la sociedad murciana de los siglos XVII y XVIII. Nadal Iniesta, a través del estudio de abundante documentación fechada entre 1700 y 1725³, inventarios de bienes ligados a desposorios y defunciones en su mayoría, ofrece una aproximación a cuestiones tan diversas como la iconografía de estas imágenes, el valor económico de estas piezas o su ads-

1. En relación a las recomendaciones de San Juan de Ávila para el culto de imágenes en el ámbito doméstico y la problemática surgida al respecto de su presentación en los textos de Bernardino de Villegas, véase: BELDA NAVARRO, C, *Imago pietatis. La escultura para el oratorio y la intimidad, El Legado de la escultura, Murcia, 1243-1811. Murcia, Contraparada 17, 1996*, pp. 63 – 69

2. Acerca del componente social que entraña la adquisición y propiedad de estos objetos devocionales, GONZÁLEZ HERAS, N., *La religiosidad doméstica de las elites al servicio de la Monarquía en el siglo XVIII. Reflejos materiales de actitudes piadosas, Cuadernos de Historia Moderna, 2015, XIV*, pp. 85-106

3. Véase: NADAL INIESTA, J, *La escultura en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)*, Imafronte N.º 15 -2000. Universidad de Murcia, 2001, pp. 183-23

cripción social. Precisamente, la oscilación económica derivada de los materiales y la ejecución de las imágenes situaría a notables cargos de la política local y a la nobleza, junto con algunos comerciantes acaudalados, entre la clientela de los más destacados talleres murcianos del setecientos. Éstos atendieron una ingente cantidad de encargos de escultura, talla o mobiliario destinados al culto doméstico, sin que el destino privado o las dimensiones de aquellas producciones fuesen en detrimento de la enorme calidad de algunas de estas piezas.

Tales consideraciones sociales se irían desdibujando con los cambios políticos que trajo consigo la primera mitad del siglo XIX. Así, una floreciente burguesía agraria y comercial va adoptando costumbres propias de las élites locales en tanto de la adquisición de estos bienes, reutilizado, en algún caso, destacables obras de imaginería procedentes de los edificios religiosos desamortizados para ser destinadas al culto doméstico. A esta necesidad de exhibir un mayor estatus económico y social se unía el peso específico que este grupo social adquirió en la promoción de la religiosidad popular tras la restauración canovista, en un doble intento mitigar la imagen adversa al estamento religioso, derivada de su activa participación en los procesos desamortizadores y su filiación con los movimientos liberales.

Sin lugar a dudas, una de las temáticas predilectas para su veneración de imágenes en el ámbito doméstico sería la representación de la Virgen en la pasión, a través de la advocación de los Dolores. Estas imágenes de la Dolorosa cobrarían especial protagonismo en torno a segundo tercio del siglo XVIII, en paralelo a la expansión de esta devoción mariana y a la fijación de un modelo iconográfico determinado, ligado a la figura de Francisco Salzillo y reiterado hasta nuestros días. Será entonces cuando empiecen a documentarse numerosas imágenes de la Dolorosa ocupando ocupaban un notable lugar en las viviendas murcianas, frente a la escasa presencia de este tipo de representaciones marianas en los inventarios de bienes fechados al inicio de la centuria⁴.

La devoción a los Dolores y la génesis del modelo iconográfico

Para entender ésta identificación entre el prototipo salzillesco y la devoción a los Dolores de la Virgen en tierras de la Diócesis de Cartagena habría que remontarse a comienzos del siglo XVIII, y al impulso que el episcopado de Luis Belluga y Moncada, ferviente devoto de esta advocación mariana, supuso en su veneración en tanto a la veneración de los Dolores en el antiguo Reino de Murcia. Este auge devocional se vio tempranamente favorecido por el milagroso llanto de un busto de la Dolorosa, documentado durante el verano de 1706 en un domicilio del partido de Monteagudo; el propio Belluga, defensor de Felipe V en la sucesión al trono de España, no tardaría en personarse en el lugar y atribuir el prodigio a la intercesión de la Virgen, con “clarísimo afecto de sus lágrimas y sudor”⁵, derramados por las tropelías que las tropas austracistas estaban cometiendo durante el conflicto sucesorio en la vecina ciudad de Alicante. Así, el milagro no sólo otorgaría legitimidad religiosa a la causa borbónica entre los fieles del antiguo reino, sino que contribuiría sobremanera al aumento de la devoción a la referida advocación mariana.

El incipiente contexto devocional se vería pronto materializado con la implantación de un determinado modelo iconográfico a la hora de representar a la Dolorosa, vinculado a la inventiva de Francisco Salzillo; el escultor retomaría la composición pictórica del lienzo Pietro Paolo Naldini que preside la capilla servita de San Marcello al Corso de Roma⁶, reproducido en todas sus imágenes vestideras de la dolorosa, desde las tempranas versiones de los años 30 hasta la última de sus Dolorosas, realizada en 1782 para la Parroquia de Aledo. Esta abundantísima serie escultórica hallaría su creación cimera en la emblemática Dolorosa que realiza en 1756 para la Cofradía de Jesús, versión en la que consumaría el trasunto del cromatismo con que dotaba a las dolorosas de talla completa a los textiles que habría de lucir la nueva imagen de los nazarenos, suponiendo una radical ruptura

4. NADAL INIESTA, J., *La escultura en el ámbito doméstico murciano...* (Op. Cit), pp.185-187

5. GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J., MUÑOZ RODRÍGUEZ, J.D: *Guerra, poder y religión. La Virgen de los Dolores y el conflicto sucesorio en el reino de Murcia, La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. Murcia, Real y Muy ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, 2006, pp. 61-76

6. PÉREZ SÁNCHEZ, M., “...Todo a moda y primor”, *Salzillo, testigo de un siglo. Murcia*, 2007, pp.308-311

con la estampa luctuosa que el atuendo de viuda castellana asumido indistintamente por las tallas vestideras de la virgen de los Dolores o de la Soledad durante más de siglo y medio.

Acabado el setecientos, prácticamente todos los templos de la diócesis contaban con una imagen de la Dolorosa siguiendo los patrones impuestos por el modelo salzillesco, siendo comisionadas muchas de ellas al propio Francisco Salzillo o a sus discípulos, encargos estos últimos en los que ya se exige fidelidad con el prototipo cultivado por el maestro. Esta reiteración escultórica acabaría por relegar a un discreto plano las imágenes de la dolorosa concebidas a imagen de la archiconocida iconografía de la Soledad de la Victoria, que labrase Gaspar Becerra en 1565 para el convento de los mínimos de Madrid. De este modo los escasos ejemplos que se ajustaban a la visión del tema heredada de los Austrias pasaban a asociarse con la advocación de la Soledad, mientras la enorme aceptación de la que gozaba la propuesta salzillesca favorecería la rápida identificación de ésta con la propia advocación de los Dolores.



Dolorosa. Francisco Sánchez Tapia, 1877.
Colección Carmona Guillén, Murcia

Francisco Sánchez Tapia y la reivindicación plástica de Salzillo en el siglo XIX

Transcurrido más de medio siglo de la muerte de Salzillo, la continuidad con la plástica del escultor se manifestó apenas en el plano compositivo, advirtiéndose tímidas aproximaciones formales su obra que se hibridan con los estilemas propios del clasicismo académico⁷. En estos planteamientos ciertamente eclécticos podríamos insertar la obra genovés Santiago Baglietto, quien, en palabras de Baquero Almansa, experimentaría a su llegada a Murcia un proceso de

7. En torno a la configuración de lo salzillesco y su peso en la escultura levantina véase: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Escultura e identidades. La significación del arte procesional en tierras levantinas, Salvados por la Cruz de Cristo*. Murcia, III Congreso internacional de Cofradías y Hermandades. Universidad Católica de Murcia-UCAM, 2017, pp. 47-85

“asalzillamiento”⁸. Esta apreciación en torno a su obra, aún muy poco estudiada, deja entrever que el italiano incorporó a su producción determinados presupuestos formales de la obra de Salzillo, probablemente condicionado por la propia clientela local y su magisterio en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. En aquella institución aún perduraba con fuerza la memoria del célebre artista y sería allí donde entabla contacto con Luis Santiago Bado, primer biógrafo de Salzillo y entusiasta defensor de su obra.

Es precisamente al amparo de las viejas aulas de la Real Sociedad, recibiendo las enseñanzas de Santiago Baglietto, donde se formaría Francisco Sánchez Tapia (1831-1902)⁹, quien desde bien temprano denota una clara asimilación de los particulares de la escultura de Salzillo; esta filiación formal quedaría patente en algunas de sus obras más tempranas, como pone de manifiesto el grupo de la Santísima Trinidad que realiza en 1859 para la Iglesia de San Juan Bautista de Murcia. La fidelidad con la que aquí se reproducen los pormenores fisonómicos y algunos de los estilemas más característicos de Salzillo, no sólo debió obedecer a la formación recibida de Baglietto, en cuya producción apenas atisban ecos de la plástica salzillesca. En esta firme voluntad imitadora hemos de encontrar la consumación plástica de un fenómeno que se extiende en aquel momento al conjunto de la sociedad murciana: la reivindicación de la figura de Salzillo ligada a la construcción de una identidad local.



Fotografía de la imagen de la Verónica
(Francisco Salzillo, 1755) tomada por
César Baroja en 1862. Patrimonio Nacional

8. Varios son los autores que mantienen esta consideración de Baquero, entre las que cabe señalar la reseña que de Baglietto se encuentra en: LÓPEZ JIMÉNEZ, JC: *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el siglo XVIII: notas desde el sureste de España*. Murcia, 1966, p.135

9. al respecto de la biografía y obra de Francisco Sánchez Tapia, véanse: LABAÑA FREITAS, M., *Patrones de estofas en el taller de los Araciél, Imafronte*. Universidad de Murcia, N° 19-20 – 2008. Págs. 185-195. MELENDREAS GIMENO, J.L., *Escultores Murcianos del Siglo XIX*. Murcia, 1996, pp. 155-168.

Mediado el siglo XIX, el interés de la prensa murciana en honrar la figura del escultor del setecientos se traduce igualmente en el deseo de las autoridades locales en divulgar su obra e incluirla en los consabidos itinerarios turísticos que se ofrecen a los ilustres personajes que recalán en la Murcia¹⁰. Por su interés, cabe recordar la visita que realiza reina Isabel II en 1862 a la ciudad, durante la que se dispondría en la antigua Iglesia de san Agustín la primera exposición dedicada a la obra de Salzillo. En el contexto de aquel evento, fueron ofrecidos a la reina un álbum con las fotografías que César Baroja había realizado de los pasos de Jesús¹¹, primer documento fotográfico en el que aparecen las célebres esculturas, así como una miniatura de la Virgen de las Angustias, tallada por Francisco Sánchez Tapia en madera de boj. La elección tan singulares presentes ponen de manifiesto la consideración que del artista barroco se tiene como representante de lo más granado de la cultura local, así como el reconocido talento de Sánchez Tapia para reproducir fielmente los pormenores de una de sus obras más destacadas.

Esta reconocida aptitud a la hora de imitar los rasgos formales de la obra de Salzillo le haría valedor de la confianza del clero y notables personajes implicados en las cofradías murcianas, recayendo en sus manos la delicada labor de intervenir algunas de las obras más conocidas del más célebre de los artistas murcianos. Al respecto, resulta imprescindible recordar que en 1877 el Conde de Roche, mayordomo de la Cofradía de Jesús, solicitaba a Francisco Sánchez Tapia y a sus hijos la evaluación del estado de conservación de los pasos realizados por Salzillo para la cofradía, redactando un presupuesto para su restauración¹². Si bien tal intervención tuvo lugar hasta 1893, este hecho supuso una aproximación de primera mano del escultor a la obra de Salzillo, tal y como ocurriría en 1883 durante la intervención que realiza sobre la imagen de San Blas, en 1894 con la restauración de la Virgen de las Angustias o en 1897 con el grupo del calvario para la recién fundada cofradía del Santísimo Cristo del Perdón.

No se limita a esta serie de intervenciones directas sobre la escultura del setecientos el aprendizaje pormenorizado que de Salzillo pudieron tener Sánchez Tapia y sus vástagos. En ese sentido, es necesario señalar que la extensa colección de bocetos que en la actualidad conserva el Museo Salzillo obró en manos de Francisco Sánchez Tapia y sus descendientes hasta 1927¹³, obteniendo de ésta un impagable documento formal que sin duda le permitió un acercamiento fidedigno a la obra del maestro y su discípulo Roque López, quien había adquirido el conjunto a Patricio Salzillo una vez fallecido su hermano, y al que corresponde la autoría de algunos de estos bocetos.

La inestimable ayuda que esta colección de modelos prestaba al desarrollo de su profesión como imaginero hallaría pronto en la fotografía un complemento indispensable y es que la obra de Salzillo también centraba la atención de los más destacados profesionales de la fotografía afincados en la ciudad. A la serie de fotografías que César Baroja había realizado de las imágenes de Jesús con motivo de la visita a Murcia de Isabel II, en 1862, habría que sumar las conocidas instantáneas de Juan Almagro en la década de los setenta o la sesión fotográfica que el francés Laurent Rouede realizó en torno a los pasos de la misma cofradía en 1866, con la finalidad de exhibir los positivos en la Exposición universal de París de 1867. Un álbum con todas estas fotografías se remitió previamente a la real Sociedad económica de amigos del País, en la que Sánchez Tapia impartía clases de modelado y de la que Laurent, con el que le unía una buena amistad, era fotógrafo oficial.

10. El interés de la prensa local en torno a la figura de Salzillo y las demás vicisitudes que conciernen a la reivindicación fueron abordadas en GARCÍA ZAPATA, J.I., Salzillo en la prensa periódica del siglo XIX, *Iberian*, Revista digital de Historia. Nº 8 septiembre/diciembre de 2013, pp.4-16

11. El referido de Baroja figura entre la nutrida colección de fotografía de temática Sacra de la que hicieron acopio Isabel II y su esposo Francisco de Asís, ampliamente abordada en el trabajo de GÓMEZ, R., *Fotografía y devoción regia*, Actas de las II jornadas sobre investigación e historia de la fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp.130-131

12. Al respecto de las actuaciones emprendidas por Enrique Fuster, conde de Roche, en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, véase: MONTOJO MONTOJO, V., *La Cofradía de Jesús y el conde de Roche en el último cuarto del siglo XIX*, Revista Murgetana, Número 125, Año LXII. Murcia, 2011: p. 190

13. Sobre la adquisición de estos bocetos de Salzillo y otras actividades emprendidas en torno a la valoración de su obra, véase: MARÍN TORRES, M.T., *Antecedentes en la creación del Museo Salzillo*, Imafronte Nº 10 – 1994. Universidad de Murcia, 1996, pp. 61-68



Dolorosa. Francisco Sánchez Tapia, 1877.
Colección Carmona Guillén, Murcia

Fotografía de la Dolorosa de Jesús
tomada por Laurent Rouede, 1866

La Dolorosa de la familia Carmona

Toda esta amalgama de cuestiones artísticas y sociales, así como un ostensible renacer de práctica religiosa en la vida cotidiana en el último tercio del siglo XIX, ofrecen un completo marco contextual a la obra de Francisco Sánchez Tapia y las dinámicas que condicionaron su abundante producción. Ésta encontró su mejor receptor en la demanda de una burguesía acaudalada, ávida de poseer toda suerte de réplicas y versiones de la obra de Salzillo, plasmadas a través de algunas de sus más conocidas representaciones marianas vinculadas a la pasión de Cristo; de esta suerte, salieron del taller de la familia Sánchez numerosas efigies destinadas al culto privado, entre las que abundan las representaciones de la Virgen de las Angustias, como la realizada en 1857 para la localidad alicantina de Callosa de Segura, o de la Virgen de la Soledad, de la que se conservan distintas versiones en domicilios particulares de Murcia o la vecina provincia de Alicante; superando en número la reiteración de estas iconografías, el número de imágenes de la Dolorosa salidas del taller resulta muy superior, reproduciendo en todas ellas el modelo salzillesco.

Al respecto de esta predilección, hay que señalar la especial trascendencia que adquirió en el proceso de valoración y difusión de la obra de Salzillo la imagen de la Dolorosa de Jesús, consagrada como arquetipo de la feminidad y protagonista en aquel momento de no pocas composiciones poéticas y relatos literarios aparecidos en la prensa. La notoriedad que adquiere el célebre icono mariano se vería reforzada por la difusión y comercialización de las fotografías de Laurent o Almagro, hecho que encontró un verdadero acicate en un clima de devoción popular muy ligado a la culto a esta advocación¹⁴. Cabe recordar al respecto la concurrida celebración de las novenas

14. La devoción a los Dolores de la Virgen venía experimentando un nuevo revulsivo tras el cautiverio de Pío VIII en Fontainebleau, quien, en acción de gracias a la Virgen, instancionalizó la fiesta que los servitas dedicaban en septiembre a los Dolores de María, sumándose a la del viernes de Dolores, ya fijada en el calendario romano en 1727, por Benedicto XII.

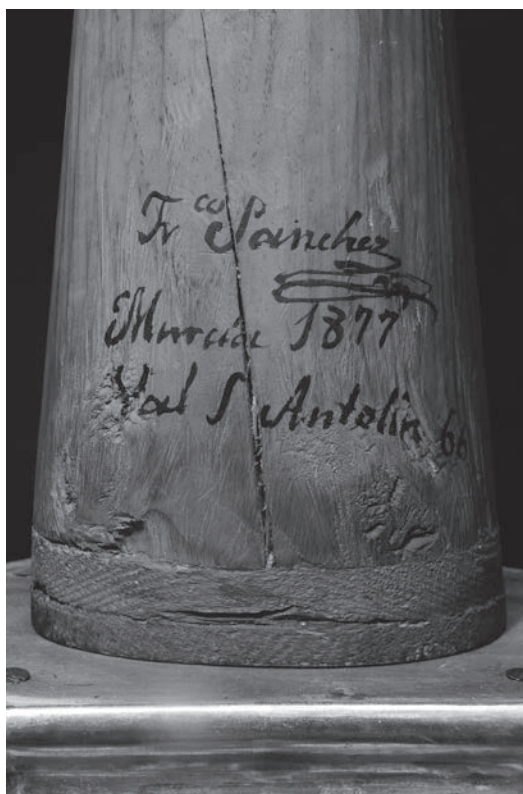
de los Dolores¹⁵, verdadero hito de la religiosidad murciana del último tercio del siglo y festiva antesala de las celebraciones de Semana santa, en las que multitud de imágenes concebidas bajo el mismo patrón salzillesco centraban la atención. Esta confluencia artístico-devocional volvía a subrayar la plena identificación del modelo escultórico con la propia advocación, ahora concretado a través en su más feliz creación al respecto y convertida al mismo tiempo en una pieza clave de la propia idiosincrasia murciana.

Ejemplo de uno de estos encargos destinados a la devoción particular es la pequeña Dolorosa de vestir que Sánchez Tapia realiza en 1877, perteneciente desde el inicio del siglo XX a la colección de la familia Carmona Guillén, a quienes fue legada por Josefa Valcárcel Martínez, su primera propietaria¹⁶. A pesar de sus reducidas dimensiones (la imagen apenas alcanza los 50 cm de altura), la calidad formal de la talla y el pulcro acabado de su encarnadura la convierten en una pieza muy representativa del quehacer de su autor, comparable con distintas versiones llevadas a cabo sobre el mismo tema, como la Dolorosa custodiada en la Fundación fuentes-Vicente o la que se encuentra en una colección particular ilicitana, firmada y datada en torno a 1890.

También la imagen de la familia Carmona se encuentra firmada y fechada, presentando en la zona inferior del candelero la siguiente inscripción: “Fco. Sánchez. 1877. Murcia. Val de San Antolín 66”. La omisión del segundo apellido podría generar cierta confusión en torno a si la autoría de la imagen corresponde a Francisco Sánchez Tapia o Francisco Sánchez Araciel, no en vano resulta



Dolorosa. Francisco Sánchez Tapia, 1877.
Colección Carmona Guillén, Murcia



Detalle de la Cabeza y firma
en la zona inferior de la devanadera

15. El contexto devocional que condiciona el desarrollo estético de la semana santa en el período de la restauración y la importancia que en este momento adquiere la celebración de la novena de los dolores es ampliamente abordado por FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la Semana Santa Murciana: el período de la Restauración como fundamento de las procesiones contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, departamento de Historia del Arte, 2014, pp. 123-127

16. Agradecer la amabilidad de la familia Carmona Guillén al permitir el estudio y divulgación de esta pieza, así como toda la información facilitada para la redacción de estas líneas.

muy difícil establecer diferencias notables entre las imágenes llevadas a cabo por el padre y las que realizase el hijo. Al establecer una comparativa entre la grafía aquí empleada y la que encontramos en otras firmas de Sánchez Tapia, como la que presenta la Virgen de los Dolores de Cehégín, restaurada en su taller en 1866, o la que se encuentra en la peana de la imagen de Santa Rita que realizase para un oratorio particular de Orihuela en 1876, quedaría disipada toda duda en torno su paternidad; máxime si se tiene en cuenta que Francisco y Manuel Sánchez Araciel se encontraban en aquel momento establecidos en Madrid, formándose en la Real Academia de Bellas artes de San Fernando hasta su regreso a Murcia en 1879¹⁷.

La pequeña talla se alza sobre una espléndida peana de tallada en madera y acabada con plata corlada, con unas medidas de 20 cm de altura y 33 de ancho; se compone de una peana superior con las esquinas ochavadas, apoyada sobre un balaustre central y patas de perfil cóncavo rematadas en volutas; sobre éstas se sitúan cuatro pequeñas peanas que sirven de base a sendas jarras adornadas con ramilletes de flores de tela y frutas de cera. Sirve de base al conjunto una peana rectangular de mayores dimensiones, a modo de tarima, ornamentada en sus frentes con sencillas decoraciones vegetales incisas en el aparejo. Este pequeño “trono” reproduce a escala el esquema compositivo que se estaba imponiendo en los tronos procesionales de la Murcia del último tercio de siglo, introducido en la semana santa murciana en 1871 antes con la incorporación a la procesión del Viernes Santo del trono que el conde de Roche había sufragado para la imagen de la Verónica.

Junto a esta característica peana, la imagen conserva un interesante ajuar contemporáneo a su hechura, en el que destacan un conjunto de túnica y manto en vivos tonos rosa y azul. Bordados en canutillo de plata y lentejuelas sobre tafetán de seda adamascado, ambas piezas despliegan un ingenuo diseño compuesto por una sinuosa cenefa de hojas de acanto y flores, que bordea el perímetro del manto y se ajusta el borde inferior de la túnica, en cuyo centro convergen dando lugar a una jarra con flores y hojarasca; completando el conjunto suntuario, una sencilla aureola de estrellas labrada en plata corona la testa de la imagen.

17. Al respecto de la figura de Francisco Sánchez Araciel: Revista Polytechnicum, páginas de cultura general, TOMO XI, número 127, julio de 1918: pp. 101-110



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

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

www.hermanadadelrescate.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

D. Antonio Zamora Barrancos

Mayordomo de Honor del Cabildo

*Ilmo. Sr. D. Jesús Arribas Revuelto (Coronel Jefe de la Quinta
Comandancia de la Guardia Civil de Murcia)*

*Ilmo. Sr. D. Miguel Ivorra Ruiz (Coronel Director de la
Academia General del Aire).*

Nazareno de Honor del Cabildo

D. Luis Luna Moreno a título póstumo

D. Jesús Francisco Pacheco Méndez.

Procesionista de Honor

Alfonso Avilés Sánchez

Camareros de Honor

*Dña. Inés Lorca Díaz, camarera del trono de Getsemaní del
Perdón*

*Juana María Botía Aranda, camarera de La Cruz Triunfante
del Resucitado*

Dña. Elena Olmos Iofrio, camarera del Cristo Yacente.

Mención Especial del Cabildo

*Hospitalidad Murciana de Nuestra Señora de Lourdes por su
50 aniversario y Año Jubilar.*

Menciones Especiales a Cofradías y Pasos

Trono del Santísimo Cristo de la Caridad por su 25 aniversario.

*Trono de la Sagrada Flagelación del Amparo por su 25
aniversario.*

*Trono de San Miguel Arcángel de la Cofradía del Resucitado
por su 25 aniversario.*

Diploma Especial de reconocimiento del Cabildo

Jubón y Trova.

Nazarenos de honor de las Cofradías de Murcia 2018

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo

D. José Antonio Contreras López

Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe

D. Francisco Rivera Amorós

Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad

D. Manuel Lara Serrano

Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza

D. Ramón Carrión López

Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón

Dña. Carmen María Serrano Martínez

Hermanidad de N.P. Jesús del Rescate

D. Antonio García-Melgares Abellán

Asociación del Stmo. Cristo de la Salud

D. Daniel Sánchez Melgarejo

Archicofradía de la Preciosísima Sangre

D. José Nicolas Vivancos

Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio

D. Antonio De Vicente y Villena

Cofradía de N.P. Jesús Nazareno

Dña. Dulce Nombre Martínez-Torres Sánchez

Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia

Dña. María Pinillos Capel

Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias

D. Enrique Manuel Cárcelos Manzanares

Cofradía del Santo Sepulcro

D. Maximiano Garces de los Fayos Sostoa

Cofradía del Stmo. Cristo Yacente

Dña. Eva María Soto Vilar

Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado

D. José Antonio García Pellicer

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

Pinturas de portada y contraportada

Francisco Rovira Yagüe del Taller DAROAL

Fotografías

Francisco Javier Asunción López

Mariano Egea Marcos

Fotografías de artículos

Proporcionadas por los autores de los mismos.

Textos de fotos

Santiago Roca Marín

Traducción de textos

María Dolores Molinero, Timothy McGregor y Pilar Aguado Jiménez

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:

Consejería de Cultura y Turismo, Caja Rural Central, 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

Twitter: @CSCofradiasMur

Youtube: Cabildo Cofradias Murcia

Instagram: CSCOFRADIASMUR

Issuu: <https://issuu.com/realymuyilustrecabildosuperiordecof>

#SSantaMurcia

App Cabildo



Revista





MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL



Región  de Murcia



F. Rovira