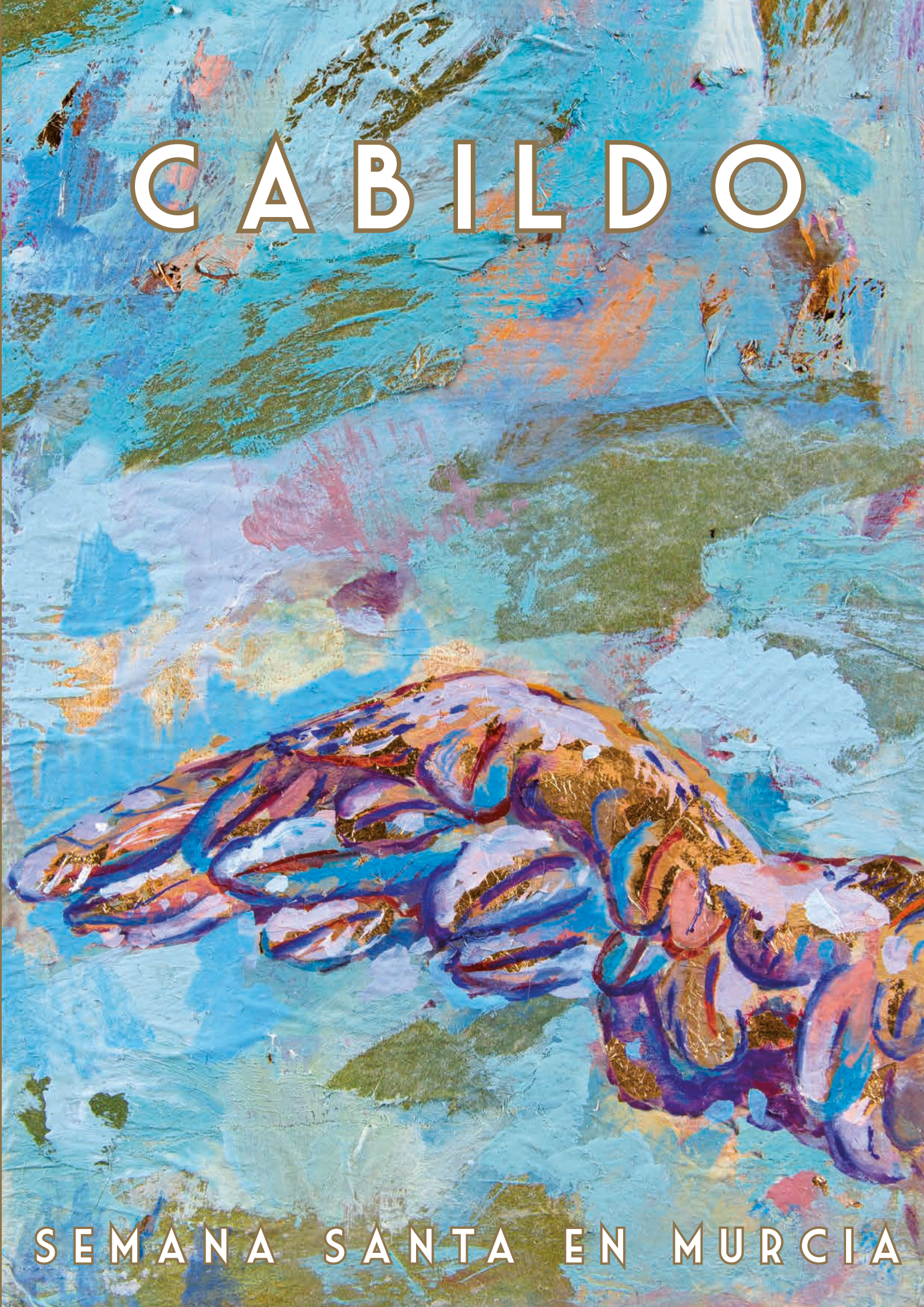
CABILDO



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 José Ignacio Sánchez Ballesta
Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías

12 "DILE, ÁNGEL, QUE LA QUIERO..."

65 PROCESIÓN DEL ÁNGEL

73 Los ángeles: doctrina y su representación en el arte.
Ramón de la Campa Carmona

85 Los puntales de la Dolorosa.
Análisis iconológico de los ángeles de Salzillo que la acompañan.
José Cuesta Mañas

88 Hacia un modelo de lo épico y lo frágil. El ángel femenino de José Planes en el Paso del Resucitado de Murcia.
Isabel Durante Asensio

92 Un Ángel para ir vestido. El ajuar del Ángel Servita
Santiago Espada Ruiz

98 "La figura más arrogante que el arte puede dar":
Las trazas y la estética del Ángel de Salzillo
José Alberto Fernández Sánchez

102 Crecimiento y renovación de la Semana Santa de Murcia en pleno contexto del clericalismo español: el caso del Ángel de la Cruz Triunfante de la Cofradía del Resucitado.
Pedro Fernández Sánchez

106 Discos alados, mensajeros antropomorfos, carros y ruedas de fuego…
El origen de la iconografía angélica
Antonio Vicente Frey Sánchez

111 Lorquí: Ángeles y querubines de iglesia y procesión.
Francisco García Marco y Emilio José Marco Gomariz

114 La adoración al ángel en la literatura de tradición oral.
María Luján Ortega y Tomás García Martínez

120 Sorteando la censura inquisitorial: la representación de los siete príncipes del cielo, a propósito del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Murcia.
Álvaro Hernández Vicente

126 El ángel del Santo Sepulcro de Cartagena
José Francisco López Martínez

130 *Crux invicta.* "La Diablesa" de Orihuela.
Raúl Pérez Bonmatí

134 Cuatro ángeles de González Moreno para el Cristo del Perdón.
María Dolores Piñera Ayala

139 Las esculturas de San José en la ciudad de Murcia.
José Alberto Fernández Sánchez

148 Directorio de cofradías

148 Distinciones nazarenas 2020

CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA

EDITORIAL
CONSEJO DE REDACCIÓN

AL PARAÍSO TE ACOMPAÑEN LOS ÁNGELES

Siempre, de las más adversas circunstancias, la ciudad ha salido fortalecida. El máximo cataclismo del siglo XIX, aquella riada cercenadora «de Santa Teresa», refleja el espíritu de una urbe y su huerta; la impronta grabada de un campesino refugiando a su familia sobre los escombros de su derrumbada barraca, mientras las aguas desbordadas amenazan sus vidas, es todo un reflejo del sufrimiento vivido secularmente por las generaciones que nos precedieron.

Así lo entendió Gustave Doré en una de sus más emotivas representaciones de la serie murciana sobre aquella riada, haciendo figurar sobre la escena la aparición sobrenatural de un ángel. Así, la epopeya del pueblo humilde murciano, siempre pendiente del clima y sus rigores, aparece singularmente unida al sentido salvífico de la vida. De nuevo una aparición para librarnos de la sed, también la presencia de la Redención para ayudarnos en la desdicha. Entre la neblina mortecina, que no nos deja ver más allá de la desesperanza, irrumpe un ángel confortando a los débiles. La fusión del drama terreno del valle de lágrimas, de aquella Palestina murciana siempre apegada a sus paisajes áridos, con la perspectiva de la Salvación, se constituye en emblema para el nuevo «tempo sacro». De esta manera, en su éxodo anual hacia el reino de la eterna Primavera, Murcia, la ciudad desterrada, solloza otra vez clamando al ángel el bálsamo entre sus palmas blancas.

En efecto, esta edición de «Cabildo» no podía pasar por encima de los tristes acontecimientos que vivimos y lo hace siendo fiel a sus orígenes, invocando para la ciudad aquella figura celestial con la que inició su andadura hace ya diez años: así, «La Ciudad del Ángel», lo es ahora con más razón si cabe. Con este argumento, la publicación se propone en sus páginas revisar la figuración angelical que tanto protagonismo tiene en su Semana Santa y que trae entre sus manos las flores del triunfo cristiano. Una representación penitencial como ésta, privilegiada en lo artístico y cultural por tantas razones, tiene ahora en su argumento la que acaso sea la más completa serie de esculturas seráficas de toda la pasionaria peninsular. De este modo, como en la iniciativa promocional, es la silueta inconfundible del ángel de la Oración en el Huerto, aquella escultura de Salzillo que, como escribió Gabriel Miró, «debemos amar entre todas las imágenes de todos los ángeles», la que marca el centro gravitatorio alrededor del cual se vertebra la revista.

Los tristes acontecimientos de la epidemia COVID-19 que aún nos preocupa han marcado el discurrir inmediato de una celebración pública y festiva que, por segundo año, habrá de quedar custodiada en la liturgia interior de los templos y en la plegaria emocionada de cada cofrade. Es ahora el momento de acoger a la estirpe del ángel y ceñir este esfuerzo editorial al estudio de un tema artístico abundante. Que el recuerdo del arcángel san Miguel, aquel que antaño protegía a Murcia de las epidemias que asaltaban sus muros, sea ahora protector también de sus nazarenos: de los que están, de los que vendrán y de los que se han ido.

«In paradisum deducant te angeli»

✠ JOSÉ MANUEL LORCA PLANES
OBISPO DE CARTAGENA

A TODOS LOS COFRADES DE LA DIÓCESIS

La misericordia y la fidelidad se encuentran (Sal 84)

Queridos hermanos cofrades,

Os saludo en esta época, sabiendo que estáis aún afectados por la pena de pasar una Semana Santa sin sacar a la calle las procesiones y, al mismo tiempo, con el temor fundado de que este año sucederá lo mismo. Casi con certeza tendréis que ofrecer este otro sacrificio al Señor. Lamento con vosotros esta situación, porque todos sabemos que es muy dura, pero son las consecuencias de la tormenta que nos ha caído con el Covid-19, sin embargo, debemos valorar vuestra positiva respuesta, el bello testimonio de responsabilidad y la grandeza de vuestro sentido común al aceptar con serenidad este grave inconveniente. Valoramos el cuidado que habéis tenido con los cofrades al protegerlos y la generosa colaboración con nuestras autoridades sanitarias, que nos pidieron desde el principio mucha prudencia.

Afortunadamente estamos en el tiempo de Cuaresma, que es el marco de preparación para la Semana Santa. En condiciones normales tenéis muchas oportunidades para convocar a la gente a las diversas actividades cofrades, que os sirven de preparación espiritual y os ayudan a entender por qué Jesús quiso aceptar la Cruz y llegar hasta el extremo de dar la vida por nosotros. Todos los años, a partir del miércoles de ceniza ya tenéis cronometrado el tiempo para rendir culto a las imágenes de especial devoción: con novenas, triduos y quinarios, con conferencias y otras iniciativas. Esperamos que este año se podrán realizar algunas de esas actividades, cuidando siempre las medidas de protección establecidas. ¡Ojalá podáis mantener fija la mirada en Nuestro Señor Jesucristo, que aceptó la Pasión y la Cruz por obediencia al Padre y por amor a nosotros!, ¡ojalá podáis contemplar las imágenes de la Santísima Virgen María en la Pasión, que, con su corazón traspasado por el dolor, nos arrastra a la belleza de la fe, ¡ojalá os sigan ayudándolos los testimonios de fidelidad de los apóstoles!

Ahora os toca a todos vosotros, queridos cofrades, cargar con la cruz como penitentes y ponerse en la fila paso a paso, tras Jesús, para seguirle con sencillez. Aceptad esta otra experiencia con fidelidad, con corazón de hermano, porque os va a enriquecer. Agarrarse a la cruz será una buena cosa para fortalecer el corazón, para entender mejor a los que la llevan todos los días y les resulta demasiado pesada, así les podréis ayudar a entender la necesidad de imitar a Cristo que no protesta, no se subleva y acepta la Voluntad del Padre. Hoy más que nunca hay que ayudar a los que te rodean y enseñarles que Dios no se desentiende, que siempre manda un cireneo, para ayudarte ante las dificultades de la vida. Podéis hacer la prueba en esta ocasión que nos viene impuesta, pero aceptadla con serenidad, ya veréis que no está la salud del alma ni la esperanza de la vida eterna sino en la cruz. Toma este año tu cruz y sigue a Jesús, como lo sigue tanta gente, tal como nos dieron ejemplo sus discípulos y la Virgen María y ya verás que no has perdido la alegría.

Un cristiano que se toma en serio su vida de fe aprovecha incluso las adversidades para crecer en una respuesta positiva a Dios. Os aseguro que no son palabras bonitas, sino que cuando uno aprende a cargar la cruz, no sólo la de madera, sino las cruces que cada uno conoce y las que le han tocado llevar sobre sus hombros en la vida, aprende una cosa, que solo encuentras el consuelo en la aceptación de la Voluntad de Dios, porque ganas en humildad en medio de las tribulaciones. Ten paciencia si quieres tener paz interior, agárrate a Dios en estos momentos cuando parece que todo el mundo se viene abajo o se pone en contra y recuerda que fue el Señor el que calmó la tormenta delante de aquellos expertos hombres de mar, que le gritaban de miedo. Solo el Señor te llevará al consuelo y a la paz interior. Esto lo necesitamos.

Vive la Semana Santa y su preparación con serenidad, sin prisas, sin agobios por la procesión, ahora vas a vivir este misterio desde dentro, intensificando la espiritualidad, respondiendo a tantas preguntas que te has hecho durante tanto tiempo y no has encontrado ocasión para hacerlo. Participa en los oficios de la Iglesia, ¡sí, tú, el que no tenía tiempo antes porque estabas demasiado ocupado! Reza, escucha las lecturas de la Palabra de Dios, confiésate, pide perdón y ya, libre para seguir ligero de peso, te sentirás muy feliz, verás como se te iluminan los ojos y las cosas serán más sencillas. Como te quedará tiempo, te recomiendo leer la encíclica del Papa Francisco, *Fratelli Tutti,* porque te hará mucho bien.

Demos gracias a Dios por este tiempo, que dice la gente que, "*no hay mal, que por bien no venga*"; dale gracias por tu familia, que habrá muchas oportunidades para estrechar más los lazos y que el Señor os bendiga.

Os encomiendo a todos a la protección de la Santísima Virgen María.

Murcia, en el día de San Vicente, mártir, del año 2021

UN SENTIMIENTO NAZARENO MÁS VIVO QUE NUNCA.

FERNANDO LÓPEZ MIRAS, PRESIDENTE DE LA CARM

Cada año, miles de nazarenos preparan con mimo sus túnicas con los más diversos colores, los de cada una de las quince cofradías murcianas, para salir en procesión. Se disponen a recorrer las calles de Murcia como antes lo hicieron tantas y tantas generaciones que crearon, con su devoción, un impresionante patrimonio que es más importante aún que el material: el del sentimiento.

Por eso, cuando de nuevo nos enfrentamos a una Semana Santa desconocida, a una Semana Santa que ni imaginábamos que nos tocaría vivir; a una Semana Santa sin procesiones, el sentimiento nazareno permanece intacto en las cofradías, en sus sedes canónicas, en sus almacenes ahora sin actividad.

El sentimiento nazareno permanece vivo en hogares donde no será necesario recoger la contraseña para vivir, sin túnica, la pasionaria murciana.

En sus templos, las imágenes del Cristo del Amparo, de la Caridad, de la Fe, de la Esperanza, del Perdón, de la Salud, de la Sangre, del Refugio, de la Misericordia, Yacente o Resucitado, Jesús del Rescate, Jesús Nazareno, en el Santo Entierro y la Virgen de las Angustias, junto a la Soledad y la Virgen del Rosario, esperan la visita de los suyos para recibir esa oración que este año pide quizá con más fuerza una protección que siempre han tenido para con sus hijos, con sus cofrades.

No habrá besapiés o besamanos, y los cultos o los actos sociales deberán guardar unas medidas de seguridad y protección que una pandemia, algo que nos parecía cosa del pasado, ha traído a nuestras vidas. Son nuevas normas que nos protegen, que salvan vidas, que harán que el próximo año no echemos en falta a nadie cuando, de nuevo, las calles de Murcia se iluminen con colores nazarenos.

El sentimiento permanece vivo pues en cada uno de vosotros; también la actividad de las cofradías y la del Cabildo, de la que buena muestra es esta publicación.

Y estoy seguro de que en unos días escucharemos, aunque sea en lo más hondo de nuestra memoria, el sonido de los carros bocina, de los tambores destemplados, de las marchas de procesión. Escucharemos la voz de los cabos de andas y los golpes con los que arrancan unos pasos que antes de que nos demos cuenta, volverán a salir a la calle.

Os envío todo mi afecto y os pido que os protejáis, y que lo hagáis con los vuestros, con todos, con los que esperamos ya el momento de que se abran las puertas de San Nicolás en un Viernes de Dolores con procesiones.

Un fuerte abrazo.

IHΣOYΣ NAZOIOΣ BAΣIΛEYΣ IOYΔAIΩN
IESVS NAZARÆNVS REX IVDÆORVM

UN CANTO DE AMOR A MURCIA

JOSÉ FRANCISCO BALLESTA GERMÁN,
ALCALDE DE MURCIA

A lo largo de nuestra historia, los murcianos hemos superado, juntos, situaciones muy complicadas, demostrando de lo que somos capaces cuando actuamos unidos. La situación de crisis social y sanitaria que ha generado el coronavirus ha puesto a prueba nuestras instituciones, tradiciones y forma de relacionarnos.

Sin embargo, ante estos tiempos complejos y de incertidumbre, debemos recordar que los murcianos actuales somos herederos de un largo pasado de esfuerzos, perseverancia y tenacidad de los que nos precedieron. No me cabe duda de que superaremos esta situación y la Semana Santa murciana volverá a inundar nuestras calles de historia, belleza y pasión.

Este año –al igual que el anterior– será diferente, pero no dejaremos de sentir ese canto de amor a nuestra tierra que es nuestra Semana Santa, un acontecimiento que trasciende lo estético para llegar hasta el interior del alma, a lo más profundo de las personas. Es una época del año que nos llama a la familiaridad y al recuerdo; tiempo de reencontrarse con Dios y de mantener con Él la más sincera y auténtica conversación.

Cuando los colores de la primavera asoman, la ciudad abandona el silencio cuaresmal para comenzar una tradición construida sobre los pilares de nuestra historia y nuestra fe, en la que los aromas, la luz y el color inundan nuestras plazas y calles, emocionando a vecinos y visitantes, testigos del esplendor de la Semana Santa murciana. La ciudad huele a azahar y vibra de emoción.

Desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección, la Semana Santa murciana se configura como una verdadera catequesis de fe, con sus marchas de pasión y toques de burla. Cada procesión; cada escena y cada trono, junto con la calidad artística de nuestros pasos y el caminar de los nazarenos, sobrecogen nuestro corazón.

Con vuestra alma nazarena, desde las cofradías murcianas trabajáis sin pedir nada a cambio, entregando lo mejor de vosotros mismos, transmitiendo a las generaciones venideras un pilar fundamental de nuestras tradiciones. Con la Semana Santa de Murcia, que atesora más de seis siglos de historia y es una de las más antiguas de España, conocemos y difundimos el arte, la cultura y la generosidad que definen al pueblo murciano.

Una vez más, mi más sincera enhorabuena a todas las cofradías que hacen posible la celebración de nuestra Semana Santa, declarada de Interés Turístico Internacional, cuyo cartel este año expresa el mensaje de los valores que evocan los días de Pasión y, especialmente, el Amparo, que ilumina de azul esta obra a través del pincel de Antonio Navarro Menchón. Vuestra actividad no cesa incluso en tiempos de incertidumbre y, por ello, publicaciones como esta revista son un referente de compromiso y pasión por Murcia.

REFLEXIONES ANTE LA ADVERSIDAD

JOSÉ IGNACIO SÁNCHEZ BALLESTA
PRESIDENTE DEL REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS

Estimados Cofrades, compañeros y hermanos.

Cuando en septiembre de 2019 comenzaba ilusionado mi periplo al frente del Cabildo Superior de Cofradías, ni en la peor de las pesadillas podía imaginar la severa crisis sanitaria que desde hace ya un año nos azota y que, a día de hoy, mantiene intacta su amenaza. Iniciábamos entonces una nueva etapa cargada de proyectos e ideas que llevar a la práctica, de metas y logros por conseguir. Lamentablemente, la cruel irrupción del coronavirus interrumpió de manera brusca en todos estos propósitos. Vaya, ante todo, mi oración por el alma de los que nos dejaron como consecuencia de la pandemia, con el recuerdo a su memoria y mi deseo por la pronta recuperación de los enfermos; una plegaria que extiendo igualmente hacia quienes atraviesan dificultades de cualquier tipo por causa de aquella.

Ciertamente, fue la pasada, una Semana Santa atípica en todos los sentidos, marcada por un riguroso confinamiento que la desnudó del colorido de sus procesiones y de ese caluroso fervor popular que inunda durante los días de Pasión las calles y plazas de nuestra ciudad. Sin embargo, permitidme exponer dos reflexiones. Una primera, interna, que podría considerarse paradójica: el encontrar una enseñanza positiva en medio de este tiempo de dificultad. La fuerte tempestad que estamos sufriendo nos ha hecho comprender la insignificancia de nuestra existencia cuando la afrontamos desde la soledad de una pequeña embarcación. Pero, en medio de ese océano de incertidumbre y desesperación, los cristianos contamos con el sublime don de la fe para sobreponernos a la adversidad; una gracia a través de la cual se nos han revelado en todo su esplendor las auténticas maravillas que la mano de Dios ha puesto en nuestro camino: la salud, la familia, las amistades y tantas otras bondades cuya riqueza queda muchas veces difuminada entre las banalidades del día a día a las que nos aboca una vida ajetreada y desprovista de una visión trascendente de las cosas. Y es que, como humanos que somos, en no pocas ocasiones precisamos de ese toque de atención para percatarnos del enorme privilegio que entrañan circunstancias en apariencia tan simples como gozar de buena salud, tener cerca a tus seres queridos o contar con una leal amistad, bienes estos que con frecuencia damos temerariamente por supuestos. Extraigamos, pues, de la desdicha esta provechosa lección: aprender a valorar la verdadera dimensión de la obra recibida por la infinita misericordia del Padre. Es más, no nos conformemos con contemplarla y atrevámonos a poner en práctica el magisterio que nos dejó el papa Juan Pablo II, cuando en su última visita a su querida *Tierra de María* nos animó a que no tuviéramos miedo de hablar de Jesús y nos convirtiéramos en apóstoles de nuestro siglo. Era mayo de 2003, y el diluvio que cayó sobre el madrileño aeródromo de Cuatro Vientos no consiguió que aquel santo en vida cejara en su labor de extender la Palabra de Cristo al millón de jóvenes congregados. Intentemos emular como cofrades, desde la humildad de nuestra posición, su imperecedero ejemplo.

Una segunda reflexión, externa, me lleva a comentar una magnífica experiencia que afecta a todo el colectivo cofrade, y en cuya continuidad hemos de procurar poner todo nuestro empeño: pese al cúmulo de imponderables padecidos, la familia nazarena murciana ha sabido estar más unida que nunca, sin diferencias de advocaciones, color de túnica ni individualismos de ningún tipo. Quiero por ello reiterar desde estas líneas mi más sincero agradecimiento a todos y cada uno de los presidentes, juntas de gobierno y maravillosos nazarenos que componéis las distintas cofradías de nuestra ciudad, y animaros al mismo tiempo a seguir manteniendo en el futuro ese espíritu de cohesión y hermanamiento que representa el verdadero sentimiento cofrade. En este sentido, me gustaría recordar unas breves palabras acerca de la importancia de la unión, la solidaridad y el trabajo común que nos dedicaba, poco antes de fallecer, quien fuera Consiliario de la Esperanza y Párroco de San Pedro, don Domingo López Marín: *"Es hora de mirar hacia delante y hora de levantar los ánimos. Corregid lo que podáis, con paz, con serenidad. Ayudad, sumad y multiplicaréis"*.

Son muchos los que estos días me preguntan acerca de cómo celebraremos la próxima Semana Santa. Y aunque el interrogante que plantea la crisis pandémica que padecemos sigue cerniéndose sobre el futuro más inmediato, quiero transmitiros un mensaje de esperanza y de optimismo; porque, como cristianos, no debemos resignarnos al desconsuelo ni abandonarnos a la frustración. Intentaremos desde el Cabildo promover la celebración de todos los cultos y actos litúrgicos, sociales y culturales que permitan las autoridades competentes, y siempre y en todo momento respetando los protocolos y salvaguardando las medidas sanitarias que vengan impuestas. Con todo, que lleguen a tener estas celebraciones mayor o menor alcance, no por ello habrá de decaer el sentimiento cofrade de nuestra ciudad, que debe permanecer incólume y, si cabe, reforzado y latiendo con más fuerza que nunca.

Terminaré evocando nuevamente el mensaje del papa Juan Pablo II: *"Sin la esperanza se apaga el entusiasmo, decae la creatividad y mengua la aspiración hacia los más altos valores"*. El santo padre aludía a una de las virtudes teologales, la esperanza; mantengamos viva su llama, sin descuidar la fe y la caridad como medio de acercarnos a Dios. En el cumplimiento de este propósito, no consintamos que decrezca nuestro ánimo y evitemos resignarnos simplemente a dejar pasar esta etapa, por difícil que sea. Seamos constructivos frente a las contrariedades; aprovechemos esta época para renovar ilusiones, retomar proyectos y crear otros nuevos; y preparemos nuestras cofradías para próximos y mejores tiempos, que a buen seguro vendrán y pronto.

"DILE, ÁNGEL, QUE LA QUIERO..."

Ay, Ángel de la Pasión,
enséñanos buen camino.
Jesucristo va primero.
¡Sé tú, Ángel, peregrino!

(Álvaro Carmona López)

Anuncia, Ángel, la luna
que Dios reza con su Padre.
Dile que alumbre en el huerto
la voluntad que le invade.

(A. C. L.)

Esperanza por Dolores.
Dolores por Esperanza.
¡Cuatro ángeles que vienen
a resguardarle su alma!

(A. C. L.)

Busca, Ángel, lo que falta
del corazón de la gente.
Busca, Ángel, la plegaria
que haga ser mejor creyente.

(A. C. L.)

Piden Perdón en la Cruz
porque Dios es un rosal
que se abre el Lunes Santo
pidiendo así perdonar.

(A. C. L.)

Si Ella pide consuelo,
dale Ángel, la belleza,
de quien se mira al espejo
sabiendo que es la Reina.

(A. C. L.)

No dejéis que los pesares
envejezcan lo que es.
Si la Virgen te lo pide,
no le niegues tú también.

(A. C. L.)

Sangre Santa del costado
se hace Sangre derramada.
¡Ponle, Ángel, cáliz magno
para poder reservarla!

(A. C. L.)

Ellos saben, del Refugio,
lo invisible de su hechura.
Ellos serán custodios
como hace el sol con la luna.

(A. C. L.)

Mano alzada al universo,
sin pedir explicación.
Si va a morir la hermosura,
esa mano es un adiós.

(A. C. L.)

Cinco formas de quererte
te hacen Jesús, paseíllo.
Cinco atributos que forman
la leyenda de tu juicio.

(A. C. L.)

Dolorosa, no me llores,
que llorando, ellos te lloran.
Pero llorar, es humano...
¡Llora con ellos, Señora!

(A. C. L.)

Madre ellos van contigo,
déjales que te acompañen.
Los ha mandado tu Hijo,
ellos vienen a salvarte.

(A. C. L.)

Servita es tu apellido.
tú que eres San Gabriel
haz que vuelva del Dolor
la sierva de Nazaret.

(A. C. L.)

Angustias, doble sentido,
cinco ángeles la sirven.
Angustias son cinco lirios
abiertos a lo que pide.

(A. C. L.)

Si en Soledad, la quisieron,
en Soledad, ya la ven.
Soledad es lo primero
que se ha hecho en un querer.

(A. C. L.)

Pero el Sepulcro es antiguo
como la piel del cordero.
Dejar, ángeles del cielo,
que llegue a otro capítulo.

(A. C. L.)

San Miguel, que lo sabía,
espada grande le hundió.
El demonio no podía
con ese Ángel de Dios.

(A. C. L.)

Resucitó y a los muertos
demostró con Cruz Triunfante,
que morir no es el final.
¡Tan solo lo que hay delante!

(A. C. L.)

Resucitó. ¡Gloria misma!
Se durmieron sin saber
que Dios nunca moriría
si nunca pierdes la fe.

(A. C. L.)

Tres Marías en el campo
recibieron su visita.
Tres Marías van en llanto
al recuerdo del Mesías.

(A. C. L.)

Gloriosa Virgen que eres
anuncio de la cordura.
Sigue. Gloriosa en la tierra.
¡No vayas a irte nunca!

(A. C. L.)

Si eres aquel que viste
de demonio en esta tierra.
No vayas a molestarte
en defender tu promesa.
¡Solo Dios ya reina en Murcia!
¡Solo Dios es fortaleza!

(A. C. L.)

DEL 26 DE MARZO AL 4 DE ABRIL

SEMANA SANTA 2021

MURCIA

DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL

HOLY WEEK / SEMAINE SAINTE / KARWOCHE

REAL Y MUY ILUSTRE
CABILDO SUPERIOR DE COFRADÍAS
MURCIA

Ayuntamiento de Murcia

Región de Murcia

WEB CABILDO

App Store

Google play

PROCESIÓN DEL ÁNGEL

Los ángeles: doctrina y su representación en el arte.

Ramón de la Campa Carmona

Hablamos de Ángeles, para referirnos a estas criaturas celestiales que adoran y sirven a Dios, que forman parte de su obra creadora divina por medio del Verbo, y que son ministros de sus obras. Ahora bien, en sentido estricto, son un orden dentro de una diversificación existente en estos seres espirituales.

We speak of Angels to refer to these heavenly creatures who worship and serve God. They are part of his divine creative work through the Word, becoming ministers of his works. However, strictly speaking, they are just a type within a classification of these spiritual beings.

Doctrina católica sobre los ángeles: la angelología

La primera pregunta sería: ¿Existen los ángeles? Pues sí. Como dice el actual *Catecismo de la Iglesia Católica* en su nº 328: *"La existencia de seres espirituales, no corporales, que la sagrada Escritura llama habitualmente ángeles, es una verdad de fe. El testimonio de la Escritura es tan claro como la unanimidad de la Tradición"*.

No son, por tanto, imágenes alegóricas que evidencian la mano de Dios, como una suerte de proyecciones antropológico-culturales, residuo de un politeísmo primitivo, como creen los materialistas.

Llamamos angelología al tratado de la teología que desarrolla la doctrina sobre estas criaturas celestiales, de sus características y de sus oficios.

La Biblia habla certeramente de su existencia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, por más que hubiera sectores del judaísmo que no creían en ellos, como los saduceos, materialistas, según se deduce de *Hechos* 23, 8: *"Porque los saduceos dicen que no hay resurrección, ni ángel, ni espíritu; mientras que los fariseos profesan todo eso"*.

¿Quiénes son, entonces, los ángeles? En primer lugar, son creaturas de Dios. En el IV Concilio de Letrán, en el 1215, fue definido esto como verdad de fe: *Firmemente creemos y simplemente confesamos que uno solo es el verdadero Dios* […] *creador de todas las cosas, de las visibles y de las invisibles, espirituales y corporales; que por su omnipotente virtud a la vez desde el principio del tiempo creó de la nada a una y otra criatura, la espiritual y la corporal, es decir, la angélica y la mundana, y después la humana como común, compuesta de espíritu y cuerpo"*[1].

En el *Catecismo para los párrocos* del Concilio de Trento, comentando el primer artículo del Credo niceno-constantinopolitano, dice en el nº 17, que por la creación del Cielo y la Tierra debe entenderse también: *"De la creación de los Cielos espirituales, esto es, de los ángeles. Además de esto* [el Cielo y la tierra material], *creó Dios de la nada, para que le sirviesen y asistiesen, la naturaleza espiritual e innumerables ángeles, a los que después enriqueció y hermoseó con el don admirable de su gracia y poderío.* […] *esto dice San Agustín: 'Creó Dios a los ángeles con buena voluntad, esto es, con amor casto, con el que están unidos a Él formando su naturaleza al mismo tiempo que dándoles la gracia*[2]*. Y así se debe creer que los santos ángeles nunca existieron sin buena voluntad, esto es, sin el amor de Dios. En lo que se refiere a la ciencia, hay este testimonio de las Sagradas Letras: 'Mas Tú, oh,*

1. Enrique DENZINGER, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Herder, Barcelona, 1948, º 428, p. 199.
2. AGUSTÍN DE HIPONA, San, *De civitate Dei,* lib. XII, cap. IX.

Rey, mi Señor, eres sabio como tiene sabiduría un ángel de Dios, de modo que entiendes todas las cosas sobre la Tierra[3]*. Por último, les atribuye poder el santo David en las siguientes palabras: 'Vosotros, de gran poder y virtud, ejecutores de sus órdenes*[4]*, y por esta razón son llamados muchas veces en las Sagradas Letras virtudes y ejércitos del Señor"*[5].

Lo precisa el mismo *Catecismo de la Iglesia Católica* actual, ya citado, en el nº 330: *"En tanto que criaturas puramente espirituales, tienen inteligencia y voluntad: son criaturas personales (cf Pío XII, enc. Humani generis: DS. 3891) e inmortales (cf. Lc. 20, 36). Superan en perfección a todas las criaturas visibles. El resplandor de su gloria da testimonio de ello (cf. Dn. 10, 9-12)".*

Son criaturas, como hemos visto, por tanto, verdaderas, individuales, inmortales y contingentes. No son corpóreos; son espíritus con juicio moral y alta inteligencia, con una relación más libre con el tiempo y con el espacio que el hombre. Fueron creados a la vez, aunque no se consigna en el *Génesis,* y no hay propagación entre ellos.

La jerarquía angélica

En el *Libro de los secretos de Enoch* 9, 1, apócrifo del *Antiguo Testamento*, se citan ya sistematizados los coros angélicos: *"(Entonces) me levantaron de allí aquellos hombres y me llevaron al séptimo cielo. Allí (percibí) una gran luz y vi todas las grandes milicias de fuego (que forman) los arcángeles y los seres incorpóreos: las virtudes, las dominaciones, los principados, las potestades, los querubines, los serafines, los tronos y diez escuadrones de los ángeles de muchos ojos, así como el orden brillante de los otanim"*[6].

San Pablo, en *Colosenses* 1, 16, nos enuncia algunos de estos órdenes: *"porque en él* [Cristo] *fueron creadas todas las cosas, en los cielos y en la tierra, las visibles y las invisibles, los Tronos, las Dominaciones, los Principados, las Potestades: todo fue creado por él y para él".*

Una obra medieval cristiana de inspiración neoplatónica de los siglos V-VI, erróneamente atribuida a San Dionisio Areopagita, el *De coelesti hierarchia*, codificó las jerarquías angélicas partiendo de la Biblia. Siguiendo el orden de ascenso en la perfección ontológica de las diversas criaturas, partimos de los seres materiales, después los seres materiales y espirituales, hasta llegar a los seres espirituales, más perfectos cuanto más cerca de Dios. San Gregorio, en el siglo VI, revalorizó esta doctrina[7].

Como sintetiza el dominico, arzobispo de Génova, Jacobo de la Vorágine (Varazze, 1230 - Génova, 1298) en su difundidísima *Leyenda Dorada*, *"…porque los ángeles no son todos iguales, sino que con arreglo a su condición están jerarquizados entre sí e integrados en tres grupos diferentes. Al primero de esos grupos damos el nombre de Epifanía, palabra que significa categoría máxima o superior; al segundo lo llamamos Hyperfanía, palabra que quiere decir categoría intermedia; al tercero lo designamos Hypofanía, que equivale a categoría inferior.* […]. *Cada una de estas jerarquías consta de tres órdenes: a la primera de ellas, o Epifanía, pertenecen los serafines, querubines y tronos; a la segunda o Hyperfanía, según Dionisio, pertenecen las dominaciones, virtudes y las potestades; a la tercera o Hypofanía, también según Dionisio, pertenecen los principados, los arcángeles y los ángeles. Se da cierta semejanza entre la ordenación o disposición de los espíritus celestiales y la que existes entre los diferentes poderes terrenos"*[8].

Sistematizando, se señalan nueve coros angélicos en tres órdenes, del más cercano al más alejado de Dios:

- En el primer orden, cuya misión general es la de consejeros, están los Serafines, los Querubines y los Tronos.

---

3. *II Reyes*, 14, 20.
4. *Salmo* 102*,* 20.
5. *Catecismo para los Párrocos según el decreto del Concilio de Trento mandado publicar por San Pío V, Pontífice Máximo, y después por Clemente XIII, traducido a la lengua española de la edición hecha en Roma por la Sagrada Congregación de Propaganda Fide en 1886 y anotado en parte por el presbítero D. Anastasio Machuca Díez, Licenciado en Derecho Civil y Canónico*, Magisterio Español, Madrid, 1971, pp. 26-27.
6. Alejandro DÍEZ MACHO, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, t. IV, Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 170-171.
7. *Homilías sobre los evangelios* 34.
8. Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. 2, Alianza Forma, Madrid, 2000, p. 623.

- En el segundo orden, que son los gobernadores, están las Dominaciones, los Principados y las Potestades.
- En el tercer orden, los ministros, están las Virtudes, los Arcángeles y los Ángeles.

Representación iconográfica de los seres angélicos

La primera pregunta que nos debemos plantear es si se les puede representar y cómo representarlos, ya que son espíritus puros, incorpóreos. La tradición iconográfica, a partir de ciertas apariciones de éstos en la Biblia, los ha representado de manera antropomorfa.

Ya en el II Concilio de Nicea, en el 787, que zanjó la polémica iconoclasta, se proclamó: *"definimos con toda exactitud y cuidado que de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los vasos sagrados y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de Nuestro Señor y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la Santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables"*[9].

Como dice Interián de Ayala, haciendo referencia a Juan de Tesalónica, que participó en dicho concilio, *"la causa de pintarles en figura de hombres es al haberse aparecido en esta forma cuando han ejercido para con los hombres el ministerio a que Dios les ha enviado"*[10].

Por la plenitud de su vigor, y, puesto que no están sometidos al envejecimiento, se les ha representado habitualmente como jóvenes imberbes, incluso como niños, por su inocencia, algo muy habitual durante el Renacimiento y el Barroco, versión a lo divino de los *putti* clásicos y de los Cupidos, y, a menudo, con rasgos andróginos e incluso femeninoides, por no ser sexuados para la procreación como los hombres.

Así lo comenta en *El arte de la Pintura* el preceptor Pacheco, suegro del gran Velázquez: *"No es bien en ocasión alguna pintar los ángeles barbados que, respecto de su ser y naturaleza, dice indecencia e impropiedad"*[11]. Y, en cuanto a la edad, dice: *"Puédese usar, también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados antiguos de coturnos y también descalzos"*[12].

Se representan rubios y en una atmósfera de luz, que indica su íntima relación con Dios. Así lo manifiesta Pacheco: *"débense pintar, pues, en edad juvenil, desde diez a veinte años, que es la edad de en medio que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba* […] *de hermosos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser"*[13].

En la misma dirección se expresa Interián de Ayala, al preceptuar representarlos: *"con semblante hermoso, cabello rubio y decentemente encrespado"*, porque así se expresa, por la *kalokagathía* platónica la *"perfección de los Ángeles y la hermosura de su naturaleza que nunca envejece"*[14]. También señala que *"el principal distintivo* […] *de los Espíritus Bienaventurados es la luz y el resplandor"*[15], poniendo por ejemplo el ángel libertador de Pedro en *Hechos* 12, 7: *"De pronto se presentó el Ángel del Señor y la celda se llenó de luz"*.

La tradición bíblica los presenta como varones, así tenemos los que fueron a visitar a Abrahán para anunciarle la concepción de su hijo Isaac, en *Génesis* 18, 2: *"Levantó los ojos y he aquí que había tres varones parados a su vera"*, o el que es enviado para luchar con Jacob en *Génesis* 32, 24: *"Y habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando un hombre con él hasta rayar el alba"*.

9. DENZINGER, *op. cit.*, nº 302, p. 147.
10. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 115.
11. PACHECO, Francisco, El arte de la pintura (1649), Cátedra, Madrid, 2001, p. 569.
12. *Ibídem.*
13. Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura* (1649), Cátedra, Madrid, 2001, p. 567.
14. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 118.
15. *Ibídem*, p. 126.

Con el mismo parecer, el citado Pacheco rechaza las representaciones angélicas femeninas: *"Muchos pintores usan hacer en ellos figuras y rostros de mujeres, no sólo adornadas las cabezas con rizos y trenzas femeniles en los cabellos, sino también con pechos crecidos, cosa indigna de su perfección"*[16]. Igualmente se manifiesta Interián de Ayala sobre el representarlos en figura de varones a partir de los relatos bíblicos, como cuando visitan a Lot como *"hermosos jóvenes"*[17].

Aparecen representados por su participación en las escenas bíblicas desde el arte catacumbal, como en la Anunciación del siglo III de la *capella graeca* de las Catacumbas de Priscila, en la Vía Salaria de Roma, o en la del cubículo de las de los Santos Marcelino y Pedro, en la Vía Casilina de la Urbe, datada con la misma cronología. Se representa en ambos casos el ángel como un varón adulto vestido a la romana, con blanca túnica, pero aún áptero.

Los ángeles son modelo de adoración a Dios, como se exclama en el Salmo 148, 1-2: *"¡Aleluya! ¡Alabad a Yahveh desde los cielos, alabadle en las alturas, alabadle, ángeles suyos todos, todas sus huestes, alabadle!"*. Por eso se les representa a menudo con antorchas, incensarios e instrumentos musicales.

Alas

El contacto del pueblo de Israel con Egipto, durante su estancia allí, y con Mesopotamia, en su cautividad en Babilonia, que representaban seres sobrenaturales alados, influyó en su imaginario colectivo de concebir los ángeles como criaturas aladas, como se relata expresamente en la Biblia de los serafines y querubines, lo que ya veremos más adelante.

En la incipiente iconografía cristiana, que surge en el mundo grecorromano, hizo que a las referencias bíblicas se uniera, como precedentes formales paganos, las representaciones de Hermes-Mercurio, el mensajero –ángel- de los dioses grecorromanos como alado, así como de la Victoria y de Eros-Cupido.

Como ya hemos comentado, en las primeras representaciones catacumbales aparecen como varones adultos ápteros. Pero ya en el siglo V, a partir de la tradición bizantina, los ángeles aparecen bien definidos como jóvenes recatadamente vestidos y con alas. Así lo vemos en el sarcófago de Sarigüzel (Turquía), de la segunda mitad del siglo IV, en que una pareja de ángeles alados porta el crismón, y en el relieve del sarcófago de la familia Pignatta del Museo de Rávena, del siglo V.

Las alas tienen un simbolismo teológico, que aparece consignado en el *Catecismo* de Trento, donde, tratando del primer mandamiento, se dice en el nº 19: *"Así mismo a los ángeles se les da unas veces forma humana y otras se les pinta con alas, para que entiendan los fieles cuán inclinados están hacia los hombres y cómo dispuestos a ejecutar las órdenes de Dios. Porque 'todos ellos son espíritus cuyo ministerio es en favor de aquéllos que reciben la herencia de la salvación'*[18] *"*[19].

Como dice Pacheco, los ángeles *"hanse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural, y es alabada esta pintura de San* [Juan] *Crisóstomo, no porque Dios los haya criado con ellas, sino para dar a entender su elevado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo bajan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea y tienen siempre fijas sus mentes en Dios; entre nubes, porque el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz que gozan"*[20].

En el mismo sentido lo interpreta Interián de Ayala, *"¿de qué otro modo se podrá representar más oportunamente a la vista su agilidad y ligereza sino pintándoles con alas y plumas?"*[21].

Ángeles pasionarios

Es habitual representar a los ángeles llorando, algo avalado por la tradición iconográfica,

16. Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura* (1649), Cátedra, Madrid, 2001, pp. 566 s.
17. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 117.
18. *Hebreos* 1, 14.
19. *Catecismo para los párrocos, op. cit.,* p. 393.
20. PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649), Cátedra, Madrid, 2001, p. 570.
21. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 120.

que los representa así en las escenas de la Pasión del Señor, sosteniendo muchas veces los *Arma Christi* o instrumentos de la dicha Pasión, o recogiendo la sangre derramada por el Redentor en la Cruz en cálices, en clara referencia sacramental y eucarística. Aunque no participan de las pasiones humanas, como parte de la Creación, participan en la Obra de la Salvación, como dice San Pablo en *Romanos* 8, 22: *"Pues sabemos que la creación entera gime hasta el presente y sufre dolores de parto".*

Interián de Ayala se plantea si es conveniente y responde así: *"será de hombre prudente y juicioso el pintar a los Ángeles llorando por alguna cosa que fuera digna de sus lágrimas, si de éstas fueron capaces, como es la crueldad de la Pasión y Muerte de Jesucristo.* […] *Porque, aunque en este modo de pintar no se dé a entender que aquellos Espíritus Bienaventurados* […] *están sujetos a las pasiones de la naturaleza humana, de suerte que se entristezcan y aflijan por cosas que a nosotros nos harían derramar lágrimas, sin embargo, se manifiesta con esto bastante propiedad, el dolor y crueldad del asunto, que conmovería entrañablemente a los mismos Espíritus Celestiales y a la presencia de tan tierno espectáculo, les haría sin duda saltar lágrimas de sus ojos, si las tuvieran"*[22].

Indumentaria

Sobre esto dicta Pacheco, siguiendo la tradición bíblica, que deben representarse *"generalmente, en las túnicas talares de los pacíficos de sedas o linos, de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente, porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza, apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad"*[23].

Por ejemplo, María Magdalena, tras la resurrección, vio a dos ángeles vestidos de blanco que la interpelaron (*Cf. Juan* 20, 12), o tras la Ascensión del Señor se aparecieron dos varones con vestiduras blancas (*Cf. Hechos* 1, 10).

En Hispanoamérica se acentuó el aspecto militar de los seres angélicos, considerando su papel de milicia celeste preparada para la gran batalla espiritual entre el bien y el mal que se librará hasta el fin de los tiempos, referida en Apocalipsis 12, 7: *"Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón".*

Debido a la influencia del Renacimiento italiano acabó desechándose el copiar la indumentaria militar del momento, y como recomienda Pacheco, *"se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas ángeles, o virtudes, o jeroglíficos"*[24].

En la tradición bizantina, en cambio, suelen aparecer vestidos de ricas prendas y joyas como miembros del séquito divino a modelo de la corte imperial de Constantinopla.

Por su papel diaconal de ministros van a veces, en el ejercicio de sus funciones, revestidos de dalmática, vestidura propia de este primer grado del sacramento del orden, o capa pluvial.

Cuando realizan sus diversos ministerios asumen la indumentaria adecuada a éste, *"conformándose* -como escribe Pacheco- *con la verdad de la historia"*. De esta manera, desarrolla este mismo preceptor, *"las necesidades de los hombres y variedad de ministerios que ejercitan, así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y ejecutores de la divina justicia, ya de embajadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos, acomodando los instrumentos convenientes a cada ejercicio de éstos"*[25].

Otros atributos

Suelen portar una vara o cetro, como mensajeros, en el ejercicio de sus misiones, y significa la potestad delegada de Dios en el ejercicio de éstas.

También pueden llevar, sobre todo en la tradición bizantina, la esfera celestial, ligera, transparente y azulada, con la X griega de Cristo o el monograma completo de Jesucristo: IC XC.

---

22. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, pp. 124 s.
23. PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (1649), Cátedra, Madrid, 2001, p. 569.
24. *Ibídem*, p. 568.
25. *Ibídem*.

Es sobre todo característico de Miguel y Gabriel, los principales arcángeles que sirven a Dios en el gobierno del Universo.

También pueden portar el lábaro de Cristo, a modelo de las legiones romanas, en su disposición de ejército al combate espiritual contra las fuerzas del mal, ya reseñado. Rematado por el crismón, puede en su paño llevar grabada la palabra griega *hagios*, es decir, 'santo'. En la tradición occidental el lábaro se ha transformado en un estandarte, generalmente blanco cargado con cruz encarnada, y que, sobre todo, porta San Miguel, abanderado y general del celestial ejército.

Cuando se les representa participando en la liturgia celestial, se los representa a veces con incensarios humeantes y flabelos, abanicos redondos o romboidales con mango largo, de metal o madera.

Serafines

Son los que se encuentran en la cúspide de la jerarquía angélica por estar más cerca de Dios, y su misión ordinaria es alabar y cantar las glorias del Señor, rodeando y cuidando el trono del Altísimo. Forman el primer orden o de consejo con los querubines y tronos.

Aparecen citados en *Isaías* 6, 1-3: *"El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Y se gritaban el uno al otro: 'Santo, santo, santo, Yahveh Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria'. Se conmovieron los quicios y los dinteles a la voz de los que clamaban, y la Casa se llenó de humo"*.

Como vemos, llevan seis alas de color rojo, el del fuego, con lunares circulares a modo de ojos: con el primer par se cubren el rostro, con el segundo vuelan y con el tercero se tapan el cuerpo, para protegerse del intenso resplandor de Dios. A veces portan un flabelo con la inscripción de su canto del trisagio.

Querubines

Son los guardianes de la gloria de las obras de Dios, por lo que sostienen el trono de Dios, como leemos en el *Salmo* 10, 11: *"El inclinó los cielos y bajó, un espeso nublado debajo de sus pies; cabalgó sobre un querube, emprendió el vuelo, sobre las alas de los vientos planeó"*.

Dios los puso como guardianes del Paraíso tras la expulsión de Adán y Eva, como se lee en *Génesis* 3, 24: *"Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida"*.

Aparecen en *Ezequiel*, 10, 1-5: *"Miré y vi que sobre el firmamento que estaba sobre la cabeza de los querubines aparecía, semejante a la piedra de zafiro, algo como una forma de trono, por encima de ellos. Y dijo al hombre vestido de lino: 'Métete entre las ruedas, debajo de los querubines, toma a manos llenas brasas ardientes de entre los querubines y espárcelas por la ciudad'. Y él entró, ante mis ojos. Los querubines estaban parados a la derecha de la Casa cuando el hombre entró, y la nube llenaba el atrio interior. La gloria de Yahveh se elevó de encima de los querubines hacia el umbral de la Casa y la Casa se llenó de la nube, mientras el atrio estaba lleno del resplandor de la gloria de Yahveh. Y el ruido de las alas de los querubines llegaba hasta el atrio exterior, semejante a la voz del Dios Sadday cuando habla"*.

Y continúa más adelante, en 15-19: *"Los querubines se levantaron: era el ser que yo había visto sobre el río Kebar. Cuando los querubines avanzaban, avanzaban las ruedas a su lado; cuando los querubines desplegaban sus alas para elevarse del suelo, las ruedas no se volvían tampoco de su lado. Cuando ellos se paraban, se paraban ellas, y cuando ellos se elevaban, se elevaban con ellos las ruedas, porque el espíritu del ser estaba en ellas. La gloria de Yahveh salió de sobre el umbral de la Casa y se posó sobre los querubines. Los querubines desplegaron sus alas y se elevaron del suelo ante mis ojos, al salir, y las ruedas con ellos. Y se detuvieron a la entrada del pórtico oriental de la Casa de Yahveh; la gloria del Dios de Israel estaba encima de ellos"*.

Escapaban al aniconismo religioso hebreo, porque, como se relata en *I Reyes* 6, 23, dos querubines de madera de olivo dorada cubrían el propiciatorio o tapa del Arca de la Alianza,

que era de madera de acacia también dorada, y estaban con sus alas extendidas, sus rostros vueltos el uno al otro y las cabezas inclinadas, y servían de trono del Altísimo cuando llenaba con su presencia el debir o sanctasanctórum del Templo. Como dice *Hebreos* 9, 5, escrito más de seiscientos años después de la desaparición del Arca: *"Encima del arca, los querubines de gloria que cubrían con su sombra el propiciatorio. Mas no es éste el momento de hablar de todo ello en detalle"*.

Se representan con cuatro alas con ojos de color azul y oro. En época barroca, querubines y serafines se representaban con cabezas aladas de niños, como recoge Pacheco: *"Los querubines del Arca eran también niños (nombre que les da la Escritura) y rostros de niños se deben pintar en los serafines"*[26].

Igualmente comenta Interián de Ayala: *"no me parece haya inconveniente en pintar o figurar a los Serafines y Querubines junto al trono de Dios o a los sacratísimos pies del Verbo encarnado, con sólo su rostro y con alas; no tanto porque este modo de pintar se ha introducido con bastante frecuencia, viéndolo y acaso aprobándolo hombres muy sabios, cuanto porque en el Templo de Salomón estaban en parte de esta manera, donde había pintadas o colocadas en las paredes imágenes de Querubines con sólo sus semblantes.* […] *pues representada la cabeza, donde está el asiento de la inteligencia, y siendo esta de muchacho, por lo que mira a la santidad e inocencia, y añadiéndole alas, se representa con bastante propiedad lo más principal de los Espíritus celestiales, a saber, si inteligencia, su santidad y su admirable eficacia y velocidad en su modo de obrar"*[27].

Tronos

Cierran el primer orden, y son las ruedas de fuego, representadas con alas multicolores alrededor con ojos, que trasladan el trono del Altísimo, que aparecen referidos en el texto de Ezequiel. En la tradición bizantina se representan con toga y bastón de mando.

Dominaciones

El segundo orden o de gobierno son las Dominaciones, Virtudes y Potestades, que se representan con recatadas vestiduras que les llegan hasta los pies, ceñidas con cíngulos de oro, y estolas verdes. Las Dominaciones suelen llevar cetro y corona o casco y espada.

Virtudes

Suelen llevar armaduras como guardianes de las leyes eternas y del Reino de los Cielos, y un libro, en el están consignadas las buenas aspiraciones humanas, de los que son sus ayudantes.

Potestades

Cuidan del orden cósmico y de la armonía entre materia y espíritu con su discernimiento. Portan una vara o cetro largo y atributos guerreros, porque auxilian en la batalla entre ángeles y demonios.

Principados

El tercer orden, o de ministerio, son los Principados, Arcángeles y Ángeles. Los Principados son los conductores y vigilantes de los grupos humanos, inspirando a gobernantes y jefes espirituales.

Se les representa, por ello, con uniforme militar y cíngulos dorados, con fasces en las manos, insignia de los cónsules romanos, compuesta de un haz de varas rodeando un hacha, que significaba el poder sobre la vida y sobre la muerte. A veces llevan dalmáticas y flores de lis, por su papel de servidores.

Arcángeles

No hay diferencia iconográfica entre ángeles y arcángeles sino de rol. A los arcángeles Dios

26. PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura* (1649), Cátedra, Madrid, 2001, p. 568.
27. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 134.

les ha encomendado importantes misiones en relación con los hombres. En las *Sagradas Escrituras* se dice explícitamente que son siete en *Tobías* 12, 15: *"Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que tiene entrada a la gloria del Señor"* y en Apocalipsis 1, 4: *"Reciban gracia y paz de Aquél que Es, que era y que viene de parte de los Siete Espíritus que están delante de Su Trono"*.

Cuando se representan oficiando en la liturgia celestial, lucen blanca túnica de lino purísimo, ceñida con cíngulo dorado, como en *Apocalipsis* 15, 6: *"y salieron del Santuario los siete Ángeles que llevaban las siete plagas, vestidos de lino puro, resplandeciente, ceñido el talle con cinturones de oro"*.

La Biblia menciona sólo el nombre de tres, que son los siguientes. Miguel, que significa "quien como Dios", el más importante, es el jefe de las milicias angélicas, porque venció y expulsó a Satanás del cielo, como se lee en *Apocalipsis* 12, 7-9: *"Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con él"*.

Se le representa, generalmente, por tanto, con indumentaria militar; desde el Renacimiento italiano, a la romana, a veces con el sol, luna y estrellas grabadas en su loriga como gobernador del orden del Universo. Lleva espada o lanza en la mano derecha o bastón de mando o estandarte, y escudo en la izquierda, siempre pisando a Satanás derrotado.

Suele estar grabado el anagrama QSD, bien en la rodela, o en algunas variantes, en un sol, al que señala con la diestra elevada, mientras con la izquierda sostiene una palma, verde en la tradición bizantina. Es signo de la batalla espiritual que se sigue librando contra los poderes del mal en esta tierra hasta la victoria definitiva antes del Juicio Final.

Asume también el papel de psicopompo, es decir, el que acompaña las almas al mundo de ultratumba, a partir de *Judas* 1, 9: *"el arcángel Miguel, cuando altercaba con el diablo disputándose el cuerpo de Moisés, no se atrevió a pronunciar contra él juicio injurioso, sino que dijo: Que te castigue el Señor"* y las pesa en la psicostasis o juicio personal, por lo que a veces porta también una balanza, defendiendo las almas de los engaños de Satanás.

Gabriel, "mensajero de Dios", es el que anuncia el embarazo de Isabel a Zacarías cuando estaba oficiando en el Templo: *"El ángel le respondió: Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios, y he sido enviado para hablarte y anunciarte esta buena nueva"* (*Lucas* 1, 11-20), y pide el consentimiento a María en la encarnación del Verbo: *"Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret"* (*Lucas* 1, 26-38).

Porta el cetro o caduceo de enviado, que en la escena de la Anunciación se transforma a veces en un lirio o vara de azucenas en homenaje a la pureza e inocencia virginal de la Virgen María. Cuando se representa solo, lleva a veces una linterna en la derecha y un espejo de mármol en la diestra, símbolo de la sabiduría y revelación de Dios.

Rafael, "medicina de Dios", acompañó a Tobías, bajo el nombre de Azarías, en su viaje para desposar a Sara por la ley del levirato. Le proporcionó un remedio para salvar a Sara, que estaba poseída por el demonio Asmodeo, y para curar a su padre Tobit de su ceguera: Tobías pescó un pez por indicaciones del ángel, cuyo corazón y cuyo hígado quemó delante de Sara por indicación del arcángel, para con su humo espantar al demonio, conservando su vesícula para curar la ceguera su padre. Al final revela su identidad: *"Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada a la Gloria del Señor"* (*Tobías* 12, 15).

Se le representa, por esta historia, en hábito de peregrino, con esclavina y bordón y Tobías de la mano, representado como un niño, y el pescado que sirvió como medicina celestial o un frasco de alabastro con las vísceras curativas de éste.

Los nombres de los otros cuatro arcángeles, con variantes, se encuentran en apócrifos del *Antiguo Testamento,* por lo que la Iglesia Católica sólo permite el culto público a los arcángeles cuyos nombres se encuentran en los libros bíblicos canónicos. Los más usuales de los otros cuatro son: Uriel, Baraquiel, Jehudiel y Saeltiel, que son los que se mantienen en la tradición católica desde la Edad Media.

En *I Enoch* 20, 1-8, aparece una primera nómina: *"Estos son los nombres de los santos ángeles que vigilan: Uriel, uno de los santos ángeles, que es el ángel del trueno y del temblor; Rafael, uno de los*

santos ángeles, el (encargado) de los espíritus de los hombres; Ragüel, uno de los santos ángeles, el que castiga al universo y a las luminarias; Miguel, uno de los santos ángeles, encargado de la mejor parte de los hombres y de la nación; Saraqael [Sariel]*, uno de los santos ángeles (encargado) de los espíritus del género humano que hacen pecar a los espíritus; Gabriel, uno de los santos ángeles (encargado) del paraíso, las serpientes y los querubines; Remeiel, otros de los santos ángeles, al que Dios ha encargado de los resucitados"*[28]. Como vemos, aparecen tres nombres alternativos: Ragüel, Saraqael o Sariel y Remeiel.

En la versión hebrea de *Enoch* 17, 1-3, aparece otra lista: *"Siete son los grandes príncipes, hermosos, temibles, maravillosos, honorables, que están a cargo de los siete cielos. Ellos son: Miguel, Gabriel, Satquiel, Sajaquiel, Bakariel, Badariel y Pajriel. Cada uno de ellos es el príncipe del ejército de un cielo. A cada uno le acompañan 496.000 miríadas de ángeles servidores"*[29].

Nos ceñiremos a los nombres aquilatados por la tradición, por más que desde el Concilio de Roma del 745 se prohibió su culto público.

Uriel, cuyo nombre significa "Fuego de Dios", aparece en *Enoch* y es el preceptor de Esdras en el apócrifo *IV Libro de Esdras*, muy estimado por los ortodoxos, lo que ha hecho que sea aceptado en el culto litúrgico bizantino; ya en el siglo IV es recordado en la liturgia. Por influencia de la Iglesia oriental, León X reconoció implícitamente su nombre, al citarse en la secuencia de la Misa y en dos antífonas del Oficio de San Gabriel, aprobados entre 1513 y 1518.

Porta en su mano izquierda una antorcha ardiente o una espada flameante, la llama ardiente del amor de Dios, y a sus pies fuego. En muchas iglesias orientales, junto con Miguel, Gabriel y Rafael, ocupan las pechinas de la cúpula principal.

También se lo representa con sus manos abriéndose las vestiduras del pecho, para dejar salir el Fuego Sagrado de Amor, del que se nos habla en *Lucas* 12,49: *"Yo he venido a prender fuego a la tierra; y como desearía que ya estuviese ardiendo"*.

El nombre de Baraquiel significa "Bendición de Dios". Se lo representa portando, en el pliegue de su túnica o en un canastito, flores y frutos preciosos: las flores de las virtudes y los frutos de la vocación cumplida, y, a veces, con el Libro de las Bendiciones en su mano derecha, donde se inscriben los fieles. En la tradición bizantina lleva una rosa blanca sobre el pecho y pétalos de rosa esparcidos por su manto.

Seguimos con Jehudiel, cuyo nombre significa "Confesión o alabanza de Dios", lleva, en una mano, una corona, símbolo de la recompensa a los que son fieles y alaban a Dios con su vida, y en la otra un azote de tres cuerdas, referencia a la penitencia y el sacrificio necesarios para el adiestramiento del combate espiritual. También puede portar un corazón en llamas símbolo del amor misericordioso de Dios.

La aceptación incondicional del Decreto Divino y su celo en la ejecución de sus mandatos sella la eterna alianza con Dios, al que glorifica y exalta por toda la Eternidad.

En el Nuevo Testamento estamos todos nosotros llamados a recibir la corona, que Jehudiel tiene en su mano, la señal de la recompensa divina para aquellos que son fieles a Dios y lo alaban, como dice San Pablo en *II Timoteo*, 4, 8: *"ahora me corresponde la Corona de Justicia, que el Señor, Justo Juez, me dará en ese día. Pero no solamente a mí., sino a todos aquellos que han esperado con amor su venida"*.

Por último, Sealtiel o Selafiel, esto es, "Oración o plegaria a Dios", que encontramos en el apócrifo *II Esdras*, aparece representado con la mirada baja en signo de humildad y con las manos juntas o cruzadas en el pecho en oración profunda o, en la tradición occidental, con el incienso de adoración, representando así su unión gozosa con Dios.

Ángel de la guarda

Se le suele representar como un joven hermoso con alas que toma de la mano un muchacho o niño al que con la otra señala el cielo. El mismo Cristo habla de ellos, refiriéndose a los niños:

28. Alejandro DÍEZ MACHO, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, t. IV, Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 56-57.
29. Alejandro DÍEZ MACHO, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, t. IV, Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 239-240.

"Mirad que no menospreciéis a uno de estos pequeños, porque os digo que sus ángeles en los cielos ven siempre el rostro de mi Padre que está en los cielos". La Iglesia Romana hace su memoria litúrgica el dos de octubre.

Como desarrolla el actual *Catecismo de la Iglesia Católica* en el nº 336: *"Desde su comienzo (cf. Mt. 18, 10) hasta la muerte (cf. Lc. 16, 22), la vida humana está rodeada de su custodia (cf. Sal. 34, 8; 91, 10-13) y de su intercesión (cf. Jb. 33, 23-24; Za. 1,12; Tb. 12, 12). 'Nadie podrá negar que cada fiel tiene a su lado un ángel como protector y pastor para conducir su vida' (San Basilio Magno, Adversus Eunomium, 3, 1: P. G. 29, 656B). Desde esta tierra, la vida cristiana participa, por la fe, en la sociedad bienaventurada de los ángeles y de los hombres, unidos en Dios"*.

Se les representa como varones porque así se aparecen en las Escrituras. Cuando la criada Rode comunicó que Pedro estaba a la puerta, le respondieron los que estaban en la casa de María, madre de Juan Marcos, que lo creían aún preso: *"Debe de ser su ángel"*. San Pablo habla del suyo: *"Porque esta noche ha estado conmigo el ángel del Dios de quien soy y a quien sirvo, diciendo: Pablo, no temas; es necesario que comparezcas ante César; y he aquí, Dios te ha concedido todos los que navegan contigo"* (*Hechos* 27, 23 s.).

En cuanto a por qué el ser humano se le representa como un niño o mozo, Interián de Ayala expone su simbolismo: *"la naturaleza humana, aunque racional, comparada con la angélica es inferior, por cuyo motivo está muy bien representada en la persona de un párvulo"*[30].

30. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, p. 154.

Los puntales de la Dolorosa. Análisis iconológico de los ángeles de Salzillo que la acompañan.

José Cuesta Mañas

La recurrente presencia de los angelitos en la iconografía mariana, tiene también su vertiente pasionista, siendo también frecuente ver estas figuras infantiles flanqueando las imágenes de María dolorosa tanto en pintura como en escultura, generalmente en actitud llorosa lo cual aún las hace más enternecedoras.

The recurrent presence of the angels in Marian iconography also has its passionist aspect, and it is also frequent to see these infantile figures flanking the images of Our Lady of Sorrow in both painting and sculpture, generally in a tearful attitude which makes them even more moving.

En Murcia los angelitos que rodean a la Dolorosa Coronada de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús son un paradigma dentro de la gran cantidad de esculturas de angelitos que conocemos, incluso dentro de la misma producción de Salzillo, característica esta de excepcionalidad que poseen la práctica totalidad de las imágenes que este escultor realizó para dicha institución religiosa. En este caso dando por sentado y conocido la perfección anatómica de los infantes, la morbosidad de su modelado y la delicada y veraz policromía que muestran, debemos de tener en cuenta que en este caso los angelitos no son un mero adorno o complemento de la imagen principal de la Virgen, como suele suceder en este tipo de representaciones, sino que la perfeccionan y dan sentido a la iconografía representada, haciendo su lectura más fácil y convincente. De hecho, estos ángeles por separado no tendrían mucho sentido, aunque deliciosos en su individualidad cada uno de ellos necesita del complemento del resto del "misterio" para poder entender el mensaje que su autor nos quiere transmitir.

En número de cuatro se sitúan en los cuatro vértices de la imagen de la Dolorosa, pero en posiciones y actitudes totalmente distintas, pues cada uno tiene una misión. Lo primero que hay que tener en cuenta es el carácter itinerante de la Virgen, con una composición muy abierta y un marcado ademán de avance, detalle este que ahora se puede ver con claridad al dejar ver sus pies asomar por debajo del vestido, en tiempos pasados, incluso en la época de su creación, esto no sería posible por pudor y por el mucho mayor ahuecamiento de la falda. Estos niños alados están situados fuera de la propia peana de la Virgen, lo cual hace que no impidan, visualmente, el andar de la Dolorosa en su camino hacia Jesús, especialmente los dos delanteros. La iconografía de la imagen anterior de la cofradía ataviada de luto, en una composición cerrada (lo que hoy llamaríamos en Murcia una Soledad) no se adaptaba al planteamiento teatral de la representación de la calle de la amargura, escenificada el viernes santo, por lo que en 1756 la Cofradía decide sustituir esa imagen por esta, obra máxima del arte de Francisco Salzillo, que representa de manera sublime el trágico momento que representa: el encuentro de María con Jesús con la cruz a cuestas en la calle de la Amargura. Hay que recordar que hasta bien entrado el siglo XIX este encuentro doloroso se producía entre las dos imágenes durante el transcurso de la procesión de Viernes Santo donde también el Señor daba la bendición con un mecanismo que le aportaba el movimiento al brazo derecho; de este dispositivo, aunque suprimido, aún quedan vestigios en la imagen de Nuestro Padre Jesús. Tal fue el impacto y el acierto en la concepción de esta imagen del dolor sublimado que su advocación original de Nª Sª de los Dolores se eclipsa y hasta se ignora ante el apelativo genérico pero rotundo de "la Dolorosa" no una dolorosa cualquiera, esta imagen fue y será La Dolorosa de las dolorosas.

Se la representa con un paso valiente, con los brazos abiertos como dispuestos a abrazar, un semblante con un color completamente lívido, una cabellera pegada al cráneo, como mojado por un sudor frio y la mirada que más que mirar al cielo, se podría decir que está con los ojos casi vueltos (las niñas de sus ojos vitreos están muy cerca del parpado superior) y la cabeza se inclina levemente hacia atrás, todo ello nos hace ver claramente los síntomas el instante previo al desmayo.

Los evangelios canónicos casi nada cuentan del camino al calvario, apenas da detalles de cómo sucedió, el relato evangélico se suspende desde que coge la Cruz, hasta su llegada al lugar del suplicio. Lo que pasó en ese espacio de tiempo es silenciado prácticamente por los evangelistas, por eso la piedad popular y los artistas que querían representar esos momentos de la pasión, bebieron de los evangelios apócrifos para conocer los detalles que su curiosidad humana quería saber. El llamado Evangelio de Nicodemo o actas de Pilatos relatan este suceso con todo detalle y en él se basarán la mayoría de los artistas, que han sido muchos a lo largo de los siglos, que trataron este momento de la Pasión de Jesucristo. En él se dice textualmente: *"Juan decidió avisar a la Virgen cuando Cristo salió del pretorio con la cruz sobre los hombros, y se fueron ambos, junto con las Marías a seguir el cortejo de los condenados. La Virgen, transida de dolor, preguntó a Juan cuál de los tres reos era Jesús, y Juan lo señaló: "El de la corona de espinas". María "cayó desmayada hacia atrás y estuvo bastante tiempo en el suelo"* Fue tras el concilio de Trento cuando se vio el trance del desmayo, aunque de muy arraigada devoción, no se adaptaba al relato de los evangélicos canónicos en el que dice que María estaba de pie junto a la Cruz, por lo que no cabía pensar que en otros momentos de la pasión, la debilidad humana pudiera con el alma pura y fuerte de la Madre del Redentor, por lo que esta iconografía frecuente en el siglo XVI de la Virgen desmayada dejo de representarse habitualmente, aunque hay ejemplos de obras con este asunto hasta los primeros años del siglo XX nunca bien vista por la autoridad eclesiástica.

De todo el relato del evangelio de Nicodemo solo dejó de representarse el desmayo, ya que el resto de los pormenores que aporta a la narración son los que recrearon los artistas a lo largo de los siglos en sus obras y muy especialmente la imaginería. Un ejemplo evidente es la aceptación popular de que es San Juan, el que le tiene que indicar a la Virgen cuál de los tres reos era su Hijo, de ahí la omnipresente costumbre de representar a San Juan señalándolo con el dedo, como también lo muestra Salzillo en su irrepetible versión del discípulo amado que hizo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús y por tanto para acompañar a la Dolorosa en esa dramatización del encuentro doloroso realizada en la procesión.

Pero volviendo al caso concreto de la Dolorosa, como decíamos, la Virgen aparece representada al borde del desmayo, pero van a ser los angelitos que la rodean, los que nos hacen entender que ese desmayo que parece inminente no sucederá.

Hay que analizar pormenorizadamente la disposición de estos que completan la iconografía de la Virgen en el momento sublime del dolor. Un trance tal que no habría ser humano capaz de aguantar. Veremos que su postura colocación e iconografía están concienzudamente estudiados para que el mensaje que deben enviar a quien los contemple sea entendido: De los dos ángeles delanteros, el que está a su izquierda, tiene su mano sobre el pecho postura que significa entrega, buscando con sus ojos los de la Virgen, abre su brazo izquierdo en actitud declamatoria y con la boca entreabierta le habla mientras está a punto de caer de rodillas como suplicándole que aguante. El otro situado en su lado derecho da un paso decidido hacia Ella, no puede contener tanto llanto y se lleva una mano a los ojos, pero a la vez levanta la otra como queriendo sujetarla. En la parte de atrás hay otros dos que nos reafirman con sus actitudes que María no desfallece y sigue caminando hacia su Hijo, uno de ellos se arrodilla y la mira extasiado y desconsolado mientras intenta agarrarle la orla del manto y el otro culmina esta poética lectura iconográfica al aparecer de bruces besando los pasos que ha dado la Virgen.

Desde luego que Salzillo no es el único que ha tratado el tema de los ángeles pasionistas acompañando una dolorosa, de hecho, es un tema muy recurrente en la abundante producción escultórica nacional por tantos y tantos artistas, anteriores y posteriores a él. De hecho, la inspiración para la ejecución de sus obras muy frecuentemente la buscaba, como la mayoría de los escultores, en pinturas, grabados y estampas. En este sentido hace tiempo nos llamó la atención

la obra de un artista italiano contemporáneo a nuestro escultor llamado Jacopo Amigoni que era pintor y grabador y que fue uno de los que introdujeron en España la estética rococó y vino a trabajar a la corte en 1747. Este gran artista, en torno a 1750, ejecuta una pintura cuyo tema es la Santa Faz y que tiene mucho que ver con los ángeles de la Dolorosa murciana. El paño de la Verónica con la Santa Faz, impresa en ella, centra la composición, pero a esta la rodean cuatro angelitos llorosos en actitudes y tratamiento pictórico que nos recuerdan mucho a los que aquí ejecutó Salzillo en escultura. Las pinturas de este artista fueron muy frecuentemente llevadas al grabado y a la estampa, máxime siendo el mismo grabador, por lo que no sería de extrañar que Salzillo conociera alguna estampación de esta obra. Pero él cualquier caso nunca copiaría, ni en este ni en ningún otro caso, su fuente de inspiración, sino que hace una versión extraordinaria y totalmente personal.

Como decíamos la tipología de angelitos pasionarios es muy abundante y encontramos ejemplos de todas las formas, actitudes y calidades, algunos excelentes, realizados por multitud de artistas de distinta índole y consideración, pero ninguno de ellos, ni siquiera él mismo en el resto de su obra, hizo nunca nada igual, en cuanto a calidad artística y hondura catequética. Son un conjunto, un todo formado con la Virgen, no son solo un acompañamiento, o un detalle decorativo y enternecedor, Salzillo va mucho más allá haciendo una interpretación sublime, pero a la vez tan sencilla de comprender de forma intuitiva por el pueblo, de un asunto teológicamente de difícil explicación. Por eso hemos querido titular así este artículo "los puntales de la dolorosa" los ángeles de la dolorosa no son un adorno, de una obra de esta dimensión artística y devocional que como tal no necesitaría, sino que son sus puntales, los que hacen que no se derrumbe la condición humana del Ser, después de Jesús, más extraordinario que ha pisado la tierra.

Foto del foro Murcia Nazarena

Museo del Prado. Jacopo Amigoni

Foto. Vicente Sánchez

Hacia un modelo de lo épico y lo frágil. El ángel femenino de José Planes en el Paso del Resucitado de Murcia.

Isabel Durante Asensio

Ese ángel que teme que le pidan las alas,
que le besen el pico,
seriamente,
sin contrato.
(*Sobre los ángeles,* Rafael Alberti)

La figura del ángel se ha definido a lo largo de la historia por una serie de iconografías heterogéneas determinadas, fundamentalmente, por cuestiones de jerarquía, rango que ya estaba apuntado por San Pablo en el Nuevo Testamento, establecido desde la Edad Media y que se puede sistematizar en dos grandes bloques; el de los ángeles que asisten y el de los que adoran. En cualquier caso, en cada una de sus formas, la complejidad de la representación radica, en un primer estadio, en cómo configurar la imagen de un espíritu que excede lo material, circunstancia que se resolvió a través de una serie de propuestas antropomórficas.

The figure of the angel has been defined throughout history by a series of heterogeneous iconographies determined, basically, by hierarchy. This was already pointed out by Saint Paul in the New Testament, and was established since the Middle Ages. This rank can be systematized in two parts; those angels who attend, and those who worship. In any case, in each of its forms, the complexity of the representation lies in the configuration of the image of a spirit that exceeds the material, a circumstance that was solved through a series of anthropomorphic proposals.

La presencia de los ángeles ha ocupado buena parte de las manifestaciones culturales de occidente, sobre todo, a partir de los postulados de la Contrarreforma que buscaban el equilibrio y la conexión entre cielo y tierra. No es de extrañar, así, que el mensajero divino tuviera un terreno privilegiado dentro de la narración de la historia sagrada, siendo la referencia visible de Dios, el mediador idóneo de esos dos mundos. Así, compartimos la reflexión de que «entre el mundo espiritual superior y el de la materia existe un *Mundos Imaginalis*, que es el lugar de existencia del Ángel y el espacio en el que se manifiesta»[1]. No obstante, con anterioridad su presencia fue abundante y en el siglo VI ya encontramos una clasificación atribuida a Dionisio de Areopagita[2]. Esa fascinación que inquietó a nuestros antepasados se ha mantenido hasta nuestros días. En pleno siglo XXI, todavía se exploran las particularidades de esta figura, después de que grandes intelectuales hayan teorizado al respecto como un elemento clave de nuestra civilización. De Dante a Milton. De Rilke a Benjamin. De Sholem a Heidegger. De Goethe a Wenders.

No obstante, debemos advertir que la aparición de ángeles femeninos, de manera extendida, se sitúa a finales del siglo XIV[3]. Aunque es apropiado suponer que aspectos como la ingravidez o la levedad se han revelado tradicionalmente como valores femeninos, la cosificación del cuerpo

1. Camón Pascual, J. «Todo lo que Vd. Siempre quiso saber sobre los ángeles, pero nunca se atrevió a preguntar, o de por qué los ángeles son sin-sexo», en *Trama y fondo: revista de cultura*, Nº 17, 2004, p. 110.
2. Villaverde Solar, M. D., «Vita angélica-vita monástica: el valor iconográfico de los ángeles de San Martín Pinario», en *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, Nº 11, 2006, pp. 311-330.
3. González Herrando, I., «Los ángeles», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. I, nº 1, 2009, p. 3.

de la mujer no permitía que ésta suplantara el carácter etéreo de esta figura. Y es que como señala José Jiménez: «toda angeología es, en el fondo, de manera más o menos explícita, una antropología[4]. Poco a poco, la iconografía fue incorporando las formas femeninas, así como otros rasgos definidores. Hasta el siglo IV, por ejemplo, el ángel era representado sin alas, un atributo que se convertirá en habitual a partir de esta fecha, pues la «concepción teológica del ángel como ser aéreo llevará también a su representación como controladores de los vientos o como seres que surgen de las nubes»[5]. Este elemento rememora, al mismo tiempo, las Victorias y los Eros del mundo clásico, apoyándose en las visiones de Ezequiel[6]. Eros, además, comparte con el ángel la búsqueda de un carácter asexual.

El presente texto pretende analizar la visión del ángel que José Planes Peñalver (Espinardo, Murcia 23 de diciembre de 1891-Puerto de Mazarrón, Murcia, 17 de julio de 1974) realizó para el encargo encomendado por la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado de Murcia en 1948. Esta obra sustituyó la del artista Venancio Marco, destruida durante la Guerra Civil. El Resucitado se erige como la representación de la vertiente imaginera del artista en la ciudad de Murcia, un paradigma de gran significación dentro del repertorio creativo de uno de los escultores españoles más importantes del siglo XX, cuya carrera merece la pena aclarar brevemente.

Despertó a la vocación artística a muy temprana edad, en la observación de los típicos belenes realizados en barro. Su formación comienza en el Círculo Católico de Obreros de Murcia donde impartía la materia de dibujo José María Sobejano, uno de los artistas costumbristas más notables de su época[7]. Continuó sus estudios en la Sociedad Económica de Amigos del País de la misma ciudad, aproximándose en esta ocasión al mundo del modelado de la mano de Antonio Meseguer. Más tarde, pasó al taller de Artes y Oficios de Anastasio Martínez donde empezó a esculpir en piedra y madera. Antes de cumplir la mayoría de edad, como apunta Luis Núñez Ladevéze, ya había realizado obras de gran personalidad[8]. Desde pronto tuvo claro que tenía que ampliar sus conocimientos y, en este sentido, será determinante su estancia madrileña, donde conoció de primera mano la efervescencia y renovación artística que bajo la etiqueta de modernidad se estaba produciendo en ese momento[9]. A este respecto, entrará en contacto con artistas de la talla de Daniel Vázquez Díaz, Antonio Rodríguez Luna o Manolo Hugué. De este modo, con el tiempo, su producción se vería influida por una necesidad de propiciar nuevas fórmulas y propuestas que lo aproximarán a corrientes como el cubismo. La geometrización que definió buena parte de sus trabajos es un rasgo que lo liga a este movimiento de vanguardia, aunque nunca olvidó la tradición clasicista. Con el advenimiento del franquismo, la relevancia del arte religioso es incuestionable y Planes dedicará a este género la mayoría de sus obras, aunque es necesario destacar que sus monumentos públicos, la mayoría de carácter laico, son esenciales para entender sus aportaciones[10]. En otro orden de cosas, la figura femenina, constante dentro de su producción, se revela, con el paso de los años, con formas naturalistas, depuradas y serenas, rotundas, aunque estilizadas. El tratamiento al cuerpo de la mujer interesó ampliamente a los artistas de ese período, llegando a celebrar exposiciones temáticas al respecto[11].

---

4. Jiménez, J. *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Madrid, Galaxia Guttenberg, 2007, p. 13.
5. Barral Rivadulla, M. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», en Cuadernos del CEMyR, Nº 11, 2003, p. 214.
6. Ezequiel, 1, 1-24: «Y miré, y he aquí venía del norte un viento tempestuoso, y una gran nube, con un fuego envolvente, y alrededor de él un resplandor, y en medio del fuego algo que parecía como bronce refulgente, y en medio de ella la figura de cuatro seres vivientes. Y esta era su apariencia: había en ellos semejanza de hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Y los pies de ellos eran derechos, y la planta de sus pies como planta de pie de becerro; y centelleaban a manera de bronce muy bruñido. Debajo de sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos de hombre; y sus caras y sus alas por los cuatro lados. Con las alas se juntaban el uno al otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba derecho hacia adelante».
7. Melendreras Gimeno, J. L., El escultor murciano José Planes Peñalver, Murcia, Cajamurcia, 1992.
8. Núñez Ladevéze, L., *José Planes*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
9. Calvo Serraller, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1990.
10. Palazón Cascales, B., *La escultura pública en la ciudad de Murcia: siglos XX y XXI*, (Tesis inédita), Universidad de Sevilla, 2017.
11. Ara Fernández, A. «Una experiencia inédita en España: las exposiciones de escultura al aire libre», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Hª del Arte, t. 7, 2004, pp. 239-262.

Su aportación a la escultura fue enorme y queda reflejada en la necrológica que le realizó su amigo, Enrique Pérez Comendador:

> «*Hijo de un tiempo en que la escultura española, renovándose, entroncaba con la tradición mediterránea –Clará, Capuz, José Antonio, Adsuara, Ortells, Vicente Beltrán y otros a los que rindo homenaje—, Planes trabajó detrás y paralelamente a los mentados, formación y preferencias éstas que ya nunca le abandonaron pese a su esfuerzo por integrarse en movimientos pasajeramente actuales… La figura humana, preferente y abundantemente la femenina, le suministró base amplia para su modo de entender la escultura*»[12].

Tal fue la repercusión y la admiración que suscitó en el territorio nacional que fue merecedor de numerosos reconocimientos, participación en exposiciones de calado y galardones. Aunque muchos lo han querido relacionar con la tradición mediterránea, su arte transciende las etiquetas y las experiencias que cultivó en torno a aspectos formales, lo posicionan más allá de esa definición. Así lo explica un teórico tan importante como Gaya Nuño: «No creo que se pueda considerar a Planes como representante de una supuesta sensibilidad mediterránea. Según sugirió repetidas veces Gaya Nuño, su vertiente más personal fue inclinándose día a día, hacia una abstracción sintética, dejando atrás todo realismo o descripción concreta»[13].

Además, fue protagonista de NO-DO en varias ocasiones, circunstancia que demuestra ese interés. Ya en 1950 encontramos una noticia que bajo el título «Arte religioso» recorre parte del legado del escultor para las Semanas Santas de Murcia y Ayamonte[14]. Y aunque no se ha conservado el sonido de la noticia, la documentación de las locuciones conservada nos habla de un «maestro de la escultura contemporánea, es también cultivador admirable del arte de la imaginería». En este número, rodado muy posiblemente en su estudio del barrio madrileño de La Guindalera,

Figura 1. Ángel del paso del Resucitado de Murcia

12. Pérez Comendador, E., «Necrológica», en *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Núm. 39, segundo semestre de 1974, p. 8.
13. Citado en Van den Eyden Collado, C., *José Planes, escultor. 1891-1974* (Tesis inédita) Universidad Complutense de Madrid, 1996.
14. Número de NO-DO 377A. Estrenado el 27 de marzo de 1950.

vemos la imagen del ángel que formará parte de la composición del trono del Resucitado de la Semana Santa murciana (Fig. 1). Planes aparecería en otros números como el de «Días santos» o en el obituario que el noticiario le dedicó[15], y que se hizo extensible a los principales medios de comunicación nacionales[16].

Figura 2. Ángel

El conjunto, titular de la procesión, está formado por tres figuras de madera policromada; el Resucitado y el Ángel pertenecerían a la mano de Planes y el soldado, obra de Antonio García Mengual, fue incorporado posteriormente, en 1972. Se escenifica un dogma central del cristianismo donde se muestra el momento en que Cristo sale del santo sepulcro para elevarse a los cielos guiado por un ángel que con su mano señala el camino hacia la paz, tras vencer, en esa nuevo renacer, al mal. Frente a la imagen ingrávida, flotando del Cristo, aparece un soldado atónito ante la escena y el Ángel (Fig. 2), que recuerda en su equilibrio y armonía a las formas del primer Renacimiento. Se presenta como una figura de mujer, sólida, aunque delicada, terrenal y humana, pero espiritual en esencia. No obstante, Planes intento seguir un esquema similar al marcado por sus predecesores Dorado y Marco, cuyas obras habían desaparecido, pero conocía.

El Ángel asume la divinidad desde el sosiego, conjugando los volúmenes clásicos y la escultura contemporánea, agilizando los contornos con el juego de pliegues, la pierna adelantada y los brazos abiertos para trascender el espacio. Sin duda, alcanza una enorme brillantez en el virtuosismo y la minuciosidad con la que confecciona las alas, elementos destacados dentro de la composición que no restan, sin embargo, naturalismo al cuerpo. Este Ángel se transforma en el espejo de la identidad humana. Su imagen multiplica su semántica y concita, en un tiempo y en lugar, la vida más allá de la vida.

15. Número de NO-DO 1008C. Estrenado el 30 de abril de 1962 y número de NO-DO 1645B. Estrenado el 22 de julio de 1974, respectivamente.
16. Un ejemplo de ello es la edición del 20 de julio de 1974 del Diario ABC, p. 49.

Un Ángel para ir vestido. El ajuar del Ángel Servita

Santiago Espada Ruiz

Este artículo se adentra en el análisis de la tipología escultórica y el ajuar textil que luce, a lo largo del ciclo litúrgico anual, el Arcángel San Gabriel. Una obra del artista sevillano Vicente Hernández Couquet (1858), perteneciente a la Cofradía de Servitas, y que cada Viernes Santo desfila por las calles de la ciudad de Murcia "anunciando" la muerte de Cristo, magistralmente inmortalizada por Francisco Salzillo.

This work analyses the sculptural typology and the textile furnishing that the Archangel San Gabriel wears throughout the annual liturgical cycle. A masterpiece by the Sevillian artist Vicente Hernández Couquet (1858), member of the "Servitas" Brotherhood. Every Good Friday, this statue parades in the streets of the city of Murcia "announcing" the death of Christ, masterfully handcrafted by Francisco Salzillo.

Introducción

La imagen religiosa, en sus diferentes advocaciones y concepciones plásticas, desde sus orígenes ha tenido una función primordialmente didáctica que justificaba su existencia. De hecho, si el cristianismo logró triunfar y se convirtió en una religión de masas fue precisamente por aceptar la imagen como instrumento de difusión de sus creencias entre la población, en su mayoría analfabeta y pagana, que abrazó la nueva fe[1]. La imagen, o representación de la divinidad, no solo enseñaba, sino que podía, mejor que la palabra escrita, conmover al fiel y orientar su comportamiento hacia los valores cristianos. San Juan Damasceno, principal defensor de las imágenes en pleno periodo iconoclasta (siglo VIII) escribió que "cuando no tengo libros, o mis pensamientos me torturan por gustar de la lectura, me voy a la iglesia… la frescura de las pinturas atrae mi mirada, cautiva mi vista…lleva mi alma a alabar a Dios". En ese sentido la imagen persuadía, emocionaba, convencía. Esta premisa cogería fuerza a partir del Concilio de Trento (1545-1563), reforma católica para hacer frente a la oposición protestante, cuyas conclusiones fueron uno de los bastiones identitarios del catolicismo moderno y tuvieron una gran eclosión y efervescencia sociorreligiosa durante la Contrarreforma, tiempo en el cual se aprovechó al máximo la taumaturgia del arte en la conquista de masas. Este concilio ecuménico tridentino tendría notables consecuencias para la nueva evangelización de la Europa cristiana, en el que el arte constituía un impagable medio de comunicación social, ya que éstas eran el cauce idóneo para trasmitir y hacer comprender los misterios de la religión y de la iglesia. La religiosidad que la jerarquía católica de Trento promocionó, se serviría de una estrategia discursiva fundamentalmente encaminada a la movilización de los valores apostólicos de una iglesia militante. Sus mensajes organizaban las pautas de conducta cotidianas de los fieles y los gestos pertinentes en la práctica piadosa. Toda su artillería censora, didáctica y moralizante la observamos como el tamiz impuesto a la invención y la imaginación como válvulas de escape compensatorias de una época convulsa y llena de problemas existenciales[2]. De hecho, la Semana

1. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El Alma de la Madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Edita Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sulpicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996: p.171.
2. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A., *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, CÁTEDRA, 2017: pp. 43-47, 326.

Santa es en sí misma un fenómeno de catarsis colectiva, que hace nacer la confianza común en la purificación y la renovación individual por medio de las emociones que produce en el hombre su interactuación con los contenidos narrativos de la iconografía escultórica pasionista, que a su vez es una lección visual acerca del triunfo de la vida por medio de la muerte[3]. El contexto religioso post-tridentino haría de los renovados espacios urbanos el marco perfecto para convertirse en un inmenso escenario donde la imagen, quieta e inmóvil de los templos, salía a la calle al encuentro de sus devotos para ser contempladas en un ambiente totalmente narrativo y teatral que era cíclicamente recordado[4].

A lo largo de los distintos periodos artísticos, los artistas han plasmado con distinto grado de intensidad los sentimientos de angustia, dolor y muerte en las creaciones que elaboraban, pero será en el barroco cuando la imaginería alcance su mayor grado de realismo y naturalidad en cuanto a sentido expresivo. Este periodo artístico nos ofrecerá en sus representaciones artísticas un mayor dinamismo en las expresiones de dolor de la imagenería pasionista. Es dentro de ese contexto donde cobrarán gran importancia y significación las esculturas religiosas de la tipología "de vestir", caso del Arcángel San Gabriel, objeto de este artículo [Fig.1]. También dentro del mismo es donde se gestó igualmente la Real, Muy Ilustre y Venerable Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias de la ciudad de Murcia, de la cual forma parte este Ángel Servita desde el año 2004 como resultado de la recuperación de una antigua costumbre en los cortejos procesionales de la cofradía, en la que un ángel evoca La Pasión de Cristo portando en sus manos algunos de sus atributos, como la corona de espinas, junto con el escapulario de los Servitas [Fig. 2][5]. En su esencia, los ángeles son seres celestes que ayudan y adoran a Dios. Pero no constituyen un bloque uniforme, sino que son un conjunto de seres diferenciados que se rigen por una estricta jerarquía. De la jerarquía angélica se ocuparon tanto los textos bíblicos como los pensadores medievales[6]. Según Jacopo de la Vorágine, en su *Leyenda Dorada* (siglo XIII), "… los ángeles no son todos iguales, sino que con arreglo a su condición están jerarquizados entre sí e integrados en tres grupos diferentes. Al primero de esos grupos damos el nombre de *Epifanía*, palabra que significa categoría máxima o superior; al segundo lo llamamos *Hyperfanía*, palabra que quiere decir categoría intermedia; al tercero lo designamos

1. Imagen del Ángel Servita luciendo su indumentaria procesional, diseñada por Pedro Arrue. Fuente Cofradía de Servitas de Murcia.
2. Atributos de La Pasión y escapulario de la Cofradía en las manos del Ángel. Fuente: Jorge Martínez Reyes.

3. SÁNCHEZ LÓPEZ, "El alma…(obra.cit): p. 40.
4. BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, E.: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración.* Murcia. Editora Regional, 2006: pp. 219-221.
5. El Ángel Servita es una obra del escultor Vicente Hernández Couquet. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., Estética y retórica de la Semana Santa Murciana; La restauración como Fundamento de las procesiones contemporáneas, Tesis Doctoral (Cristóbal Belda Navarro Dir.) Universidad de Murcia, 2009.
6. GONZÁLEZ HERNANDO, I., "Los Ángeles" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 1, vol. I Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 2009, pp. 1-9.

Hypofanía, que equivale a categoría inferior. […] Cada una de estas jerarquías consta de tres órdenes: a la primera de ellas, o *Epifanía,* pertenecen los serafines, querubines y tronos; a la segunda *o Hyperfanía*, según Dionisio, pertenecen las dominaciones, virtudes y las potestades; a la tercera o Hypofanía, también según Dionisio, pertenecen los principados, los arcángeles y los ángeles. Se da cierta semejanza entre la ordenación o disposición de los espíritus celestiales y la que existes entre los diferentes poderes terrenos"[7]. San Gabriel, es uno de los arcángeles canónicamente reconocidos por el cristianismo y perteneciente a la penúltima categoría de la última jerarquía de ángeles, siendo el mensajero celestial por excelencia[8]. Así como anunció a María el futuro nacimiento del Salvador, el paso alegórico del Ángel Servita, o de La Pasión, de Murcia nos anuncia cada Viernes Santo por la tarde su muerte y la llegada de su finado cuerpo en brazos de su madre.

La tipología escultórica del Ángel Servita

De cuantas esculturas conforman los pasos de los cortejos procesionales sacro pasionistas que distintas cofradías y hermandades sacan a por las calles de la ciudad de Murcia cada Semana Santa, un nutrido número de ellas pertenecen a la tipología o genero escultórico denominado "de vestir". El Arcángel San Gabriel de la cofradía de Servitas es una de ellas. Como bien se desprende claramente de su denominación, se tratan de obras concebidas para ser vestidas, y con un objetivo muy definido desde los postulados contrarreformistas.

La eliminación de las fronteras separadoras entre el mundo real y el celestial, mediante la humanización de la imagen devocional, constituyó una divisa artística y un propósito clave y consustancial a la retórica desarrollada por el complejo universo simbólico del Barroco. Y las esculturas procesionales pasionistas, sobre todo las de vestir, fueron las creaciones plásticas en las que esa aspiración se cumplió con creces. Las imágenes realizadas con el propósito de ser vestidas se elevaban como una entidad casi humana, dotada de vida y personalidad, en las que la negación de la rigidez era absoluta[9]. Tras el Concilio ecuménico de Trento (1563) y durante el Barroco se produjo, por parte de la iglesia, un serio intento por estrechar lazos con el pueblo y de lograr un acercamiento entre Dios y el hombre, y estas esculturas vestideras eran un poderoso vehículo didáctico y educativo que fortalecían el catequismo y la devoción de los feligreses[10].

La propia tipología de escultura denominada "de vestir", debido principalmente a sus sistemas constructivos y técnicas empleadas, no se le ha otorgado, en el ámbito de la historia del arte, la relevancia que merece como escultura, ya que los estudios y aportaciones sobre ellas son muy puntuales[11]. El Ángel Servita, y en general esta particular tipología escultórica, está formada por elementos claramente diferenciados: por un lado, las partes nobles depositarias del virtuosismo morfológico, estilístico y técnico mediante la talla y la policromía, estas son la cabeza (por norma general con ojos de cristal para logar un mayor naturalismo), cabellos y manos, y por otro lado el tronco, brazos y armazón o parte inferior del cuerpo, que no es más que una silueta masculina tosca. En otros casos el cuerpo de estas imágenes presenta una estructura cónica formada con varios listones para otorgar ciertos volúmenes y caídas a la indumentaria y que en su conjunto ofrecía el aspecto de un maniquí. Estas partes de la escultura, también de madera, estaban menos trabajadas y más robustas, quedando sujetas a una base o peana, o ambas cosas a la vez. Los brazos de estas esculturas generalmente suelen estar articulados, tanto para facilitar la labor de vestirlas como para cambiar la posición de sus manos en determinados momentos. Ciertamente, el hecho de que esta tipología de escultura esté conformada en su mayoría por elementos en madera "vista" y sin trabajar ha llevado a menospreciarla, circunstancia realmente curiosa teniendo en cuenta que, en ocasio-

7. DE LA VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid, Alianza forma, 2000: p. 623

8. VV.AA., *Guía para identificar los santos*. Madrid, Cuadernos Arte Catedra, 2018: pp. 138-141.

9. SÁNCHEZ LÓPEZ, "El alma…(obra.cit): pp. 43-45.

10. Ya en los inicios del cristianismo la pedagogía mediante la imagen había sido admitida como instrumento. De hecho, en el siglo XI, San Bernardo defendía que las imágenes eran beneficiosas para la educación del pueblo porque eran "la Biblia de los Pobres". Ídem, 43-45.

11. Esta tipología escultórica, por lo singular de su estructura, es conocida, en función de la zona geográfica a la que pertenecen, por distintas denominaciones: imágenes de candelero, de devanadera, de jaula, de canastilla o incluso imágenes de bastidor. BERMÚDEZ SÁNCHEZ, C., *Guía Básica para la Conservación del Patrimonio Cofrade,* Granada, Editorial Técnica Avicam, 2020: p. 37.

nes, esta tipología era la base sobre la que, mediante el procedimiento de emplear telas encoladas, posteriormente policromadas, se creaban obras aparentemente de talla. En cualquier caso, la forma y disposición del armazón es fundamental, ya que va a ser el que va a soportar todo el peso de la imagen, y también se requería maestría para ejecutarlo, y así para lograr la correcta disposición de la indumentaria. Realizar una escultura "de vestir" era todo un arte, el cual desde prácticamente el siglo XVI fue objeto de tratados y teorías de renombrados tratadistas como por ejemplo Antonio Palomino[12]. Una de las características más singulares de las imágenes de vestir desde su origen, y que perdurará hasta nuestros días, será el uso de postizos para dotar a la imagen de un mayor realismo, naturalismo y fuerza expresiva. Estos postizos son los ojos de cristal, las pestañas, lagrimas, dientes, pelucas de pelo natural, lisas o rizadas, y elementos de orfebrería y joyería. El realismo y la belleza logrado mediante todo ello hizo que la tipología de imagen de vestir calara profundo en el sentir devocional y en la mentalidad del entretejido social murciano de antaño, algo que se mantiene, como hemos mencionado, aún en pleno siglo XXI.

Las imágenes hechas expresamente "de vestir" tienen su origen durante el Medievo, concretamente en las imágenes de bulto, las cuales se revestían con lujosos y ricos textiles, en su gran mayoría donados por los fieles a las mismas, para enriquecerlas y mayor lucimiento en sus días más señalados[13]. Esto es casi coetáneo a la propia historia de la indumentaria, y al surgimiento del vestido como elemento de construcción y mantenimiento de la identidad social, como signo de pertenencia a un grupo. Además, no hay que olvidar que la alta tasa de analfabetismo de la sociedad medieval requería de signos externos de identificación de la realidad, y las imágenes religiosas de vestir participan de ello: del mismo modo que las esculturas del románico y del gótico trasmitían la doctrina por medio de una iconografía en sus símbolos, el indumento informa con rapidez del lugar que ocupa cada uno en la escala social, y por ende facilitaba a los fieles el reconocimiento de la imagen de su divinidad, ya fuese de la Virgen y Cristo, como el resto de seres celestiales.

Por ello, para que la representación de la imagen devocional "hablara" se recurrió a las habilidades de los artistas y artesanos que lograron hacerlo posible mediante recursos pictóricos o aditamentos postizos. Se empleaban colores y pigmentos que lograban una policromía asombrosamente similar a la epidermis humana, consiguiendo tales efectos que en algunas imágenes las carnaciones subrayaron las excelencias del modelado al infundirles una impresión de tactilidad. Realismo que era agudizado con el uso de mencionados ojos de cristal, pestañas y pelucas de pelo natural, incluso dientes de marfil, amén de todos los tejidos, que en ocasiones eran sobrepuestos sobre la talla original, con los que se revestían las imágenes[14].

En ese sentido, el Ángel Servita de Murcia, es una imagen de vestir de tamaño natural completamente anatomizada. Únicamente tiene policromadas y encarnadas las partes visibles de la misma, es decir: la cabeza, manos, antebrazos, pies y piernas hasta las rodillas. La policromía responde a las carnaciones propias de la tradición barroca sevillana que se mantendrá en la estatuaria religiosa a lo largo de todo el siglo XIX. Se trata de una policromía de las denominadas a pulimento con fuertes, pero a la vez delicados, rosados frescores en las mejillas y aditamento de elementos como ojos de cristal y pestañas de pelo natural. La obra se complementa con unas bellísimas alas, igualmente, talladas, estofadas y policromadas, que quedan sujetas a la figura por unos anclajes metálicos, originales, que otorgan al Ángel Servita un suave movimiento en su andar procesional, logrando un efectismo netamente barroco[15].

---

12. Este tratadista recomendaba a todos los artistas tener entre sus utensilios de taller un maniquí, a ser posible de la escala humana, tanto para el estudio directo de las imágenes de vestir y como de la indumentaria: "porque le venga bien cualquiera traje del natural, como unas armas, un hábito religioso, o algunos indumentos sagrados". SÁNCHEZ LÓPEZ, "El alma…(obra.cit): p. 45.

13. TRIGUERO BEJARANO, D.: "Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales", en G. Mª. CONTRERAS ZAMORANO, G.Mª. (Coord.): *Escultura Ligera. I Jornadas Internacionales de Escultura Ligera*. Valencia. Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, Servici de Recursos Culturals, 2017: pp.135-146.

14. La cultura popular tuvo un destacado papel en el hecho que la imagen procesional de vestir pasara a la Historia del Arte como un género o tipología perfectamente definida dentro de la escultura española. El éxito cosechado a lo largo del barroco, en gran parte gracias a los alardes naturalistas de su apariencia, la indumentaria, complementos y joyería, logró la permutación de la imagen "de vestir" hasta la actualidad. SÁNCHEZ LÓPEZ, "El alma…(obra.cit): p. 37.

15. Información extraída de la página web oficial de la Cofradía de Servitas de Murcia.

Vestir un Ángel

Teniendo en cuenta todas las premisas que hemos abordado, podríamos afirmar que la imagen de vestir podría considerarse, cual "taller de una catedral medieval", como una creación en la que todos los artistas y artesanos de un lugar podían participar de un modo individual y con voz propia, en cuanto a estilo y contenido, en la realización de una pieza destinada a la imagen, puesto que para la culminación de esta se necesitaban de la mano de obra de distintos oficios artísticos. En ese sentido, esta tipología escultórica representaba y contextualizaba la actividad artística religiosa más esencial de toda una comunidad. Tejedores, bordadores, orfebres, joyeros, carpinteros, ebanistas, etc., testifican antropológicamente la expresión de un amplio contexto socioeconómico y cultural donde la imagen devocional de vestir se convertía en la reliquia viviente de sus virtudes y habilidades artísticas. En cualquier caso, a las imágenes religiosas de vestir, se requería dotarlas de un exorno digno de una corte celestial, y cuyo boato, decoro y honestidad ha estado vigilado, por las diócesis de nuestro país, a partir del siglo XVI por constituciones sinodales, para no peligrar la línea confín entre lo terrenal y lo divino.

Por tanto, el primor del arte textil para conformar la segunda piel de esta tipología escultórica "non finita" era, y sigue siendo, esencial tanto para lograr el objetivo teológico para el que fue gestada como para no mermar la calidad final de la obra. Esto es algo de lo que era plenamente consciente la Cofradía de Servitas, y por ello confió el diseño de la indumentaria procesional de su Arcángel San Gabriel al artista Pedro Arrué de Mora. En palabras de este artífice valenciano, *la inspiración para la estética y diseño de su indumentaria vino a mí tras ver unos ángeles músicos en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pues tenía claro que quería vincular su indumentaria a las representaciones barrocas del ángel de la Anunciación y de la Pasión, ambos seres privilegiados de la corte suprema celestial, y por ello, también incluí la banda cruzada que luce, a modo de rasgo identificativo* [Fig. 3]. Así pues, el atuendo diseñado por Arrue se compone de: camisa, falda color blanco roto sobre el que se ha labrado con hilos de colores un diseño de inspiración barroca, tunicela confeccionada con un "Rica" de *Garín 1820* en fondo rojo y brocado en oro y banda de seda color azul cielo. Todo ello guarnecido con encajes dorados [Fig. 4].

3. Ángel de la Anunciación de Bartolomé Albert (S. XVII), Ángel Sealtiel de Bartolomé Román (S. XVII) y Ángel de La Oración de Francisco Salzillo (1754). Fuente: Museo Diocesano de Orihuela, Museo del Prado y Museo Salzillo.

El resto del ajuar del Ángel Servita se compone de varias piezas antiguas adquiridas periódicamente en distintos anticuarios y que suele lucir a lo largo del ciclo litúrgico anual, entre las que destacan tres dalmáticas. Una primera que data del siglo XIX y está realizada con terciopelo color carmesí y espolín dorado brocado en hilos de colores y guarnecida con galones dorados cuya decoración es una greca de racimos de uva y espigas de trigo, de claro simbolismo cristológico [Fig.5]. La segunda realizada por *Garín 1820*, pues conserva el sello de la fábrica, con un diseño

"San Felipe" en fondo de raso verde claro y brocada con hilos de seda amarillos y dorados. Está guarnecida con galones de oro decorados con los Arma Christi: la cruz, corona de espinas, tres clavos, tenazas y el martillo, lo cual está estrechamente vinculado con el simbolismo pasionista de su portador [Fig.6]. Y, por último, la tercera es una dalmática procedente de Casa Lucas en color negro, también conserva la etiqueta, sobre el que se ha brocado un diseño similar al *San Felipe* de *Garín 1820* en hilos de seda dorados y guarnecida con galones dorados [Fig.7]. Su ajuar también se compone de piezas de nueva factura entre las que destaca una bella y dieciochesca túnica realizada en tafetán azul marino tornasolado, y seda rosa en cuello, mangas y bajo [Fig.8].

4. Imágenes de detalle del diseño Rica de Garín 1820 (izq.) y del tejido de la falda (dcha.) para el Ángel Servita, ambos seleccionados por Pedro Arrue. Fuente: S. Espada.
5. Detalle de la dalmática del siglo XIX. Fuente: S. Espada.

6. Detalles de la dalmática de Garín 1820 con el diseño San Felipe. Fuente: S. Espada.
7. Dalmática negra de Casa Lucas. Fuente: S. Espada.

8. Túnica de tafetán (izq.) y el Ángel Servita luciendo la misma durante la festividad de La Encarnación. Fuente: S. Espada. Cofradía de Servitas.

“La figura más arrogante que el arte puede dar”: Las trazas y la estética del Ángel de Salzillo

José Alberto Fernández Sánchez

La creación escultórica del ángel del paso de la Oración en el Huerto por parte de Francisco Salzillo supone uno de los hitos creativos de la plástica barroca peninsular. A los valores artísticos que le acompañan en el conjunto referido a los dramáticos sucesos acaecidos en Getsemaní, se le suma la paradigmática escultura del mancebo cuyas cualidades estéticas exceden las pautas estilísticas del siglo XVIII para integrarse en el nuevo panorama semántico de la cultura contemporánea. A su constitución como hito de la estatuaria peninsular se le une la relevancia simbólica que, merced a la nueva visión estética, ha reforzado las ya de por sí importantes cualidades de la obra.

The sculptural creation of the angel of the procesional float of the Prayer in the Garden by Francisco Salzillo is one of the creative milestones of the peninsular baroque art. To the artistic values that accompany in the set referring to the dramatic events that occurred in Getsemaní, the paradigmatic sculpture of the young man is added. His aesthetic qualities exceed the stylistic guidelines of the 18th century to integrate into the new semantic panorama of contemporary culture. Its constitution as a landmark of peninsular statuary is joined with the symbolic relevance that, thanks to the new aesthetic vision, has reinforced the already important qualities of the work.

El ángel por excelencia de Francisco Salzillo, aquel integrado La Oración en el Huerto (1754) de la cofradía de Jesús Nazareno, transgrede el ámbito contextual del paso para convertirse en símbolo estético en sí mismo. Por encima de la lectura específica del pasaje iconográfico, en efecto, se revela un ámbito particular en el que la rotundidad escultórica, aquel complejo juego de masas volátiles ideado por el escultor, así como los valores sensitivos ensalzados por la interpretación lumínica de la policromía, le confieren un protagonismo esencial dentro de la producción escultórica nacional. Este hecho, adscrito a una temprana fortuna historiográfica, desarrollada poco después de la muerte del artista y aún favorecida por el romanticismo decimonónico, secunda una concepción visual plena de matices donde lo sublime se constituye argumento fundamental de su discurso[1].

Esta interpretación de Salzillo se despliega más allá de sus habituales representaciones angelicales, muchas de ellas conservadas en los retablos de los templos diocesanos, suponiendo la consumación de una visión barroca bien precisa. Así, partiendo desde la factura de aquellos tallados para el retablo de San Miguel en 1731, se articula una formulación personalísima donde la guía compositiva de las trazas berninescas encuentra una feliz adecuación a los matices verídicos de la práctica polícroma peninsular. Frente a la espontánea veracidad de sus apóstoles, sayones y demás figurantes de la Pasión, aquellos que los ilustrados acertaron a interpretar como “tomados del natural”, sobresalió la configuración ambigua del ángel donde cristaliza toda una teoría retórica alrededor de lo sublime[2]. La enjundia de este asunto está fuera de duda y aboga, por ahora, a una revisión cercana en que se aborde, precisamente, la relación efectiva tanto “del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte”[3].

1. “Este ángel revela una obra culminante de la plástica española, en su acercamiento a la belleza formal; con razón se habla del carácter apolíneo de la figura”. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura Barroca en España. 1600/1770,* Madrid, Cátedra, 1991: p.529
2. Los valores artísticos de este paso han sido puestos de relieve por BELDA NAVARRO, C., *Estudios sobre Francisco Salzillo,* Murcia, Editum, 2015: pp.59-67.
3. ECO. U., *Historia de la Belleza,* Barcelona, Random House Mondadori, 2010: p.275.

La traza y la estética del icono

El punto de partida en la gestación de un icono, de una imagen que se proyecta como objeto visual por antonomasia, debe partir del propio proceso creativo. No obstante, la visión dieciochesca es bien diferente de la que acontecerá con el discurrir de la contemporaneidad. La basculación que acontece sobre el tema de la escultura policromada, desde lo sacro a lo museístico, encuentra un reflejo inmejorable en el patrimonio de la cofradía de Jesús: en él cristalizará un debate que pronto segregará la matriz religiosa de su origen hacia contenidos netamente esteticistas. La deriva hacia territorios eminentemente plásticos bien podría comenzar con el propio Diego Rejón de Silva. Para el ilustrado madrileño "en el ángel se encuentra la figura más arrogante que el arte puede dar". La sugestión visual, por tanto, acaece como predilecta sobre aquella otra efigie, la del "Señor [confortado] en sus angustias". La reducción a un plano accesorio de lo principal, precisamente el desarrollo iconográfico de la escena, revela con prontitud la oportuna novedad ofrecida por Salzillo en el secundario angelical[4].

La popularidad de la forma alcanzada, detonante de un amplio debate contemporáneo, se suma a un tratamiento polícromo deslumbrante donde el escultor revela el adecuado sentido espiritual de la policromía[5]. Así, como ha escrito Belda Navarro, su "luminosidad […] conseguida por medio de carnaciones transparentes […] acentúa su mística belleza". No conviene perderse aquí en las interpretaciones "numinosas" de la luz, tan procedentes por otra parte, por cuanto es evidente que la representación sobrenatural se codifica bajo un aura textural muy precisa[6]. Si el escultor lo efectuó de este modo para enfatizar el simbolismo sagrado es algo que, por ahora, escapa a los documentos conocidos. El carácter eminentemente piadoso del artista está, por otra parte, fuera de toda duda; una militancia que no debe confundirse con la sugestiva adopción de propuestas estéticas innovadoras. Más allá de su inefable "textura corporal", la atrevida impronta del ángel subraya un esteticismo palpable: expresivamente asociado a una concepción sugerente del "bello ideal"[7].

Esta modernidad lleva a adoptar para una talla que habría de estar destinada al contexto sacro de la ermita de Jesús unos sugestivos valores paganizantes. La evocación clásica, por extemporánea que resulte, figura en el horizonte como significativo punto de partida; por mucho que se trate, en esta y otras piezas, de una referencia lejana, sutilmente versionada por el artista. La reciente restauración del Nacimiento del antiguo Belén de las Agustinas ha arrojado algo de luz al respecto; bien puede la desnudez del efebo que remata el conjunto recordar la dimensión "apolínea" que ya Martín González atribuyó al famoso ángel[8]. La valentía de la propuesta, más allá del debate atribucionista, revela como un medio conservador como el murciano pudo asimilar propuestas inherentes a la plástica profana. Así, su temprana sensualidad, como en el paso de La Oración, anticipa los ejemplares pictóricos que llegarían después a la Corte de mano de Tiepolo o Mengs[9].

Las postreras valoraciones estilísticas del último periodo salzillesco abundan en un "academicismo" de interpretación subjetivísima, fruto de una decidida introspección personal en las novedades artísticas pero, siempre, sin recaer en la mimética emulación de modelos propuesta por la Academia[10]. Si el aprecio por el desnudo bien puede tener como punto de partida la

4. Sobre los apuntes de Diego Rejón al respecto de Salzillo véase GARCÍA LÓPEZ, D., "Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII" en *Imafronte.* n.24, Murcia, Universidad, 2015: pp.141-155.

5. Al respecto de la recepción contemporánea de la figura del ángel debe verse FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., *Estética y Retórica de la Semana Santa Murcia; El Periodo de La Restauración como Fundamento de las Procesiones Contemporáneas,* Murcia, Editum, 2014: pp.150-155.

6. BELDA NAVARRO, C., *Estudios…* (obr.cit.): p.123.

7. BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann,* Madrid, Alianza, 1996: pp.257-259.

8. Obras que, tras su restauración por parte de la Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente, han sido expuestas durante la Navidad de 2020 en la Iglesia de San Esteban, espacio anexo a la sede de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

9. El propio BELDA NAVARRO, C., marcó esta línea estética con los pintores cortesanos al abordar el paso en sus *Estudios…* (obr. cit.): p.65.

10. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Esculturas para un nuevo tiempo: La transición del estilo de Salzillo en su obra para Lorquí" en *Salzillo en Lorquí,* Lorquí, Ayuntamiento, 2020: pp.15-19.

obra de Dupar, recuérdese aquí los tenantes del sagrario en Santa Justa y Rufina de Orihuela, concebidos igualmente con resuelta gallardía, el insistente dinamismo no es fácilmente atribuible a precedente preciso[11]. De este modo, la acrobática postura del serafín de la Colección Campderá recuerda las pinturas de Guido Reni mientras la enérgica movilidad del ángel de La Oración viene precedida de un estudio inequívoco del movimiento. De hecho, las airosas soluciones propuestas por Salzillo en sus esculturas exhiben un naturalismo fisionómico y amable dentro de una constante audacia itinerante[12].

Aquí no se trata, como en San Juan o la Dolorosa, de mostrar la rotundidad expresiva del movimiento en un volumen único sino de componer un cuadro donde se oponga a la quietud contemplativa de Cristo o la aplomada somnolencia de los apóstoles, frente a la impresión efímera del ángel confortador. La sensación es propia de una instantánea y se aprecia aún más tras el cuerpo desplomado del Redentor. El soplo aéreo es resuelto magistralmente mediante una ampulosa zancada sólo porfiada por el pesado lastre de los mantos. La levedad de estos se prende, como en obras coetáneas de Luis Salvador Carmona o de Machado de Castro, a la cinta atravesada del pecho: orla grana que los engarza limpiamente como en el David de Bernini o en el serafín de la Anunciación esculpido por Filippo della Valle, y destinado a la basílica romana de San Ignacio, tan sólo cuatro años antes.

En el contexto que ofrecen las tallas de otros ángeles ejecutados por Salzillo florece, precisamente, el atrevimiento aquí consumado. Si por cuestiones cronológicas los del tabernáculo de Santa Clara (1754) son, a buen seguro, los más cercanos al efebo de la cofradía de Jesús, el ambiente contemplativo eclesiástico, quizá, impuso un diseño más mesurado en los destinados al retablo de San Miguel, ya aludidos, al colegio de la misma advocación en Cartagena (alrededor de 1746) o los más tardíos de la iglesia de Santa María de Gracia de Murcia (culminados con posteridad a 1764)[13]. Ni antes ni después, sin embargo, la traza se centrará en un ángel fugaz. El hallazgo, acogido con entusiasmo entre los contemporáneos, justificó el encargo del paso homónimo para Cartagena (1761) donde, con pocas variantes, se repitió la misma solución[14].

Aún resulta pertinente una última consideración al respecto. Como quiera que la lectura en derredor del resto de pasos que componen el admirable conjunto pasionario de la cofradía de Jesús es indispensable, cabrá manifestar la dicotomía existente entre el mórbido torso, de nítidas y blancas carnaciones, del ángel y aquellos otros de los esbirros en los conjuntos de La Caída y Los Azotes. La distinción cromática, al igual que el mayor valor descriptivo del modelado de los sayones, reverdece el clásico tema de la χαλοχαγαθία helénica. Si bajo aquella denominación se supeditaba la representación de "lo bello" con "lo bueno" el planteamiento del escultor entra aquí en un discurso semejante. Cabe recordar cómo, tiempo atrás, el aprecio de la belleza había encontrado en el ámbito eclesiástico un renacido interés. Así, el ángel se transfiguraba además en materia de "delectación" para el embeleso de los fieles[15].

La transmisión de lo inefable es, por tanto, uno de los grandes argumentos del divino mancebo. Si en el ámbito francés esta apreciación cercana a un "misticismo material" desató una controvertida discusión al considerarse connotativa de "apetito sensual", la creación salzillesca por antonomasia se mudaba en fruto palpable de aquella "experiencia de la gracia divina". El propio San Francisco de Sales abundó en esta cuestión señalando que, más allá de la polaridad semántica, venía a describir "la forma en que Dios nos deleita para mostrarnos su gracia". La "espontaneidad interior" que después le atribuye Anthony Levy la asocia, además, con una actitud contemplativa que ya en Bernini había encontrado una definición elocuente. La deuda con el serafín del Éxtasis

11. Al respecto de esta pieza véase MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura…* (obr.cit.): p.518.
12. Sobre estos "préstamos" ha escrito: MUÑOZ, CLARES, M., "Salzillo: ademán barroco" en *Salzillo, testigo de un siglo,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2007: p.293.
13. Al respecto de la cronología véase BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*, Murcia, Daraná, 2006: pp.56, 91 y 109-110.
14. Sobre esta versión véase BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., "El Arte en la Pasionaria Cartagenera. Imagen sacra: La Retórica de la Pasión" en *Las cofradías Pasionarias de Cartagena,* Murcia, Asamblea Regional, 1990: p.799.
15. Al respecto de la percepción sensorial del objeto artístico como vía de construcción emocional en el ámbito católico véase HALL, M.B. y COOPER, T.E., *The Sensuous in the Counter-Reformation Church,* Cambridge, University Press, 2012: pp.49-73.

de Santa Teresa es procedente aunque la captación cromática, llena de carnosas transparencias, supuso uno de los más atinados hallazgos del escultor murciano[16].

Aunque pueda sorprender por todo ello el apego estético del ángel al espacio discursivo correspondiente a la plástica italiana, convendrá cerrar este capítulo con dos referencias más que aleccionan sobre la inserción de Salzillo en un contexto artístico amplio: de una parte, la sensualidad premonitoria de ciertos grupos procesionales coetáneos de Génova y Savona, respectivamente, en los que la desnudez, incluso femenina, forman parte de su presencia escultórica[17]; por otro, "unos misales traídos de Roma a principios de siglo [XVIII] con muchas estampas de Bloemaert, Picart […] que son copiados de las pinturas de Carlos Maratta" que se suman a las fuentes de inspiración bibliográficas ya conocidas hasta ahora. Si, en el primer caso el personalísimo sentido clásico parece invadir la estética de los escultores dedicados en el área mediterránea al fenómeno procesional, en el segundo se hace palpable la importancia de los referentes que, llegados de Roma, pudieron ser usados por Salzillo[18].

De modo que la configuración del ángel se fragua en un panorama abierto donde las premisas artísticas, más allá de las recurrentes obras y artistas procedentes de Granada o Valencia, plantean un naturalismo de corte romano. Si la sensualidad de la pieza oscurece las representaciones anteriores del tema de La Oración en el Huerto, la genialidad de Salzillo construye un referente en el que transpira la dimensión cosmopolita del arte. La asimilación de estímulos visuales que, a través de estampas y modelos, llegaron del exterior permitió al escultor construir un ideario formal de inequívoca novedad donde los pasos, sin sujetarse a las fórmulas estereotipadas de otras iconografías, se constituyeron en arquetipos y referentes de una nueva forma de concebir la tipología hispánica del paso procesional.

16. Sobre la cuestión teórica de "lo delectativo" véase BARASCH, M., *Teorías…* (obr.cit.): pp.261 y 262. La acepción de "escultopintura", vinculada a la concepción salzillesca de su arte, ha sido desarrollada por BELDA NAVARRO, C., *Estudios…* (obr. cit.): p.252.

17. Véanse: CATALDO, G., "Francisco Salzillo y Poggio Marc´Antonio" en *Imafronte,* n.17, Murcia, Universidad, 2006: pp.23-31; y CHILOSI, C. y MATTIAUDA, E., *Il tesoro delle confraternite*, Savona, Comune di Savona, 1999: p.58..

18. GARCÍA LÓPEZ, D.: *Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria. Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813),* Gijón, Ediciones Trea, 2020: p.112. Sobre las fuentes dadas a conocer por Sánchez Moreno convenientemente actualizadas véase, nuevamente, BELDA NAVARRO, C., *Estudios…* (obr.cit.): pp.45-67.

Crecimiento y renovación de la Semana Santa de Murcia en pleno contexto del clericalismo español: el caso del Ángel de la Cruz Triunfante de la Cofradía del Resucitado.

Pedro Fernández Sánchez

Muchas de las transformaciones emprendidas por la Iglesia española, en el tránsito del siglo XIX al XX, se agrupan bajo la estrategia del clericalismo. En ese contexto y unido a una serie de nuevas propuestas en el ámbito artístico y cultural, de la mano de jóvenes escultores murcianos, se produce un gran crecimiento y reconfiguración estética de la Semana Santa de Murcia. Así pues, el paso de la Cruz Triunfante, de la Cofradía del Resucitado, constituye un buen ejemplo en el que se aúnan las innovadoras y modernas propuestas escultóricas con las nuevas metas establecidas por el clericalismo y traducidas en una mayor movilización católica a través de la religiosidad popular.

Many of the transformations undertaken by the Spanish Church, in the transition from the 19th to the 20th century, are grouped under the strategy of clericalism. In this context and together with a series of new proposals in the artistic and cultural field, there is a great growth and aesthetic reconfiguration of Holy Week in Murcia by the hand of young Murcian sculptors. Thus, the scene of the Triumphant Cross, from the Risen Christ Brotherhood, constitutes a good example in which the innovative and modern sculptural proposals are combined with the new goals established by clericalism, translated into a greater Catholic mobilization through the popular religiousness.

La llegada del siglo XX a Murcia se tradujo en la venida de una serie de dificultades económicas para una población eminentemente humilde, agraria y analfabeta; al mismo tiempo que las ideas regeneracionistas comenzaron a calar entre las élites urbanas. Precisamente a esto último, se pueden asociar una serie de logros, que tienen en la fundación de la Universidad de Murcia alguna de sus consecuciones más trascendentes, sobre todo por lo que significó en el plano cultural y la apertura a nuevas corrientes e influencias en que se tradujo. De igual forma, es reseñable el inicio, y desde entonces ininterrumpido, crecimiento demográfico que experimentaría la ciudad de Murcia. Por otra parte, en el ámbito político, el liberalismo y progresismo decimonónico se verán paulatinamente desplazados por la entrada en la ciudad de corrientes ideológicas socialistas y republicanas, aunque a pesar de ello, el ciervismo mantuvo un notorio predominio en el panorama político murciano durante todo el reinado de Alfonso XIII1.

No obstante, lo verdaderamente influyente para la cuestión que nos ocupa, lo encontramos en el panorama cultural de la ciudad y es que, unido a la prolífica situación de la prensa escrita, surge una notable generación de periodistas, literatos, escritores, pintores o artistas que, aunque de gran valía, se encuentran insertos en una sociedad con un gran apego a los estilos decimonónicos, provinciana, con escaso desarrollo de la burguesía y anclada en los valores tradicionales que invitaba poco a la innovación en sus respectivos campos[2]. Será hacia los años veinte del siglo XX cuando la ciudad experimente una época de esplendor y de renovación artística, una nueva generación de artistas y escultores asumieron el reto de superar las tradicionales y decimonónicas

1. AYALA, J.A..: *Murcia en el primer tercio del siglo XX.* Murcia, [s.n.], 1989, pp. 9-105.
2. Ídem*, pp. 64-70*

técnicas y estilos para adentrarse en una necesaria y urgente ruptura que les llevase a la conquista de nuevos horizontes renovadores, a riesgo de que la sociedad pudiera no comprender las nuevas propuestas y rechazarlas[3].

En lo que concierne a la situación de las cofradías de Semana Santa en la ciudad de Murcia, los años finales del siglo XIX y los primeros del siglo XX significaron una época de renovación estética y de notable crecimiento. Durante el periodo de la Restauración, se asiste a la fundación en Murcia de dos cofradías de Semana Santa, que se unirán a las cofradías ya existentes hasta el momento: la Sangre, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Servitas y la Concordia del Santo Sepulcro. Las referidas nuevas fundaciones son la Cofradía del Perdón, en 1896[4], y la del Resucitado, en 1910[5]. La fundación de estas dos instituciones pasionarias se traducirá en el germen de un crecimiento notable del número de pasos que cada año salían a las calles murcianas en procesión[6]. A las incorporaciones realizadas por estas nuevas cofradías, hay que sumar los pasos renovados o los de nueva creación que unieron a sus cortejos procesionales las cofradías ya establecidas desde antaño en la ciudad de Murcia. En el periodo de la Restauración se inicia un proceso de reconfiguración de la estética de las cofradías murcianas imbuido en pleno proceso romántico[7]. De esta forma se asiste, en aproximadamente tres décadas, a un crecimiento espectacular de la Semana Santa murciana, duplicándose, prácticamente, el número de pasos que integraban los cortejos de la Semana Santa.

Llegados a este punto, es necesario abordar los motivos que propiciaron y desencadenaron ese *boom* en la semana pasionaria de la ciudad. Así pues, se puede afirmar, que unido a una mejora de la situación económica y en un contexto de crecimiento demográfico, la Semana Santa de Murcia se vio inmersa en pleno proceso del clericalismo que experimentó la sociedad española durante la época de la Restauración.

Para comprender el fenómeno del clericalismo es preciso conocer el convulso y ajetreado siglo XIX español, en el que se dieron diversas muestras de anticlericalismo contra la Iglesia española. Será a partir de los años del Sexenio Revolucionario (1868-1874), cuando se articula por parte de la Iglesia española la corriente del clericalismo en respuesta al anticlericalismo político creciente desarrollado durante este periodo. En este sentido, se produce el despertar definitivo de la institución eclesiástica en un intento de acompasarse a los nuevos tiempos y de poder hacer frente, tanto al anticlericalismo radical o violento como al político. La Iglesia articula esta estrategia para hacerse presente de forma patente y viva en la sociedad del momento. Para ello, y con el objetivo de frenar la secularización del país, plantea una variada serie de vías: periódicos y prensa escrita católica vinculada a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP); círculos obreros católicos desde los que poder contrarrestar el movimiento obrero y el sindicalismo católico impulsado por la encíclica *Rerum Novarum*; afirmación de los lugares de culto más destacados; desarrollo de romerías y procesiones extraordinarias, la procesión magna de 1929 en Murcia[8], como elemento de movilización católica; inicio de las coronaciones a imágenes de devoción; fomento de la veneración al Sagrado Corazón de Jesús; construcción de monumentos vinculados a diversas devociones; fomento de la religiosidad popular, etc.[9] En el caso de la Diócesis de Cartagena, el obispo Bryan Livermore lideró la labor renovadora en la dirección expresada anteriormente[10], tarea que sería continuada posteriormente por el prelado Vicente y Salgado[11].

3. BELDA NAVARRO, C.: "La escultura en Murcia entre 1900-1930", en HERNÁNDEZ FOULQUIÉ, C. (Coord.): *Murcia, 1902-1936. Una época dorada de las artes,* Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1997, pp. 25-29.
4. *Las Provincias de Levante*, (18-VI-1896).
5. *El Liberal*, (13-IV-1910).
6. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: *Estética y retórica de la Semana Santa murciana; el periodo de la Restauración como fundamento de las procesiones contemporáneas.* Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014, p. 188.
7. Ídem, *p. 659.*
8. Sobre la procesión magna, organizada por la Juventud Católica de Murcia con motivo del 75 aniversario de la definición del dogma de la Inmaculada, y que contó con la participación de numerosas imágenes marianas de la ciudad véase *La Verdad*, (13-XII-1929).
9. ARBELOA MURU, V.M.: *Clericalismo y anticlericalismo en España (1767-1930).* Madrid, Encuentro, 2009, p. 361.
10. ROBLES MUÑOZ, C.: "La diócesis de Cartagena durante la Restauración (1875-1900)", *Murgetana*, 79, (1989), pp. 69-105.
11. VILAR, J.B..: *La diócesis de Cartagena en el siglo XX. Una aproximación histórico-sociológica.* Madrid, BAC, 2014, pp. 19-20.

En este contexto de afirmación de la fe católica en numerosas esferas de la cotidianeidad, resulta paradójico el repentino crecimiento de la Semana Santa de Murcia, que además coincide perfectamente con el periodo de la Restauración, años en los que se desarrolla plenamente el clericalismo, especialmente durante el reinado de Alfonso XIII.

El crecimiento cuantitativo de la Semana Santa de Murcia, y su amplia renovación estética acometida durante esta época, no responde de forma exclusiva al fenómeno del clericalismo, ya que también intervinieron de forma decisiva una gran cantidad de motivos de diversa índole, entre los que destacan los estéticos y artísticos, los económicos y demográficos. Muchos de los nuevos pasos procesionales que salieron a la calle durante el periodo de la Restauración evidencian su respaldo económico y social por importantes sectores de la alta sociedad murciana. Se hace necesario relacionar este dato con la fundación de los círculos, medios de comunicación, sindicatos y organizaciones obreras católicas, impulsadas por la alta jerarquía eclesiástica y que contaron con el respaldo económico de notables católicos murcianos del momento. Esta relación invita a entrelazar ambos procesos con las élites católicas de la ciudad. Esto no quiere decir que la fundación de nuevos pasos procesionales y cofradías se encuentre situado y perfectamente planificado dentro de la estrategia del clericalismo de finales del XIX y primer tercio del XX. Lo que sí que evidencia es el interés por promover las prácticas católicas externas y contribuir a la movilización del catolicismo que tanto se ansiaba en esos momentos. Máxime cuando las cofradías de Semana Santa constituyen una de las muestras de culto público más importantes del catolicismo español.

Valga a modo de ejemplos el caso de Sebastián Rodríguez Lario, vinculado al diario católico La Verdad y relacionado con la fundación de la Cofradía del Resucitado de Murcia en *1910*, o Eugenio Úbeda Ros, vinculado a la creación de la misma Cofradía, propagandista de la ANPC de Murcia[12], miembro de la asamblea de Acción Popular y asociado con mítines católicos sociales, donde llamaba en sus intervenciones a "la reconquista espiritual de la hermosa región murciana"[13].

Así pues, en este complejo contexto, tanto histórico como artístico, se constituye en el año 1910 la cofradía del Resucitado de Murcia, sacando a la calle por primera vez su procesión en abril de 1911. Nuevamente, y tras la anterior fundación de la Cofradía del Perdón, se asiste al caso de una cofradía fundada *ex novo*, que consigue articular en escasos años un amplio discurso iconográfico para su procesión[14]. De entre los primeros pasos que sacase a la calle la Cofradía del Resucitado, de claro y evidenciado regusto lorquino, cabe destacar "La Resurrección", "La aparición a los apóstoles", la "Virgen Gloriosa", "San Juan" y el "Triunfo de la Cruz". Éste último, conocido en la actualidad como la "Cruz Triunfante", fue encargado al escultor Clemente Cantos y estrenado en la Semana Santa del año 1917, constituyendo un magnífico ejemplo donde converge una buena muestra de lo que significaron las primeras décadas del siglo XX en el panorama artístico e histórico murciano.

Clemente Cantos (1893-1959), natural de Ontur (Albacete), se trasladó en la infancia a la ciudad de Murcia donde comenzó a interesarse por el mundo artístico. Más adelante, se especializaría en la enseñanza artística de jóvenes escultores y en el trabajo del mármol en los talleres fúnebres de Espinardo. En lo referente a su formación artística, resultaría determinante los contactos mantenidos en el taller de Anastasio Martínez, donde conocería a destacados artistas del panorama local como José Planes o Antonio Garrigós a los que les unió una gran amistad[15]. Sin embargo, la producción escultórica de Clemente Cantos no destaca por su prolificidad; las obras salidas de su gubia han sido escasas y precisamente se puede encontrar en el ángel portador de la cruz, de la Cofradía del Resucitado, un buen compendio del certero dardo lanzado con su propuesta artística al panorama de la escultura murciana del primer tercio del siglo XX.

El panorama artístico murciano, en general, y el escultórico, en particular, se debate en el

12. MORENO FERNÁNDEZ, L.M.: "La Asociación Católica Nacional de Propagandistas y el diario "La Verdad" de Murcia durante la II República", *Anales de Historia Contemporánea*, 3, (1984), p. 191.
13. *La Verdad*, (15-II-1922).
14. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: *Estética..., pp. 205-227.*
15. MELENDRERAS GIMENO, J.L.: *Escultores murcianos del siglo XX.* Murcia, CAM, 1999, pp. 93-95.

tránsito del siglo XIX al XX entre la ruptura definitiva con el academicismo y los tradicionalismos y, por contra, con la vigencia de esa línea más clásica al abrigo de la tan murciana influencia de lo salzillesco. Frecuentemente, las innovaciones artísticas llegaron por medio de la escultura civil, donde artistas, muy cercanos al círculo de Clemente Cantos, manifestaron una voluntad de renovación en el panorama escultórico local. Nos estamos refiriendo a la obra de autores como José Planes o Antonio Garrigós, que influyeron de forma directa en la producción de Clemente Cantos y allanaron el camino a otros escultores modernos, como Francisco Toledo o Juan González Moreno, que cosechará un gran éxito posterior, y que exploraran nuevas vías en la escultura religiosa murciana de mediados del siglo XX.

En ese contexto, se sucede en el año 1917 el encargo de la Cofradía del Resucitado de Murcia para realizar la escena del "Triunfo de la Cruz". Desde el punto de vista artístico, la ejecución de la obra por el escultor Clemente Cantos, se inserta en una dilatada tradición de escenas y composiciones alegóricas que diversos artistas habían compuesto para la Semana Santa de Murcia en épocas pretéritas. La obra, realizada en madera policromada, dorada y estofada, tiene en la cruz el elemento principal del paso. La cruz, enarbolada a modo de lábaro crucífero, se encuentra sostenida delicadamente por un ángel que pudiera parecer que levita pero en realidad se postra arrodillado sobre un risco montañoso. La composición evidencia la cualificada formación de los artistas locales de comienzos del siglo XX pues la influencia de la Victoria Niké o Victoria de Samotracia es manifiesta. Dicha pieza helenística había sido descubierta en década de los sesenta del siglo XIX, aunque no se expondría públicamente hasta finales del XIX, momento a partir del cual causaría un gran impacto y repercusión en el panorama artístico y cultural europeo de las décadas siguientes[16]. A ésto se une un estudiado trabajo de pliegues en los ropajes y en el labrado de las alas, lo que hace más que reveladora la influencia de la referida escultura helenística en el trabajo de Clemente Cantos.

Clemente Cantos, al igual que muchos de los referidos escultores locales de este periodo, que apostaron por una escultura religiosa más arriesgada, moderna, cercana a la abstracción y desligada, en parte, de las líneas tradicionales dieciochescas y decimonónicas establecidas para la imaginería religiosa, no terminaron por tener éxito en el campo de la imaginería procesional murciana. En esos momentos, la ciudad de Murcia se encontraba prácticamente en todos los aspectos, también en el artístico, anclada en la tradición y la inmovilidad, siendo imposible valorar las nuevas vías que los jóvenes escultores intentaron abrir. Éstos se vieron obligados a renunciar a una técnica tan propia de su tierra y con tanta tradición como lo es la imaginería, en favor de la escultura civil, mucho más abierta, receptora y propensa a los nuevos estilos y propuestas y donde sí que cosecharon mayor éxito.

16. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, P. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A.: *Guía de la Semana Santa de Murcia.* Murcia, Azarbeta, 2019, p. 209.

Discos alados, mensajeros antropomorfos, carros y ruedas de fuego… El origen de la iconografía angélica

Antonio Vicente Frey Sánchez

En este breve ensayo el autor explica el origen de la iconografía del vehículo celestial por excelencia del relato bíblico, los ángeles. El autor propone que su origen, al igual que la base estética de las religiones abrahámicas, nace en Mesopotamia, y, a lo largo de la Historia trasunta como fenómenos naturales o de origen poco claro.

In this work we explain the origin of the iconography of one of the most well-known celestial vehicles in the biblical accounts, the angels. Their origin, like the aesthetic basis of the Abrahamic religions, is placed in Mesopotamia, and, throughout history, there are referred as natural phenomena or from an unclear origin.

Las primeras manifestaciones angélicas y su evolución

La representación de seres alados con atribuciones divinas fue una característica común de los pueblos de Oriente Próximo, pues en esa región del planeta es donde se han hallado sus más significativas figuraciones[1]. En origen, su característica fundamental era la capacidad de hacer lo que entonces era inaccesible al ser humano: volar o mantenerse aparentemente suspendidos en el cielo; habilidad extraordinaria tan solo posible para las aves y los astros. También mantenerse indefinidamente bajo el agua, tal y como hacen los peces, fue un misterio que dignó la atención de los pueblos protohistóricos. En consecuencia, no es extraño que las primeras apoteosis tuvieran a los discos solares y animales voladores y anfibios como sus principales protagonistas (**fig. 1**).

Una vez el hombre de la Antigüedad adquirió la habilidad para representar aquellas primigenias deidades, las plasmó como mejor asimilaba sus fenomenales capacidades, esto es, astros alados, cual aves, que surcaban los cielos (**fig.2**). Es por ello por lo que en fechas tan tempranas como el III milenio antes de Cristo aparecen los primeros discos solares en el Antiguo Egipto, en la IV dinastía, concretamente en el ajuar de Heteferes I, madre del faraón Keops. Tal iconografía simbolizaba al dios Ra, aunque con el tiempo adquirió un carácter apotropaico, abundado tanto en palacios y templos (**fig. 3**) como unidas a las divinidades zoomorfas y antropomorfas egipcias como Hathor, Horus, Jepri o Isis. En esa misma línea, prácticamente de forma contemporánea, como ilustra la citada figura 2, el disco alado fue venerado por los soberanos de Sumer y Akkad, de Elam y Urartu o de Mari y Nuzi. Y al igual que los egipcios, disfrutaron de un panteón donde disco y seres zoomorfos y antropomorfos convivían armónicamente. Así, en Sumeria, Caldea y Babilonia se documenta el muy significativo caso de los seres *abgallu* o *apkallu* [literalmente hombre-pez], que, según su mitología, llevaron el conocimiento a aquellas regiones, y eran representados como mitad humanos, mitad peces[2] en relieves con el disco alado siendo objeto de veneración junto al árbol de la vida (**fig. 4**). Otras variantes de los benéficos seres *abgallu* son aquellos mitad hombres y mitad pájaros (**figs. 5** y **6**) o toros alados (**fig. 7**); estos últimos también conocidos como *lammasu*, cuyas propiedades también eran apotropaicas. Pero ¿de qué se tenían

1. Si se obvia la serpiente emplumada mesoamericana, cuyas primeras manifestaciones la sitúan en el agua para luego pasar a tener plumas.

2. Desde entonces, ir vestido o tocado con una cabeza de pez era un símbolo de sabiduría que algunos historiadores consideran que ha persistido hasta hoy día, en la forma de la mitra sacerdotal que, a su vez, ha evolucionado del *migbahat* hebreo. La representación del hombre-pez es universal, y se repite en numerosas culturas a ambos lados del océano atlántico.

que defender? Fundamentalmente de los opuestos seres malignos representados por aberraciones de aquellos animales que siempre habían amenazado la existencia de los hombres, como leones, perros o serpientes, y que sustantivaron los miedos, las supersticiones y los temores, en forma de monstruosas fieras malignas como los demonios Pazuzu y Lamasthu entre otros (**fig. 8**).

Los pueblos limítrofes a la Creciente Fértil también hicieron uso del disco solar alado. Un interesante salto cualitativo se produjo en el II milenio, en que se observa en Asiria la aparición de Ashur (**fig. 9**), otro disco solar alado más complejo al que se añadió una figura humana en su interior, como una forma de hacer patente el poder del tradicional dios antropomorfo montando un carro de la realeza simplificado en unas ruedas aladas. Los vecinos hititas, por su parte, lo representaron al más puro estilo asirio, aunque sustituyendo el antropomorfismo interior por rayos y estelas que parecían enfatizar la fuerza astral (**fig. 10**).

Otro importante salto cualitativo fue el asumido por el zoroastrismo, partir del siglo V antes de Cristo, a través de los *fravashi* o *faravahar* (**fig. 11**), los cuales, siendo similares a la iconografía de Ashur, contenían prácticamente todas las propiedades de los ángeles abrahámicos: además de ayuda a los humanos como ángeles guardianes, eran una manifestación de la energía de Dios. A partir de ahí se universalizaría la iconografía y funcionalidad del ángel, alcanzando la cultura grecorromana, y conformándose el definitivo arquetipo.

Los ángeles abrahámicos

Quizá por su vecindad con Egipto y su subsiguiente influencia, los hebreos desde el siglo VIII a. C. emplearon el disco solar alado egipcio para significar los reinados de Ajaz, Osías y Ezequías del Reino de Judá. Tal fue su impronta en la cultura popular que el *Libro de Malaquías*, compuesto en el siglo V a. C., recoge una explícita mención al mismo[3].

Sin embargo, al margen de aquel carácter simbólico claramente transpuesto de Egipto, los judíos ya empleaban su propia versión de los *abgallu* mitad hombres y mitad pájaros que manifestaban poderes propios que pocos cientos años después también se atribuirían a los *fravashi*: auxiliadores de los humanos y manifestación de la energía de Dios. El nombre elegido para ellos fue *mal'ak*, [mensajero], y aparecen en numerosos libros del *Tanaj* con variedad de nombres: serafines[4]; querubines[5]; tronos[6] y arcángeles[7]. A la vez, también aparecieron sus contrapartes como seres alados capitaneados por un Lucifer citado por primera vez por Isaías en el siglo VIII a. C. Dado que los libros judíos fueron redactados entre el siglo X y el II antes de Cristo, algunas evidencias permiten deducir que se impregnó de influencias de culturas vecinas. Así, en la descripción del Primer Templo, correspondiente al reinado de Salomón (siglo X a. C) se describen querubines con las alas desplegadas en centro del *sancta santorum*, en ademán de proteger, al más puro estilo *lammasu* babilónicos, la estancia y al Arca de la Alianza[8]. También, al igual que el primer *abgallu* con los primeros pobladores de Mesopotamia, Oanes, el arcángel Gabriel ayudó al profeta Daniel a iluminar su entendimiento en su exilio de Babilonia allá en el siglo VI a.C.[9]. Y al igual que los *abgallu*, los *lammasu* o los *fravashi*, aparecía un ángel llamado Miguel con propiedades apotropaicas para con Israel[10]. Y si hay que hacer referencia a su apariencia, la extraordinaria visión de Ezequiel, que se corresponde al siglo VI a.C., de la que hablaré más adelante, parece cerrarse el ciclo de la asociación de los *mal'ak* a la tradición mesopotámica zoomorfa.

Finalmente, el Cristianismo, ya en su etapa de consolidación como religión de masas entre los siglos III y VI d.C., adaptó la angelología del *Tanaj* a través de Ireneo, Orígenes, Jerónimo y,

3. Malaquías, 4: 2.
4. Isaías 6: 2-7.
5. Génesis 3: 24; Salmos 18: 10; Ezequiel 10: 1-22 y Éxodo 25: 22.
6. Ezequiel 1: 5-14.
7. Daniel, 9: 20-21; 10: 13-14; 10: 21; 12: 1; etc.
8. I Reyes, 6: 23-28. El Arca también contaba con otros dos querubines con las alas desplegadas.
9. Daniel 9: 21-27.
10. Daniel 12: 1.

sobre todo, Dionisio el Aeropagita, ratificando su condición de protectores y mensajeros hechos como imagen de Dios. El Islam no haría más que reproducir esas mismas características.

La visión de Ezequiel: la síntesis oriental y la conformación del tetramorfos

Probablemente una de menciones a los ángeles veterotestamentarios que mejor recoge la mezcolanza de influencias de las culturas vecinas de la Creciente Fértil, se halla en el *Libro de Ezequiel*. Interesa detenerse en su poética visión, porque ella sustanció parte de la iconografía de la angelología cristiana y, más concretamente, los querubines y el tetramorfos, específicamente vinculado, este último, a los evangelistas (**fig. 12**). Además, hoy en día continúa siendo objeto de interés por estudios relacionados con la fenomenología OVNI por razones más que evidentes.

Producida durante el exilio en Babilonia en el siglo VI a.C., la visión recogida en su libro es de una tremenda complejidad formal que llega a repetirse siguiendo un patrón unificado, siempre con vistas a adornar las profecías del regreso a Jerusalén y la restauración del templo perdido[11]. En las visiones describe un encuentro con una entidad descendida de los cielos con gran aparato de nubes, fuego y fulgor, distinguiendo a cuatro seres claramente inspirados en *abgallu* cuatri-alados (**fig. 13**) cuyos rostros eran de un león, un hombre, toro y águila; figuras, como se ha expuesto, muy comunes en la tradición oriental. Estos seres se hallaban vinculados a unas ruedas que estaban dentro una de otra –al igual que el astro alado asirio e hitita- y se movían al unísono con los seres. Más complejo de vincular a la tradición mesopotámica son los ojos de las ruedas o la presunta esfera adornada con lo que aparentaba una piedra de zafiro en forma de trono, que se ubicaba sobre las cabezas de esos seres, aunque se ha querido ver una simbólica preeminencia de Yavhé sobre los querubines trasuntados como deidades mesopotámicas.

La visión ha sido objeto de muchos estudios, y la mayoría concluyen en el carácter profundamente poético de construcción con símbolos y objetos habituales en las culturas de la Creciente Fértil. Un ejemplo de ello es también el atronador ruido –"*de batalla* (…) *de gran trepidación*"- que producían sus alas, el cual alimenta sutiles metáforas del ruido de los carros; vehículo de uso exclusivo de la realeza. He querido resaltar esta composición simbólica, porque parece que sobrevivió en el imaginario popular, tanto en el arrebatamiento de Elías en "*un carro de fuego, con sus caballos de fuego*"[12] que se describe en el *Segundo Libro de los Reyes* (siglo VI a. C) como poco más tarde en un dracma del siglo IV a. C., perteneciente a la satrapía de Yehud Medinata (**fig. 14**), que no deja de vincular a Yavhé con un carro alado.

En fin, la imagen del carro transportando a la divinidad fue tan poderosa en el conjunto de culturas orientales que se repite allende el Tigris y el Eufrates como se ha podido comprobar en los *vímanas* [carrozas volantes o carros voladores] mencionados en el *Ramaiana*; texto religioso hindú del siglo III a. C.

BIBLIOGRAFÍA

BARBERO, V. y GIRARDELLO, G.: *Diccionario Akal de las Religiones*. Madrid: Akal, 2001.

BOTTÉRO, J.: *La religión más antigua: Mesopotamia*. Madrid: Trotta, 2001.

CASTELLÓN HUERTA, B. (2002): "Cúmulo de símbolos, la serpiente emplumada". *Arqueología Mexicana*, IX (53), pp. 28-35.

GONZÁLEZ HERNANDO, I.: "Los ángeles". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1 (2009), pp. 1-9.

La Santa Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas, 1985.

MACKENZIE, D. A.: *Myths of Babylonia and Assyria*. Londres: The Gresham Publishing, 1915. Recurso electrónico: https://www.gutenberg.org/files/16653/16653-h/16653-h.htm

WARD, L. y STEEDS, W.: *Los ángeles en el arte*. Madrid: EDILUPA, 2006.

11. Ezequiel, 1: 1-28; 3: 13; 10: 1-22 y 11: 22.
12. II Reyes, 2: 11-12.

Fig. 1. Cilindro acadio ca. 2300 A.C. Muestra a Inanna, Utu, y Enki, tres deidades Anunnaki.

Fig. 2. Estela del Templo de Marduk, Babilonia. 900 a. C.

Fig. 3. Disco solar alado del templo de Karnak.

Fig. 4. Abgallu junto al árbol de la vida y bajo el símbolo de Assur. Asiria, VII a. C.

Fig. 5. Umu abgallu del palacio de Ashurnasirpal II. Nimrod, ca 870 a. C.

Fig. 6. Abgallu del palacio de Nimrod, ca. 883-859 a. C.

Fig. 7. Lammasu del palacio construido por Sargón II en Dur Sharrukin, siglo VIII a. C.

Fig. 8. Placa de piedra con la imagen de Pazuzu. Mesopotamia, siglos VIII-VI a. C.

Fig. 9. Representación del dios Ashur. Nimrod, siglo VII a. C.

Fig. 10. Disco solar hitita. Tumba del siglo VIII a. C.

Fig. 11. Faravahar ubicado en los restos de Persepolis. Siglo V a. C.

Fig. 12. Tetramorfos del Libro de Kells. Siglo VIII.

Fig. 13. Abgallu ummânū de Nimrod, ca. 883-859 a. C.

Fig. 14. Dracma de Yehud Medinata. Sigo IV a. C.

Lorquí: Ángeles y querubines de iglesia y procesión.

Francisco García Marco
Emilio José Marco Gomariz

No es pródiga la fábrica parroquial de Lorquí en figuras angélicas y menos aún lo son nuestras procesiones de Semana Santa. Es por esto que el presente artículo va a versar sobre todos los ángeles del templo parroquial y, cuando desfilen en nuestras procesiones, informaremos de ello en el presente artículo.

The parish factory of Lorquí is not lavish in angelic figures and even less are our Holy Week processions. That is why this work deals with all the angels of the parish temple, making a specific reference when they parade in our processions.

La parquedad en imágenes de ángeles se compensa con el amplio espacio temporal que comprenden y con su variedad formal. Así tenemos altorrelieves de querubines en las paredes y techumbres del templo, junto con ángeles exentos en los altares y hasta en el trastero del coro.

Los primeros son los más antiguos pues se corresponden con los años de construcción del actual templo santiaguista. En concreto debieron ejecutarse entre 1792 y 1799[1]. En la primera fecha estaban levantados muros y pilares y en la segunda se procedió a la bendición adelantada del inmueble ante la saturación de enterramientos en el subsuelo del viejo templo parroquial. Desconocemos la autoría de estos yesos que, en número de dieciséis, se ubican en las pechinas, bajo la cúpula, y, en número de ocho, lo hacen en el testero semicircular de la cabecera del templo. En ambos casos estamos ante rompimientos de gloria en los que las caras aladas de los querubines orlan los motivos decorativos centrales: símbolos jacobeos y eucarísticos, en las pechinas, y el triángulo trinitario, en la parte superior del retablo mayor. En conjunto son veinticuatro representaciones angélicas de fisonomías muy parecidas en las que cambian tan solo el cromatismo de los cabellos y, en un solo caso, el de la cara, que se entona en color oscuro en un homenaje a la universalidad de la fe. Esta singularidad tuvo su origen en la restauración integral del templo acometida en la década de los noventa de la pasada centuria. Estas representaciones angélicas son, junto a las guirnaldas de flores en los frontones de las ventanas de la cúpula, lo más interesante de una decoración parca, pero muy bien distribuida, que singulariza la fábrica parroquial de Lorquí como uno de los primeros edificios neoclásicos de nuestras diócesis y región[2].

Los ángeles exentos son elementos muebles que, aislados o formando parte de otras imágenes, se distribuyen en diferentes capillas. En concreto lo hacen en cinco: capillas del Santísimo y de la virgen del Carmen, hornacina de Nuestro Padre Jesús Nazareno, retablo de la Dolorosa y en el mismísimo Altar Mayor.

Si comenzamos por el presbiterio, encontramos, en la hornacina izquierda del retablo, que en 1946 regaló Dña. María Codorníu, la imagen del Santo Ángel de la Guarda. Es una efigie seriada, de procedencia olotina que regaló a la fábrica parroquial D. Francisco Andúgar Martínez a finales de la década de 1940[3].

1. MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Historia de la iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí*, Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, 1999, pág. 49.
2. Ibídem, pp. 60-71
3. Ibídem, pág. 95.

En la capilla del Santísimo Sacramento, situada a la derecha del presbiterio, nos encontramos, en la hornacina central, con la imagen de la Inmaculada, efigie salida de los mismos talleres y en las mismas fechas que la anterior y que adquirió, para la fábrica parroquial, el industrial Evaristo Martínez Carbonell, en agradecimiento por haber sobrevivido a la contienda militar[4]. Es, por tanto, una imagen seriada, de las mejores imágenes que salieron del taller catalán y que reproduce el consabido tipo de Murillo. Así, en la nube sobre la que se eleva la Virgen, aparecen tres ángeles: dos cabezas de querubines, en sus lados delantero e izquierdo y un ángel, de cuerpo entero, en su lado derecho.

En la misma hornacina, a ambos lados de la peana del icono mariano, se disponen dos ángeles de gloria con miradas alzadas asimétricas y las manos en disposición de llevar atributos. Debieron hacerse para el retablo y trono de la patrona, la Virgen del Rosario, pues en el inventario de 1952[5] aparecen ubicados en dicho altar. Desconocemos autoría y fecha de realización. En algún momento se han considerado obras de Manuel Juan Carrillo Marco o hechuras de su padre, Juan Carrillo. Éste hizo para Lorquí el primer San Juan (1903)[6] y, en el año 1902,[7] entregó un trono para la Virgen del Rosario y acometió la restauración de la primitiva imagen patronal. Quizás, también, fueron suyas las imágenes primitivas del Niño Jesús Resucitado (1905)[8] y de la Inmaculada (1915)[9], desaparecidas ambas en 1936. De estos dos últimos trabajos no tenemos constancia documental, pero sí fotográfica. La estrecha relación de Juan Carrillo con Lorquí se explica por su matrimonio con Mercedes Marco Montejano, ilorcitana de nacimiento y, aunque no vivieron en Lorquí, sí conservaron, durante un tiempo, la casa de la esposa situada en la calle Mayor, desconocemos el número. Respecto a la hipotética autoría de Manuel Juan Carrillo Marco, no tenemos datos sobre obras de este autor para Lorquí y, en base a similitudes estilísticas, no nos atrevemos a ubicarlos en su esfera. Sin embargo sí nos aventuramos a atribuirlos al taller de Antonio Carrión Valverde, autor de los ángeles del camarín de la Fuensanta y con los que los ángeles de Lorquí guardan similitudes morfológicas, estilísticas y cronológicas al realizarse antes de 1952. Estos ángeles participaron en 2004 en los actos del LXXV Aniversario de la Coronación de la Virgen del Rosario, situándose a ambos lados de la patrona y desde 2017 también lo hacen en la procesión del patrón Santiago, ubicándose, en este caso, en los costeros del trono.

La imagen de Ntra. Sra. del Carmen se encuentra en su retablo homónimo, frontero con la capilla del Santísimo, al pie de la nave del evangelio y paredaña con el cubo de la torre. El retablo es un puzzle a base de piezas, de diversa procedencia, que se levantó en la restauración del templo de los años noventa de la pasada centuria[10]. La imagen mariana tiene mayor antigüedad. Al igual que las anteriores de la Inmaculada y el Santo Ángel de la Guarda, salió de la fábrica de arte cristiano de Olot y llegó al templo en los años centrales de la década de 1940[11] para sustituir a la destruida en 1936 y que había llegado en los años finales de la década de 1920 sufragada por las niñas del colegio que realizaron veladas de teatro dirigidas por la siempre recordada maestra Dña. Rosario Albret. Es de tamaño académico y la nube, sobre la que se eleva la efigie, cuenta con cuatro cabezas de querubines.

El ángel que, al principio de este artículo, hemos localizado en el trastero del coro, es una imagen de tamaño casi natural hecha de cartón piedra. Su iconografía es la de un ángel anunciador, genuflexo sobre nube plateada, que lleva las manos abiertas sosteniendo una filacteria con la palabra aleluya. Llegó al templo en los inicios de la década de 1950[12] para completar el Nacimiento que,

4. Ibídem, pág. 96.
5. Archivo Parroquial de Santiago Apóstol de Lorquí (A.P.S.A.L.), Inventario de 1952.
6. El Liberal, 3 de abril de 1903, pág. 4.
7. MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Patronazgos en la Región de Murcia*, *VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia,* Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2013, pp.291-300.
8. A.P.S.A.L. Inventarios de *1919, 1921, 1925, 1930 y 1935*.
9. Ibídem.
10. MONTES BERNARDEZ Ricardo (Coord.), *Historia de la iglesia de Santiago Apóstol de Lorquí*, Iglesia parroquial de Santiago y Ayuntamiento de Lorquí, 1999, pág. 103.
11. Ibídem.
12. A.P.S.A.L. Inventario de 1952.

en el tiempo de Navidad, componían las imágenes de la Virgen del Rosario y San José, provistos de sombreros de pastores, y el niño Jesús, de uno de los anteriores, que se situaba en el interior del manifestador eucarístico. Al canto del Gloria, en la Misa de Gallo, el precitado ángel bajaba desde la cúpula, o el coro, y, al posarse sobre el tabernáculo, provocaba su apertura mostrando al Niño Dios en su interior. Toda una paraliturgia efectista y explicativa que el integrismo posconciliar suprimió, al tiempo que provocó su destierro al trastero donde, con un brazo roto y otros desperfectos, espera tiempos mejores. Desconocemos su autor, aunque la piedad religiosa que inspira su dulce semblante, supera, en mucho, la calidad de los materiales y la ejecución de su modelado.

El retablo de la Dolorosa tiene, en los niveles intermedios de su graderío, dos ángeles tenantes de factura moderna y elaboración seriada. Su estilo es el neobarroco imperante y portan, entre sus manos abiertas, bandas textiles en raso azul, alusivas al milagro de Lágrimas y Sudores, obrado en la primitiva imagen de la Virgen de los Dolores o de los Remedios y del que da cuenta el presbítero José Villalva y Córcoles en su Pensil del Ave María[13]. Estos ángeles se sitúan, en los laterales del trono de salida, para las procesiones de Jueves y Viernes Santo. La misma ambivalencia tienen las dos efigies aladas que hemos dejado para el final, por su superior calidad artística y, también, menor antigüedad. Estamos hablando de las dos geniales creaciones que el artista de Cox, Ramón Cuenca Santo ha realizado para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Ambos se disponen, durante todo el año, en la hornacina del retablo josefino en el que recibe culto la imagen cristífera, en el testero del lado de la epístola del crucero. Esta importante obra lignaria, procedente de la capilla del seminario menor de San José, guarda proporción y simetría con el retablo de la Dolorosa que, salido de los talleres de José Fernández y Martínez y dorado por las hermanas Pujante, se sitúa, frontero con el anterior, en el lado del evangelio del crucero. Ambos vinieron a sustituir a los retablos neoclásicos que, entonados en blanco y oro, habían costeado sus camareros, los hermanos D. Alejandro y Dña. Ángeles Marco Hiniesta, en la centuria decimonónica. La idea de incorporar ambas efigies angélicas al patrimonio mueble de la cofradía nazarena surgió cuando la corporación de hermanos decidió completar el programa iconográfico del paso de la Cruz Vacía, con el que desfilan la noche de Viernes Santo, incorporando, al mismo, las "Arma Cristi". De este modo trocaron de un paso narrativo a otro alegórico en el que la figura del ángel de pasión verónico de Ramón Cuenca porta entre sus manos la Santa Faz del Jesús Nazareno de Salzillo que ha desfilado la noche anterior de Jueves Santo. La efigie angélica está elaborada toda ella en madera de cedro, incluido el lienzo verónico, policromada y estofada y descansa sobre peana dorada, en plata corlada, obra de Manuel Ángel Lorente Montoya. Tanto la efigie angélica, como la peana se hicieron en 2015, año en el que se incorporó al paso de Viernes Santo así como en las semanas santas de 2016 y 2017. En noviembre de este año 2017, la participación del Nazareno ilorcitano en la Magna Procesión capitalina, motivó que la cofradía decidiera que el ángel verónico se situase en la delantera del paso, en este caso el trono patronal que, en 1968, realizó, en madera y plata corlada, Juan Lorente, y lo hizo sobre la segunda tarima del paso y entre los brazos de luz que los hermanos Pedro y Juan Noguera hicieron para el trono de San Juan en 2012[14]. La participación del ángel de Ramón Cuenca gustó tanto a la Hermandad que decidieron su inclusión en la procesión de Jueves Santo de 2018. Así, tanto en ese año como en 2019, el ángel ha desfilado en las dos procesiones vespertinas de la Semana Santa ilorcitana: Jueves Santo, en la delantera de la imagen de Jesús Nazareno y Viernes Santo, al pie de la Cruz y sobre la peana superior del paso que en la década de 1950 talló para Sta. Mª Cleofé de Totana, Juan Solano y que la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Lorquí adquirió en 2006[15]. Para el pasado año de 2020, se debía haber presentado, bendecido y estrenado un segundo ángel pasionario, en este caso con una iconografía más común y que porta un cáliz en su mano derecha. El mismo figurará en la trasera del paso Jueves Santo y, al pie de la Cruz, Viernes Santo.

13. VILLALVA Y CÓRCOLES, 1730: p. 173
14. GARCIA MARCO Francisco, "Los tronos de S. Juan Evangelista" en *Semana Santa Lorquí, 2013*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2013, pp.43-44.
15. GARCIA MARCO Francisco, "Los tronos de Ntro. Padre Jesús Nazareno" en *Semana Santa Lorquí, 2012*, Cabildo de Cofradías de Lorquí, 2012, pp.42-43.

La adoración al ángel en la literatura de tradición oral.

María Luján Ortega
Tomás García Martínez

La representación de la figura del ángel acompañando o guiando a otras obras de imaginería está presente en la Semana Santa murciana. Conjuntamente, hay diversas obras literarias que recogen esa veneración hacia los espíritus celestiales y su adoración.

The representation of the figure of the angel accompanying or guiding other statues is present in Murcia's Holy Week. Jointly, there are several literary works that refer to this veneration towards celestial spirits and their worship.

La presencia del Ángel en la Semana Santa de Murcia la podemos contemplar en diversos cortejos procesionales de Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Sin duda alguna, la presencia del Ángel en la Oración del Huerto y los cuatro ángeles de la Dolorosa de Salzillo, son los más representativos e icónicos de la Semana Santa murciana, debido a su historia y popularidad.

A lo largo del tiempo, la mención al Ángel, a los ángeles o a los *angelicos*, han estado presentes en el colectivo de los habitantes de la Huerta y ciudad de Murcia. Generación tras generación se han ido transmitiendo oraciones, coplas, dichos, salves o retahílas, aprendidas de forma oral y transmitidas hasta nuestros días.

A través de este artículo, queremos mostrar una pequeña muestra de la mención al Ángel en los textos literarios, en las coplas, en las salves de la aurora murciana, para acercarnos a ellos desde el punto de vista de la tradición oral.

POEMAS Y SONETOS

Sobre el Ángel de Salzillo han sido cientos las voces que se han sumado para describirlo, alabarlo y engrandecerlo. Uno de los escritores que trabajó en describir al Ángel de Salzillo fue el poeta natural de Alcantarilla, Pedro Jara Carrillo (1876-1927) publicó[1] en el Diario *La Verdad* de Murcia del año 1922, con unos versos dedicados igualmente al Ángel del paso procesional de Salzillo. El poeta, novelista, autor de cuentos, de obras de teatro y periodista, hacia acto de presencia en los diarios regionales al llegar las Fiestas de Primavera, teniendo siempre bellas palabras para la imaginería religiosa:

Sabed, sí, nobles regiones,
que tenéis vuestras canciones
en este solar sencillo,
divinamente cubiertas
bajo las alas abiertas
de nuestro Ángel de Salzillo.

[Fig.1] AlmAlma-Joven-1-4-1920-7a Joven.
1 de abril de 1920, p. 7.
Archivo Municipal de Murcia.

1. *La Verdad*. 10 de junio de 1922.

Otro de los escritores que hicieron gala de ello a finales del siglo XX fue Antonio Díaz Bautista, el cual dedicó[2] unos bellos poemas a la Oración del Huerto, con motivo de su pregón de Semana Santa realizado en el año 1993:

La Oración en el Huerto
Yo te veo, Jesús, desmadejado
bajo las hojas grises del olivo
viendo acercarse ya el definitivo
sacrificio por Ti tan esperado.

Y en tu rostro de lirio acorralado
el resplandor ambiguo y fugitivo
de un turbio amanecer dubitativo
pone un reguero de sudor helado.

Yo sé que Tú, Señor, tuviste miedo
de beber aquel cáliz de amargura
que el Ángel señalaba con su dedo,
y el recordar tu miedo me procura
las fuerzas, cuando pienso que no puedo
seguir hasta el final de mi andadura.

[Fig.2] Ángel de Salzillo. Fotografía: Tomás García.

LA TRADICIÓN ORAL

Los murcianos atesoran en su saber inmaterial cientos de coplas, dichos, refranes, salves de la Aurora u oraciones, en la que un *angelico* o un Ángel, aparecen representados de una forma u otra a lo largo de las diferentes etapas de la vida. Una de esas etapas del ciclo vital se vive con el canto y el susurro de una madre a su hijo en el justo momento del canto de una nana. Las nanas o canciones de cuna tienen un objetivo tranquilizador y quizá hasta regresivo, de vuelta a la inconsciencia de la redoma que supone el vientre materno. Las nanas o canciones de arrullo son una forma poética ligada a la tradición lírica que se transmite de manera oral. La interpelación al que no se duerme y en cambio

2. Revista *Nazarenos*. Nº 18. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2014.

llora porque no puede conciliar el sueño también suele ser repetitiva. A menudo el «duérmete», «mi niño tiene sueño», funciona a modo de conjuro, a veces es una orden que incluye una amenaza, como la consabida del «coco», personaje terrible, una especie de ogro que se lleva a los niños sin sueño, a los «que duermen poco», o que incluso se los come. En la tradición murciana aparecen otros personajes como el «Tío del Saco» o el «Tío Saín» cuya figura es de asustadores de niños en edades más avanzadas, tienen el propósito de obligar a cumplir rutinas que pueden resultarles ingratas, así como mantenerles alejados de lugares, personas y acciones que los adultos consideran peligrosos para los niños. La canción de cuna o susurro musical por su carácter terapéutico es un recurso muy usado para reconfortar a los niños y bebes ante un malestar o una transitoria intranquilidad.

De aquellas antiguas canciones de cuna, cabría recordar algunas en las que se hace mención al *angelico*:

En la puerta del cielo
venden zapatos
para los angelicos
que van descalzos.

Otras coplas, como la documentada por Alberto Sevilla en el *Cancionero popular murciano* (1922) aluden a la tranquilidad del "nene", el cual duerme tranquilo gracias a la protección de los *angelicos*:

En su cuna, mi nene,
duerme tranquilo,
porque velan su sueño
los angelicos.

Siguiendo con las edades de la vida, llega el momento de la infancia, de la felicidad juvenil, del juego en la calle con las amigas y los amigos. En este periodo, se entonaban canciones de columpio, desaparecidas por completo en nuestros días, en ellas se alude a los "ángeles":

Yo tengo un escapulario
de la Virgen del Rosario;
cada vez que me lo pongo
me acuerdo de San Antonio;
cada vez que me lo quito
me acuerdo de Jesucristo;
Jesucristo era mi padre,
Santa María mi madre;
los ángeles mis hermanos
me agarraron de la mano,
me llevaron a Belén,
desde Belén al Calvario
y del Calvario a la fuente,
donde el diablo no me encuentre
ni de día ni de noche
ni a la hora de mi muerte.

LOS HERMANOS DE LA AURORA

En la huerta de Murcia encontramos desde hace varios siglos, hermandades religiosas bajo la advocación del Carmen, Rosario o Aurora, transmisoras de un legado patrimonial, simbólico, sonoro, y especialmente religioso. Los auroros, son hombres y en las últimas décadas también mujeres, encargados/as de realizar el rezo cantado a través de sus salves. Dispuestos en dos grupos

en forma circular, la campana es 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, encargado de alumbrarles en las noches de los diferentes ciclos del año a aquellos lugares a los que llevan sus ancestrales melodías, y 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 litúrgico dividido principalmente en cuatro periodos: Pasión, Ordinario, Difuntos y Navidad.

Los hermanos de la aurora entonan el rezo cantado de varias salves al cabo del ciclo de Pasión, Ordinario, Difuntos o Navidad. En esta ocasión dentro de la *salve del Carmelo*, aparecen los siguientes versos:

… los ángeles te veneran,
los arcángeles te alaban,
y este tu barrio devoto
te aclama carmelitana.

En el ciclo de Pasión, se documenta la *salve de Cuaresma*, en la que se mencionan a los ángeles y serafines:

…Ángeles y serafines
al amanecer, postrados,
te cantan como nosotros
desde el mundo te cantamos.

Se acerca ya el tiempo triste
en que padeciste tanto,
y visten luz en los cielos
los ángeles y los santos….

Los auroros de Patiño rezan cantando la salve titulada *La Oración del Huerto*, documentada en su cantoral[3] recientemente editado. En ella se narra la bajada de un ángel del cielo para ofrecer un cáliz a Jesús:

La Oración del Huerto

Estando en el huerto orando
Jesús Nuestro Redentor
en oración contemplado
su dolorosa pasión.

Sangre por todo su cuerpo
Nuestro buen Jesús sudaba
afligido y angustiado
hasta la tierra regaba.

Un ángel bajó del cielo
que el Padre Eterno mandó
le dio el cáliz de amargura
y Jesús lo recibió.

Judas, por treinta dineros
a su maestro vendió
lo entregó a los enemigos
con un beso que le dio.

Por amor que nos tenía
nuestro buen Jesús amado
fue preso de los sayones
escupido y maniatado.

Jesús, nuestro redentor
por el amor que nos tiene
le pedimos el perdón
y que de gloria nos llene.

3. HERMANDAD DE LAS BENDITAS ÁNIMAS DE PATIÑO. *Cantoral*. Murcia: Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño, 2019.

Copla

En el huerto de las amarguras
se presentó Judas con su escuadrón
y en diciendo: ¿soy yo al que buscáis?
cayeron en tierra sin respiración.
Y dijo el señor:
levantaos falsos enemigos
tomad los cordeles y hacer la prisión.

El ciclo de Pasión para los auroros de la Huerta concluye el domingo de Resurrección, para esta ocasión la *salve de Resurrección* contiene entre sus versos una mención al Ángel:

… Buscando el lucero hermoso
que dejaron sepultado,
a voces a dicho un ángel
¡Jesús ha resucitado!…

A lo largo del año, los hermanos de la aurora rezan la salve *De Ángel*, empleada para recordar al difunto:

Dios te salve, Emperatriz,
Reina de los serafines,
inmaculada Princesa
de ángeles y querubines.

Te alaban las potestades,
tronos y dominaciones,
porque sois la protectora
de los pueblos y naciones.

El coro de las virtudes
te aclama, divina Madre,
de la segunda Persona
de la Trinidá inefable.

Te dicen todos los coros:
Madre piadosa y clemente,
sois del cielo y de la tierra
la Señora omnipotente.

Con el ángel te rogamos,
divina Virgen y Madre,
que lo goce su familia
en la vida perdurable.

¡Ángel que gozando estás
con los coros celestiales,
pídele a Dios que logremos
verle por eternidades!.

Dentro del cancionero auroro, existen las conocidas como *coplas de la aurora*, de gran importancia para la historia de estos grupos de ritual festivo. A lo largo de los siglos, los hermanos cantores, tanto de la ciudad de Murcia como de la Huerta, rezaron estas coplas en los templos religiosos y durante sus Despiertas:

Hoy el cielo y la tierra se alegran,
y tiembla el infierno
tan solo al oír
que ha nacido el Cordero Divino,
hijo de María,
nieto de Joaquín.
Ángeles, venir:
Adoremos a ese hermoso niño
que al género humano
viene a redimir.

[Fig.3] Auroro de Javalí Viejo (Murcia). Fotografía: Tomás García.

EL CANCIONERO POPULAR

Por último, hacemos alusión al cancionero popular, aquel que a lo largo del tiempo se empleó en la huerta de Murcia para acompañar los estilos de jota, malagueña y seguidilla, en fiestas, rituales y acontecimientos sociales. Sirva el ejemplo esta copla de seguidilla, documentada en el *Cancionero popular murciano* de Alberto Sevilla en los años veinte del pasado siglo:

Las monjas agustinas,
en su convento,
visten todos los años
al Nazareno;
y es cosa cierta
que los ángeles bajan
a ver la fiesta.

Las coplas por cuarteta para ser interpretadas por jota o malagueña:

La Virgen lava la ropa
y su marido la tiende,
y los ángeles del cielo
cantan para que se seque.

Las coplas empleadas en los envoltorios de los caramelos para Semana Santa, también tenían coplas:

En el hoyo de tu barba
puse una confitería,
y los ángeles del cielo
por caramelos venían.

O esta otra donde el Ángel de la Guarda actúa como protector:

Al ver que no me querías,
a un pozo me fui a tirar;
pero el Ángel de la Guarda
me contuvo por detrás.

Sorteando la censura inquisitorial: la representación de los siete príncipes del cielo, a propósito del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de Murcia.

Álvaro Hernández Vicente

El descubrimiento de una pintura mural en Palermo en el siglo XVI, generó la difusión intercontinental de la devoción a los Siete Arcángeles. Numerosos conventos y parroquias representaron esta nueva iconografía, entre ellos el retablo mayor de la parroquia de San Miguel en Murcia. Sin embargo, el Santo Oficio comenzó a perseguir este tema, cuando la Iglesia consideró apócrifos a cuatro de los siete arcángeles. Sería en el Nuevo Mundo donde el culto al Septenario Angelical llegaría a su máximo exponente sin censuras, incidiendo de especial forma en el virreinato de Perú.

The discovery of a wall painting in Palermo in the 16th century, provoked the intercontinental spread of the devotion to the Seven Archangels. Many convents and parishes represented this new iconography, being among them the main altarpiece in San Miguel parish in Murcia. However, the Inquisition began to pursue this issue, when the Catholic Church considered four of the seven archangels apocryphal. It would be in the New World where worshipping the Angelic Septenary would reach its maximum exponent without censorship, affecting the viceroyalty of Peru in a special way.

Desde los escritos de Dionisio el Areopagita, el mundo celestial y las jerarquías angelicales se habían hecho visibles, apareciendo en todas sus formas durante la Edad Media, y con gran clasicismo y belleza durante el Renacimiento. A pesar de la variedad de coros angelicales que había, la devoción la protagonizaban los tres arcángeles canónicos: Miguel, Gabriel y Rafael. Sin embargo, un hallazgo interferiría en el tradicional culto a los arcángeles dando lugar a una absoluta revolución. Corría el año 1516 cuando se descubrió en la iglesia de San Ángel de Palermo, un fresco de aires bizantinos en el que aparecían siete arcángeles en lugar de tres. La sorpresa fue mayúscula cuando comprobaron que, además de portar unos atributos identificativos, los cuatro desconocidos arcángeles iban acompañados de un nombre: *Uriel, Barachiel, Jehudiel y Sealtiel*. Inmediatamente, se realizaron numerosos grabados y estampas de este hallazgo, entre ellos el de Jerónimo Wierix [Fig.1], ya que el fresco original desapareció con el colapso de la iglesia. La representación de los arcángeles acababa de cambiar para siempre y la monarquía hispánica se erigió como protectora de esta devoción durante más de un siglo.

Sería el emperador Carlos V el que participara como protector, nombrado miembro de la *Confraternità Imperiale* impulsada por el vicario general de Sicilia, Tomasso Bellorusso y el virrey Ettore Pignatelli. La devoción llegaría a Roma a manos de Angelo del Duca, sacerdote siciliano, que convenció al Papa para levantar la iglesia de *Santa María degli Angeli* —sobre las termas de Diocleciano— aunque no consiguió ponerla bajo la protección de los Siete Arcángeles como habría deseado[1]; también se extendió a los territorios del Sacro Imperio Romano Germánico, pues cada arcángel se llegó a vincular a un príncipe elector, revistiendo de poder aquel imperio mayestático vinculado al poder celestial de las milicias divinas[2].

1. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E., "Los Siete Príncipes de los ángeles, un culto para la monarquía", en *Las Artes y la Arquitectura del Poder*, Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2013.
2. MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002, pág. 280-282.

Comenzaba el XVII y la brillantez del *Siglo de Oro* español se mostraba en una inalcanzable intelectualidad. Los distintos temas y programas iconográficos impulsados por la Contrarreforma comenzaban a revestir los muros de una España profundamente católica y conventual. Sin embargo, la representación de los Siete Príncipes Angelicales no tardó en desarrollarse a través de dulces y exquisitas series y ciclos en los que —los arcángeles—, aparecían tanto en conjunto, como de forma individual portando sus atributos. El apoyo de la monarquía no tardó en hacerse notar. La representación de los Siete Arcángeles se propagó por aquellos conventos madrileños de fundación real: las Reales Descalzas, fundado por Juana de Austria, hija de Carlos V; el convento de Santa Isabel, creando el Patronato Real la reina Margarita de Austria en 1610; y el de la Encarnación, fundado por la misma reina y su esposo Felipe III en 1611. También se propagó en otros conventos, vinculados a la nobleza próxima a la monarquía, como el de Nuestra Señora de los Ángeles, del que muy probablemente procedan dos lienzos conservados en los fondos del Museo del Prado, representando a Barachiel [Fig.2] y Sealtiel, ataviados con coronas de flores, un recurso muy propio del pintor Bartolomé Román para esta iconografía. Hasta el momento, es innegable la influencia que tuvo la dinastía de los Austrias para el desarrollo de este tema devocional en España.

Sería, unas décadas más tarde, acabando el primer tercio del siglo XVIII, cuando la parroquia murciana de San Miguel —a cuya festividad acudía anualmente el Concejo de la ciudad a implorar su protección— levantó un imponente retablo trazado por el oriolano Jacinto Perales al final de su corta pero productiva trayectoria; y un joven Francisco Salzillo que daba sus primeros pasos como escultor en estos menesteres, tras asumir la dirección del taller de su padre[3]. Para este retablo Salzillo talló, entre otras imágenes, a los seis arcángeles, ya que el titular había sido realizado en 1709 por su padre, Nicolás Salzillo. El retablo muestra a cada uno de los Celestiales Príncipes con sus atributos correspondientes: Miguel con armadura, espada y escudo —con las siglas "QSD"— derrotando a Satanás; Rafael con el bastón de peregrino y el pez de Tobías; Gabriel con el ramo de azucenas, Uriel con la llama de fuego sobre la palma de su mano; Sealtiel con el incensario; Barachiel con rosas en su regazo y Jehudiel sosteniendo una corona de oro [Fig.3]. Sin embargo, no todos los atributos con los que representó Salzillo a sus arcángeles, coincidían con los del mural descubierto en Palermo: Uriel aparecía con una espada en Palermo y no con una llama en la palma de su mano; Sealtiel con las manos unidas en oración y no con un incensario; Miguel con un banderín y una palma, y no con espada y escudo; y Gabriel con un espejo y un farol encendido y no con un ramo de azucenas. Sin embargo, estas pequeñas diferencias se aclaran contemplando las series del Septenario Angelical de los grandes conventos madrileños fundados por los Austrias. En la serie de pinturas del Monasterio de las Reales Descalzas los arcángeles aparecen representados de similar manera que, en la parroquia de San Miguel, bajo el pincel exquisito del ya mencionado pintor sevillano Bartolomé Román. Algo similar se podía ver en algunas parroquias andaluzas y en los otros dos conventos madrileños fundados por la monarquía, en los que la pujante devoción quedaba patente por la maestría del pintor, ya que las propias religiosas oraban ante los cuadros de los Siete Príncipes del Cielo[4]. Pues no sólo eran protectores de las comunidades, sino que aportaban una serie de dones que refleja perfectamente González Estévez en su obra: "San Miguel recibe las ánimas de los que mueren bien, favoreciéndolas en las agonías y batalla del tránsito; san Gabriel favorece para que obedezcan los hombres a las divinas inspiraciones, alcança la virtud de la obediencia; san Rafael favorece a los que quieren hacer berdadera (sic) penitencia; san Uriel favorece en las batallas contra las tentaciones y para que amen a Dios; san Ieudiel favorece para confesarse ayuda a los deseos de la mayor honra y gloria a Dios; Barachiel favorece para alcanzar los dones del Espíritu Santo; san Sealtiel favorece tener buena oración[5]".

3. DE LA PEÑA, C., GARCÍA, J., SÁNCHEZ, P., "Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: El retablo barroco de la Iglesia de San Miguel en Murcia", *e-rph*, nº 21, diciembre 2017, pág. 73.

4. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., "Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte,* 8-1995, pág. 163. Las representaciones de los Siete Príncipes celestiales tenían un carácter tan dulce, pero sobre todo simbólico, que solían decorar las estancias de los cenobios femeninos. Pues las figuras, como se puede comprobar en el resto de series, simbolizaban una serie de virtudes, eran los protectores de la comunidad a través de sus dones.

5. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E., "De fervor regio a piedad virreinal: Culto e iconografía de los siete arcángeles", *SEMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, 2012, vol. 24, pág. 118.

Desde el descubrimiento de aquel fresco de Palermo, no sólo fueron comunes las representaciones bajo la tutela de la Monarquía Hispánica, sino numerosos los documentos y publicaciones en torno al culto de los Siete Arcángeles. Ya el vicario de Sicilia, Bellorusso, escribiría en el siglo XVI su *Opus divinum et incognitum de septem spiritibus in conspectu troni dei astantibus,* donde además se recurría al *Apocalypsis Nova* del Beato Amadeo; pues era preciso otorgar una base teológica a la devoción que el propio Carlos V iba a proteger. Aquel sacerdote que logró el permiso del Papa para consagrar un templo en las termas de Roma, Antonio del Duca, también dedicaría gran parte de su vida a escribir su *Septem principem angelorum orationes cum missa et eorum antiquis imaginibus.* Sin embargo, el gran difusor de esta devoción sería la Compañía de Jesús, representándolos en la misma iglesia del Gesú, pilar maestro de la orden, y extendiendo el culto a los Siete Arcángeles al otro lado del Atlántico, donde creció una potente devoción, especialmente en el virreinato de Perú, como muestra la serie de Bartolomé Román en la iglesia de San Pedro de Lima entre otros casos notables [Fig.4].

Llegado el momento, el culto a los Siete Arcángeles comenzó a prohibirse a lo largo y ancho de la Europa católica. Roma eliminó las reminiscencias a los cuatro ángeles apócrifos. El papado no aceptaba el culto a Uriel, Sealtiel, Jehudiel y Barachiel. Ni las justificaciones de los libros publicados servían para convencer a la Iglesia, y pronto, comenzó la censura a partir de la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII. Incluso la obra del predicador real, fray Juan de los Ángeles, *Semana Angélica de los Siete Príncipes del Cielo*, fue prohibida por la Inquisición en 1742. Roma se arrepintió de haber favorecido el culto a los Siete Arcángeles, pues solamente podían ser aceptados san Miguel, san Gabriel y san Rafael. Se denunciaron numerosas obras de arte relacionadas con esta representación y en otras muchas se mandó eliminar los nombres de los cuatro ángeles no aceptados. El encontronazo de la Inquisición con varias de estas pinturas en proceso por parte de sus artistas en diversos talleres, supuso la delación de las mismas[6], como por ejemplo las del taller de Francisco Barreda en 1644. También los cuadros ya expuestos en el colegio agustino de la Encarnación, fundado por doña María de Aragón en Madrid, dama de la reina doña Ana de Austria que fueron censurados en 1658[7]. Parece que la Inquisición no llegaba a mandar eliminar todas las obras, sino que se conformaba con que no aparecieran los nombres: "se quiten i borren los nombres de Sealtiel, Uriel, Jehudiel y Barachiel i de cualquiera parte, donde se venerasen o representasen con estos nombres assi en Altares, como processiones, i otros actos de devoción". Todos estos hechos se amparaban en el Concilio del 745, en el que se llegó a la siguiente conclusión: "Nosotros, por lo que nos ha enseñado vuestro santo Apostolado, y la divina tradición, no reconocemos otros nombres de Ángeles, sino los tres de Miguel, Gabriel y Rafael". En cambio, no dejaba claro si reprobaba a los otros cuatro, ya que posteriormente habían sido defendidos por ilustres personajes[8]. La Inquisición no dio tregua en España, hasta que tuvieron que abandonar de forma sistemática la representación de los Siete Arcángeles. Llama la atención que, en los conventos fundados por la monarquía, las Reales Descalzas, el Monasterio de la Encarnación o Santa Isabel, no tuvieron ni un solo problema con el Santo Oficio. Queda patente la flexibilidad de la institución inquisidora para con la Monarquía Católica.

Llama la atención, al caso que se trata que, en plena persecución de esta iconografía, un joven Salzillo que pretendía consagrar su oficio en uno de los retablos más destacados de la ciudad de Murcia, decidiera tallar a los seis arcángeles para acompañar a San Miguel, titular de la iglesia. En primer lugar, es interesante analizar las influencias que pudieron asistir a la mente creadora del escultor. Por un lado, su educación jesuita en el colegio de la *Anunciata,* perteneciente al convento de

6. MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002, pág. 282.
7. SÁNCHEZ ESTEBAN, N., "Sobre los Arcángeles", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 4, nº 8, 1991, pág. 92. "El 27 de septiembre de 1644 D. Miguel Ibáñez, clérigo presbítero y capellán del Consejo de la Inquisición, denunció ante D. Juan Ortiz de Zárate, miembro de ese Consejo, lo que había visto en la tienda de un pintor que vivía en la Calle Mayor, frente a San Felipe el Real. Se trataba de "seis quadros grandes de casi dos varas de alto i en cada uno de ellos pintado un angel i al pie del quadro havia un rotulo que decía el nombre de cada uno de dichos angeles i el uno decía San Gabriel otro San Raphael, otro Uriel, otro Sphalatiel, otro Barachiel, i el otro Jeudiel, i cada uno estava pintado con su insignia" (8). El motivo de la denuncia está claramente expuesto, se debía a "haver oído este declarante decir que estan prohibidas las pinturas que tienen nombres de angeles extraordinarios"."
8. INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintor, y esculpir las Imágenes Sagradas,* Biblioteca Virtual Cervantes, 1782, pág. 147-148.

San Esteban. Hay que insistir en que la Compañía de Jesús abanderó sin descanso la devoción a los Siete Arcángeles. Por otro lado, la proximidad de la iglesia de San Miguel al convento jesuita de San Esteban, prácticamente adyacentes, pudo ser el detonante para que, a finales del primer tercio del siglo XVIII, San Miguel estrenara retablo con los Siete Príncipes Celestiales. Sin embargo, Salzillo fue fiel a la representación iconográfica, pues no dejaba duda respecto a la identidad de cada arcángel, ya que los dotó de una forma exquisita —aunque sencilla— con todos los atributos que ya se habían visto en la serie de pinturas de los reales monasterios de Madrid, en otras iglesias españolas y, por supuesto, en Italia. Pero Salzillo hizo algo aún más inteligente. Conociendo el revuelto que, desde mediados del XVII, estaba suponiendo la representación de los Siete Príncipes, no les puso nombre para que no fueran reconocidos por la Inquisición. Sin embargo, esto no quedó aquí, sino que en una astuta estrategia del escultor en connivencia con el tracista del retablo, Jacinto Perales, Salzillo distribuyó los arcángeles de forma que los cuatro apócrifos quedaran en segundo plano, sin interferir en el culto a los tres principales, relegando a Uriel y Sealtiel a una altura media pero en los extremos laterales del retablo, mientras que Barachiel y Jehudiel fueron destinados al ático, flanqueando a la Fe que se alza triunfal bajo las bóvedas del templo. De esta forma concentraba toda la carga visual y devocional en el camarín donde ejercía su patronazgo el titular, mientras que Rafael y Gabriel se encontraban sobre el banco del retablo flanqueando el tabernáculo-expositor. Un perfecto despliegue para sortear la mirada de la Inquisición. Además todo este elenco de arcángeles, con atributos pero sin nombre, podían pasar, como ocurrió en otros lugares, por los ángeles del Apocalipsis[9]: "Y vi siete ángeles que estaban delante de Dios". Más tarde, Salzillo fue familiar e inspector de escultura y pintura del Santo Oficio, teniendo que ver su obra numerosas veces en el retablo de San Miguel. Para entonces, el tratado *El Pintor Christiano y Erudito* de Interián de Ayala dejaba claro en su capítulo VII del libro segundo, cómo había que representar a los Siete Arcángeles, volviendo a hacer hincapié en las pinturas halladas en Palermo y justificando aquella protección que durante un tiempo no sólo ofrecieron papas como Julio III, sino emperadores como Carlos V.

La situación en el Nuevo Mundo fue completamente distinta. La pervivencia del Septenario Angelical tuvo su máximo apogeo al otro lado del Atlántico. Los Siete Arcángeles llegaron al nuevo continente a principios del siglo XVII, donde se documentan las ya mencionadas pinturas de Bartolomé Román en la iglesia de San Pedro de Lima, de índole jesuita. La Compañía de Jesús que había abanderado la difusión de la devoción —ya que no tenían gran repertorio de devociones—, dieron lugar a unas muestras exquisitas, además de las importadas, de arte hispanoamericano. Andrés Serrano fue un jesuita murciano que escribió en 1699 *Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los* Ángeles *Assistentes al throno de Dios, y estímulo a su utilísima devoción. Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel.* La representación de los Siete Arcángeles en los territorios de la Corona española en América, rompieron todos los límites. No podemos entender en la Historia del Arte la naturaleza de esta representación sin pensar en las series andinas o en los conocidos ángeles arcabuceros [Fig.5], una representación única de las milicias de Dios —Yavéh Sebaot— formados por los ángeles y arcángeles, entre ellos los apócrifos recogidos en el libro de Enoc, vestidos de militares de época hispana con alabardas y arcabuces en distintas posiciones, en incluso empujando la pólvora con una baqueta[10].

La Inquisición en América no actuó contra la representación de los Siete Arcángeles en los virreinatos, participando, incluso, algunos miembros consultores en la difusión de este controvertido fervor. Mientras en México era Cristóbal de Villalpando el que consagraba la devoción, Perú vivía su época dorada, con su centro de producción en Cusco donde los ángeles apócrifos y las representaciones de arcabuceros consolidaron el culto al Septenario Angelical. Como afirma González Estévez: "la distancia de España motivó una laxitud por parte del Santo Oficio en América"[11], se presupone que la ignorancia de lo que estaba ocurriendo en España respecto a la

9. Ap 8, 2.
10. DOMÉNECH GARCÍA, S., "Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana", *Potestas,* nº 9, 2016, pág. 215-223.
11. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E., "De fervor regio a piedad virreinal: Culto e iconografía de los siete arcángeles", *SEMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, 2012, vol. 24, pág. 130.

purga inquisitorial, dio alas a la apoteosis de un tema que se convirtió en un elemento de identidad de la pintura hispanoamericana; mientras que en suelo peninsular dio sus primeros pasos al amparo de la Monarquía Católica.

BIBLIOGRAFÍA

DE LA PEÑA, C., GARCÍA, J., SÁNCHEZ, P., "Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: El retablo barroco de la Iglesia de San Miguel en Murcia", *e-rph*, nº 21, diciembre 2017.

DOMÉNECH GARCÍA, S., "Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana", *Potestas,* nº 9, 2016.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., "Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte,* 8-1995.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E., "De fervor regio a piedad virreinal: Culto e iconografía de los siete arcángeles", *SEMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, 2012, vol. 24.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, E., "Los Siete Príncipes de los ángeles, un culto para la monarquía", en *Las Artes y la Arquitectura del Poder*, Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2013.

INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintor, y esculpir las Imágenes Sagradas,* Biblioteca Virtual Cervantes, 1782.

MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

SÁNCHEZ ESTEBAN, N., "Sobre los Arcángeles", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 4, nº 8, 1991.

[Fig.1] *Los Siete Arcángeles*, Jerónimo Wierix, ca. 1600

[Fig. 2.] *Barachiel*, Bartolomé Román, 1ª mitad del siglo XVII, Museo de Mallorca

[Fig.3] *Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel*, Jacinto Perales y Francisco Salzillo, finales del primer tercio del siglo XVIII, Murcia

[Fig.4] *Arcángel Rafael*, Bartolomé Román, principios del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Lima (Perú)

[Fig.5] *Arcángel Arcabucero*, Anónimo, S. XVII, escuela cusqueña, Perú

El ángel del Santo Sepulcro de Cartagena

José Francisco López Martínez

El trono procesional elaborado por los Talleres de Arte Granda en 1927 para la imagen de Cristo Yacente realizada por José Capuz vino a completar el mensaje de la imagen sagrada con un elaborado programa iconográfico. En este monumental catafalco procesional, la imagen del ángel portador de la Luz a la cabecera de Cristo se convierte en la pieza más relevante y clave en la interpretación de todo el conjunto.

The processional throne made by the Talleres de Arte Granda [Granda Art Workshops] in 1927 for the image of the Recumbent Christ made by José Capuz came to complete the message of the sacred image with an elaborate iconographic program. In this monumental processional catafalque, the image of the angel bearing the Light at the head of Christ becomes the most relevant and key piece in the interpretation of the whole.

Al año siguiente de que José Capuz entregara a la Cofradía de los Marrajos su talla del Cristo Yacente (1926), el mensaje iconográfico de su impresionante escultura se vería complementado con un trono procesional que va mucho más allá de su función de soporte ambulante de la imagen sagrada, desplegando un elaborado programa iconográfico que conseguiría transformar la imagen yacente aislada en un grupo alegórico de mensaje trascendente.

Desde entonces, el centro de la procesión de la noche del Viernes Santo está ocupado por el bellísimo trono-catafalco elaborado por los Talleres de Arte de Félix Granda, que adquiere las características de un auténtico carro triunfal a la manera de los antiguos triunfos imperiales romanos. Sobre este carro fúnebre se va desplegando un complejo programa iconográfico alusivo a la obra redentora, sosteniendo y arropando la imagen yacente, en una lectura ascensional que culmina con el ángel que sostiene la antorcha encendida a la cabecera de Cristo.

El ángel con el candelabro encendido – imagen de Cristo, luz entre las tinieblas – es heredero de toda la tradición clásica del genio de la muerte, imagen que solía representarse en los sepulcros arrastrando la antorcha recién apagada. En este caso, el genio de la muerte pagano se ha transformado en ángel de la vida, presentado como portador de la luz, símbolo de la promesa de la Resurrección. Así mismo, es el ángel trasunto de la personificación de la Fama, imagen que coronaba los triunfos clásicos como signo de trascendencia de las limitaciones mortales.

La presencia del ángel en el ámbito sepulcral cristiano era definida por Chateaubriand en *El genio del cristianismo*, al recomendar la representación de las dos emociones del creyente ante la muerte: "*… a un lado, el llanto de su familia y el dolor de los hombres, y al otro la sonrisa de la Esperanza y las alegrías celestiales… La muerte podría figurar también, pero bajo las facciones de un ángel, a la vez benigno y severo, porque la tumba del justo debe hacer exclamar con San Pablo: ¡Oh muerte! ¿Dónde está tu victoria? ¿Qué has hecho de tu aguijón?*"

Es esta imagen del ángel del Santo Sepulcro una de las seis piezas escultóricas que incorpora el trono. Aun cuando no lleva firma, se puede atribuir formalmente al mismo José Capuz, teniendo en cuenta la colaboración del artista en aquella época con los Talleres de Arte Granda y la predilección que el propio Félix Granda sentía por el escultor valenciano. Los mismos rasgos de la escultura de Capuz que podemos apreciar en la representación de las tres virtudes teologales, dispuestas a los pies del trono, Fe, Esperanza y Caridad, la noble sencillez y serena grandeza clásicas, el escueto modelado de formas limpias, los planos aristados, elementos todos característicos de la escultura de Capuz, los encontramos también en los tres ángeles que culminan el conjunto a la cabecera del trono: los dos angelitos oferentes de la guirnalda y el ángel portador de la antorcha.

Este ángel luciferario destaca en el conjunto del trono por su disposición culminante y por la especial riqueza del trabajo de talla, dorado y añadidos de filigrana y pedrería. Sin embargo, a

pesar de su relevante presencia, no compite por el protagonismo con la imagen principal, sino que la complementa y realza mediante unos recursos formales que permiten entenderla dentro del plano de significación alegórico que acompaña a la representación de Cristo Yacente expuesto en el altar del sacrificio pascual. En este sentido, las tonalidades en caoba y dorado en las que se resuelve el lenguaje del color de la talla del ángel consiguen incorporarlo como un elemento del trono procesional, aun cuando se trate de una animación de los elementos inertes que conforman el catafalco.

Desempeña, además, el ángel el papel fundamental en una obra procesional de servir de vínculo entre el mensaje transmitido por el trono y los espectadores del cortejo, participando de ambos niveles significativos, la contemplación y lo contemplado, puesto que al dirigir su confiada mirada al público le hace partícipe de su certeza en la promesa de la Resurrección, desempeñando el papel de mensajero del *ángelos* helénico.

La talla rotunda y vigorosa de los pliegues que forman la túnica del ángel, sus zigzagueantes aristas de reflejos metálicos, tan del gusto déco, contrastan con la serena belleza clásica del rostro, donde se ha prescindido de la policromía en favor de un ligero teñido de los tonos naturales de la madera. El detallismo de las alas y su elegante tratamiento dorado de tono broncíneo insisten en esa búsqueda del contraste y refuerzan la impresión de sobrenaturalidad de este espíritu puro que se muestra refulgente entre las sombras de la muerte al portar la luz de Cristo, por los destellos dorados de su cabellera agitada, las alas y las incrustaciones de filigranas metálicas y piedras semipreciosas que se reparten por sus vestiduras. La utilización de este tipo de elementos añadidos a la propia talla es un recurso utilizado por Granda en su interés por transmitir la sensación de divinidad mediante la utilización de la belleza y la riqueza sensible. En este sentido, la elección de las piedras tampoco debe considerarse aleatoria, conociendo las elaboradas justificaciones iconográficas de los elementos ornamentales empleados por el padre Félix Granda en sus diseños de arte sacro. Podemos, así, establecer un discurso simbólico del color a través de las piedras que más se repiten: granates finos, zafiros azules, zafiros blancos y ópalo. El blanco opalino es símbolo de la verdad absoluta, además de ser el color de las vestiduras del sacerdote, el color de la luz que irradiaban los ángeles que surcan los pasajes del Antiguo Testamento, y del que se aparece junto al sepulcro vacío. El granate refleja el color rojo, símbolo del amor de Dios y del fuego, elemento fundamental del sacrificio. El azul es símbolo de lo espiritual. El símbolo de Dios como amor es el rojo; el símbolo de Cristo como verdad es el azul.

El sentido litúrgico de la presencia del ángel se refuerza con la utilización de un paño, igualmente ornamentado con motivos de sutiles reflejos dorados, como elemento intermediario para asir el candelabro, al modo en que el sacerdote porta la custodia con Cristo sacramentado.

Finalmente, la luz, eléctrica, demuestra el afán de Granda por realizar un arte litúrgico fundamentado en toda la herencia del pasado pero capaz de superar el mero ejercicio historicista para entroncar con las necesidades y sensibilidades contemporáneas. Especialmente afortunada resultaba, por tanto, su confluencia de inquietudes estéticas con las procesiones cartageneras, que habían hecho de la utilización de la luz eléctrica uno de los elementos más definitorios de su versión burguesa y modernista de la estética pasional barroca.

Contemplado frontalmente, las alas del ángel forman una línea descendente que se prolonga hasta enlazar con los dos angelitos que, a modo de clásicos *putti*, sostienen la guirnalda floral, cerrando toda una composición piramidal de claro sentido funerario y sacrificial. La presencia de *putti* o amorcillos en el ámbito funerario parte también de unos orígenes clásicos paganos, reinterpretados por la iconografía renacentista, haciéndolos portar frecuentemente guirnaldas de flores, en una concepción del sepulcro como monumento fúnebre destinado a ensalzar la personalidad del difunto.

En el caso del trono catafalco del Santo Sepulcro de Cartagena, la guirnalda portada por los amorcillos es un elemento efímero, realizado en flor natural, incidiendo en el mensaje funerario de la caducidad del mundo sensible y dando lugar a la participación de los cofrades en la preparación anual del monumento fúnebre.

Este motivo de la guirnalda floral, igualmente de raigambre clásica romana, además de su alusión a la caducidad de las glorias mundanas, reviste también un carácter de homenaje al hé-

roe, especialmente cuando están conformadas por hojas de laurel, alusivo a la victoria. De esta manera, la guirnalda realizada con laurel, entrelazada de flores, alude al concepto de la fama, la eternidad de la memoria mundana por la pervivencia de las buenas obras.

En el Santo Sepulcro de los marrajos, Félix Granda, coherente con el paralelismo desarrollado hasta ahora con las representaciones paganas de los triunfos, dispone a los dos angelitos portadores de la guirnalda, que ofrecen como homenaje al héroe y símbolo de la inmortalidad de su obra redentora.

Finalmente, la imagen de conjunto de toda la "cabecera angélica" del trono catafalco nos ofrece un último elemento simbólico, atendiendo a la composición piramidal tanto del grupo formado por los ángeles como en la composición de las virtudes teologales e incluso en el perfil formado por la escultura de Cristo yacente y el ángel luciferario. La forma piramidal, además de incidir en el significado de la montaña sagrada como escenario de la teofanía, utiliza una imagen asimilada desde la Antigüedad a la idea de sepultura, como lugar de contacto entre la divinidad, en el vértice, y lo terrenal, representado por la base cuadrada. De esta manera, la lectura dinámica, procesional, del trono discurre desde la lamentación y veneración de Cristo muerto hasta la glorificación espiritual de la llama de la fe en la Resurrección, custodiada la luz inmortal como tesoro sagrado, como el verdadero cuerpo de Cristo, por el ángel de presencia rutilante.

Y así, hoy, en este oscuro tiempo de espera en que nos tiene sumidos la terrible epidemia que asola el mundo, este ángel amable sigue ofreciéndonos su mensaje renovado de serena certeza, custodiando como el más sagrado tesoro la llama del entusiasmo procesionil y la esperanza en la luz eterna.

Foto: Moisés Ruiz Cantero.

Foto: Moisés Ruiz Cantero.

Foto: Moisés Ruiz Cantero.

Crux invicta. "La Diablesa" de Orihuela.

Raúl Pérez Bonmatí

El grupo escultórico de La Diablesa, de carácter alegórico, vinculado a la Semana Santa, nos permite adentrarnos mejor en el significado, su complejo simbolismo, en la motivación para la que fue creada y en la mentalidad de la sociedad del barroco español, donde predomina el bien sobre el mal, la muerte, y el mundo; la Cruz sobre el ángel caído.

The allegorical sculptural group of La Diablesa, linked to Easter, allows us to go better into its meaning. its complex symbolism, in the motivation for which it was created, and in the mentality of Spanish Baroque society. In this context, good prevailed over evil, death, and the world; the Cross upon the fallen angel.

El grupo escultórico de *La Insignia de la Cruz*[1], conocido también bajo el nombre de "la Cruz de los Labradores"[2], popularmente "la Diablesa"[3], que se conserva en la ciudad de Orihuela, representa uno de los ejemplos más abrumadores de las esculturas alegóricas en España. Diversos estudios han acercado esta extraordinaria obra del barroco español desde perspectivas documentales[4], artísticas[5] o aludiendo a la función religiosa[6], para la cual fue creada.

En este trabajo, se pretende compendiar todos los estudios de esta enigmática obra, y analizarla para conocer los valores culturales que conserva la pieza desde la perspectiva histórica y artística vinculada a la máxima expresión de la religiosidad popular de nuestro país, las celebraciones públicas de Semana Santa[7]. Esta escultura es imprescindible para comprender una nueva etapa artística en el sureste español, determinante en el devenir de la escultura del setecientos que, a su vez, culmina en la plenitud alcanzada por la obra de Francisco Salzillo.

En 1694, la antigua procesión vespertina de Viernes Santo, cuyo origen se remontaba a la segunda mitad del quinientos, cambiará su significado con la llegada de un nuevo paso procesional alegórico: *La Insignia de la Cruz*[8]. La procesión de marcado carácter estamental y gremial, contaría con una nueva insignia que llevarían sobre sus hombros los labradores de los arrabales de la ciudad[9]. En la capilla del Loreto, y reunidos ante el notario Andrés Ximénez, el 26 de marzo de 1694, adquirían el compromiso de una nueva obra procesional cuyos gastos ascendieron a 800

1. Con esta denominación aparece en las actas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral en el momento de su realización y colocación en la Capilla del Loreto. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A. D. O). *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Sig.: 1066.
2. Se ha conocido históricamente con esta denominación por ser sus porteadores los labradores de la ciudad de Orihuela y su término, todos ellos cofrades de la Loable Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral.
3. En el ámbito popular se conoce al grupo escultórico con este término reduciendo su significado a la impactante figura del diablo con formas de mujer. Esta denominación también ha sido aceptada y empleada por la historiografía. Algunos autores se han referido a ella como "el Triunfo de la Cruz" o "la Exaltación de la Cruz".
4. SÁNCHEZ PORTAS, J., "Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana", *Oleza*, 1981: s/p
5. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.
6. CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G., "La alegoría procesional en el barroco: 'La Diablesa' de Nicolás de Bussy" en *Atrio. Revista De Historia Del Arte,* n.º 23, 2017: pp. 60-73.
7. Sobre la Semana Santa de Orihuela véase la tesis doctoral: CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*, Murcia, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 2014.
8. En la Semana Santa de 1694 participaron con tan solo una Cruz con toallas. A. D. O. *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. 2 - v. Sig.: 1066 f.
9. El hecho de llevar la imagen no era sinónimo de propiedad, por ejemplo el gremio de los carpinteros había encargado a finales del siglo XVII la realización del *Santo Sepulcro* que se veneró desde entonces en la S.I. Catedral de Orihuela como imagen propia del Cabildo, al igual que la talla de *Nuestra Señora de la Soledad*. A. D. O. *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventarios de la S.I. Catedral de Orihuela*, 1596 - s. XX, Sig.: 930.

libras, que se debían satisfacer entre todos ellos[10]. Pese a recoger gran cantidad económica, aún faltaba para satisfacer el precio ajustado y concertado con el escultor, dado que la celebración de la procesión estaba muy próxima era necesario solventar la deuda. Para ello, se había resuelto pedir un cargamento censal de 300 libras que concedió la priora y comunidad de monjas dominicas de Santa Lucía de Orihuela a razón de 17 dineros por libra y que sirvió para pagar al escultor que había realizado el paso procesional[11].

Los mayordomos acordaron, previa votación, que se dieran antorchas para los nazarenos que iban a alumbrar *La Insignia de la Cruz*, tal como se hacía con el resto de insignias antiguas durante la procesión de Viernes Santo[12]. Los mayordomos de la cofradía decidieron que el citado paso procesional se colocara en el sitio donde estaba hasta entonces el grupo escultórico de "el Desenclavamiento", en la capilla lauretana[13].

La nueva insignia desfiló por las calles oriolanas por vez primera en 1695. No hay constancia documental de su autoría, pero la historiografía ha mantenido su filiación al escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, una atribución unánime, y acertada bajo mi criterio, ya que este artista era el único capaz de transmitir un nuevo lenguaje a través de las formas escultóricas. Bussy, estaba afincado desde 1688 en la vecina población de Murcia, y formado en los principios que regían el barroco europeo. Había llegado a la capital de España en 1659 en el séquito de Juan de Austria, en donde se incorporó a la Corte como escultor de cámara de Felipe IV. Trasladándose en 1662 a Valencia como oficial en el taller del escultor Tomás Sanchís, hasta en 1672 cuando abandonó la capital del Turia iniciando un periplo por todo el levante, trabajando en Alicante, Elche, Orihuela o Murcia.

La Diablesa, causará un gran impacto emocional en los fieles y en el significado de la procesión en sí misma, ya que con la creación de este paso se pretendía que el cortejo procesional no acabará con la contemplación desolada de la muerte, representada por el cuerpo yacente de Cristo, sino con la esperanza y la visión consoladora de la resurrección mediante la representación de la victoria de la cruz, en definitiva, de la redención. Este es el sentir de algunos autores, el triunfo de la cruz, sobre el mundo, aplacando a la muerte, y al demonio, los tres enemigos del alma[14]. Esta esporádica iconografía que también aparece en la crestería de las cajoneras de la sacristía de la catedral de Murcia, ha sido interpretada como una inspiración en las actas apócrifas de Pilato en donde se relata que los santos rogaron a Dios que dejase en los infiernos el signo de la cruz como señal de victoria durante toda la eternidad[15].

No obstante, según recogen Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel[16], el profesor Belda Navarro ha apuntado una interpretación más sencilla sobre su inspiración y significado. Según este historiador, el verdadero contenido iconográfico hay que buscarlo en el libro de cabecera del escultor *El christiano interior*, donde se exponen las contradicciones de la época y "las denodadas luchas de los estamentos religiosos por implantar unas formas de vida ascética con menosprecio de lo físico y carnal hasta alcanzar la contemplación de los triunfos de la Cruz sobre el mundo, los vicios y el infierno"[17].

---

10. SÁNCHEZ PORTAS, J., "Aportación al estudio…", (obr. cit.).
11. A. D. O. *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Registros notariales de Andrés Ximénez*, ff. 272 r- 277 r. Sig.: 766 a.
12. A. D. O. *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de la cofradía de Santa María del Loreto*. Junta celebrada el 5 de Septiembre de 1694. Sig.: 1066.
13. Desde entonces *La Insignia de la Cruz* formó parte del edificio y de las propiedades muebles de la S. I. Catedral de Orihuela, en concreto tuvo altar y retablo desde el año 1695 en la capilla extramuros de la Catedral dedicada a Nuestra Señora del Loreto, tal como aparece reflejado en distintos inventarios catedralicios. Allí se veneró hasta 1936 cuando por motivos bélicos fue trasladada al Museo Nacional de Orihuela, dependiente de la República española, hasta que fue devuelta a su lugar de origen tras finalizar el conflicto. En la Capilla del Loreto se mantuvo hasta la década de 1960 cuando por motivos de conservación y ante el deterioro de la capilla se trasladó a la Biblioteca Pública "Fernando de Loazes", para iniciar un largo periplo de cambios de ubicación permaneciendo en el Museo de Semana Santa y luego en el Museo Arqueológico Comarcal San Juan de Dios, donde se conserva en la actualidad.
14. RIPALDA, J., *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, 1616.
15. RAMALLO ASENSIO, G. "Fuentes tipológicas e iconográficas de Nicolás de Bussy", *catálogo de la exposición Nicolás de Bussy*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 2003: pp. 58 –59.
16. CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G., "La alegoría procesional…" (obr. cit.).
17. *El Christiano Interior o guía fácil para salvarse*, traducido al castellano de un original francés escrito por Monsiu Bernieres, Cavallero Francés, tuvo varias ediciones.

Un ejemplo iconográfico que también le antecedente es la obra *Alegoría de la redención*, de Jacopo Ligozzi (h. 1587). En este lienzo aparecen en el Gólgota junto al sedile de la cruz de Cristo, los principales personajes y elementos del grupo procesional que estamos analizando: la muerte simbolizada en un esqueleto que mira atenta a un reloj de arena, un diablo, aunque sin formas femeninas, acompañado por ángeles que revolotean en torno a la cruz. Delante y focalizando la atención del espectador, la Virgen llora ante el cuerpo de Cristo muerto. El grupo escultórico de Bussy no muestra la imagen de Cristo muerto, pues en el contexto procesional no era necesario, ya que le precedía en el cortejo la urna del Cristo Yacente y detrás la Virgen en su soledad.

La influencia de composiciones anteriores de carácter alegórico y relacionadas con el tema principal de la redención, como la obra de Ligozzi, probablemente sirvieran de inspiración en el diseño de esta iconografía en España, con variaciones significativas como es el caso del diablo con formas femeninas de Bussy, heredero de la tradición centroeuropea, como "la Columna de la Trinidad" o de "la Peste" de Viena, erigida en conmemoración del cese de epidemia de 1679 y proyectada por Matthías Rauchmiller. En este sentido, la imagen de la Diablesa es muy similar a la escultura que simboliza la peste en Viena, que aparece vencida con apariencia de mujer envejecida con los senos totalmente flácidos.

La cruz vacía con las gotas de sangre derramada por Cristo, evocación a su poder purificador y a la extendida devoción a la sangre de Cristo[18], con el sudario colgado sobre el madero transversal, es el elemento principal del grupo escultórico, simboliza la resurrección, y reina en el cielo, representado como una gran nube, que actúa como peana de esta, en la que podemos ver unas cabecitas de querubines y seis angelitos de gesto compungido por el dolor, que dé pie o sentados, muestran los *Arma Christi*[19]. La contrarreforma había enfatizado la devoción a los ángeles, por eso es común verlos en este tipo de representaciones alegóricas, o en el paso procesional de la Oración en el Huerto. Es probable que este programa simbólico y espiritual, estuviera influenciado por el diseño angelical de Gian Lorenzo Bernini para el Puente Sant'Angelo de Roma. Los ángeles se convierten en testigos de la Pasión e invitan a la humildad y purificación para poder alcanzar la salvación del alma.

La muerte es representada por un esqueleto -*Mors Mortem Superavit*[20]-, sonriente, y sentado sobre un reloj, el tiempo, que transcurre de manera inexorable y que nos muestra la fugacidad de la vida, el triunfo y la universalidad de la muerte que a todos irremediablemente nos llega[21]. Le acompaña el siniestro e inquietante diablo de anatomía masculina, tonsura monacal y pechos de mujer, que se apoya sobre un libro[22] y sostiene una manzana en su mano derecha que posa en la cabeza. Todos los elementos del grupo escultórico se inscriben en una composición geométrica de perfil elíptico y rigurosa simetría cuyo eje es la Cruz. En definitiva, la obra alegórica muestra el dogma de la redención de la humanidad donde Jesucristo, el nuevo Adán, ha entregado su vida en la cruz, venciendo a la muerte y el pecado, simbolizado por la Diablesa y la manzana que sostiene en su mano, liberando a la descendencia del primer Adán, de las tinieblas, de la muerte hacia la luz de la vida eterna. Pese a ello, hay estudios que consideran a la Diablesa como una obra hermética inspirada en el triunfo de la alquimia, asimilando a Cristo como el crisol donde el científico ha de hallar el oro filosofal[23].

---

18. Una clara referencia al culto a la Vera Cruz y la Sangre de Cristo, devociones que, tanto en Castilla como en Aragón propiciaron el nacimiento de las procesiones de Semana Santa en España, cuya estética original se aproxima a la actual procesión de viernes Santo de San Vicente de la Sonsosierra en la Rioja.

19. FELICI CASTELL, A, "Ángeles portadores de atributos en la Crucifixión", en *Anejos de Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 2, 2013: pp. 257-267.

20. La muerte, de Cristo, venció a la muerte.

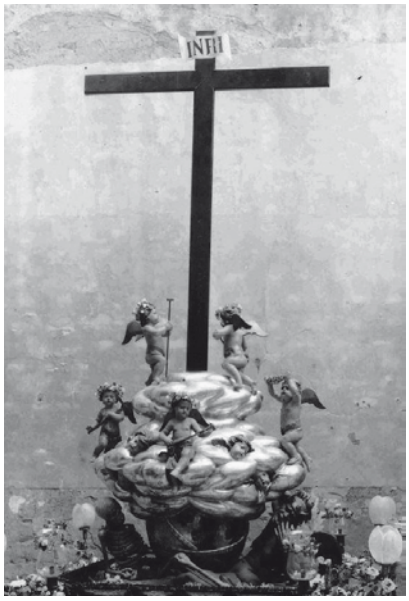
21. El tema de la muerte vuelve a aparecer en la obra de Bussy con la imagen de *San Francisco de Borja* realizada por el escultor estrasburgués en torno a 1695, conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

22. Algunos lo consideran que el libro sobre el que se apoya hace referencia a *Index librorum prohibitorum,* es decir, el índice de libros prohibidos, una lista de publicaciones que la Iglesia católica catalogó como libros perniciosos para la fe.

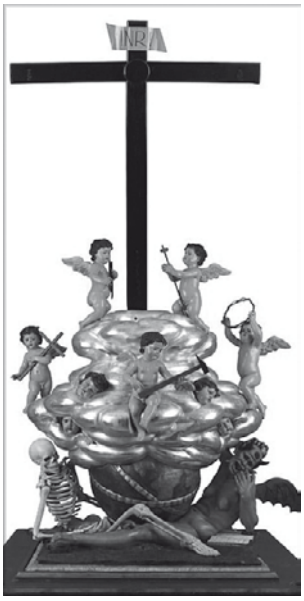
23. MARTÍNEZ BLASCO, T. y MARTÍNEZ BLASCO, M., *Vida y obra del adepto Nicolás de Bussy*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983: pp. 104 y ss.

Escasos son los pasos alegóricos en España, más proclive en sus procesiones a narraciones continuas en detrimento de versiones simbólicas menos comprensibles[24]. Su paralelo más cercano es *El Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, el Mundo y el Pecado*, popularmente conocido como "la Canina" de Sevilla, realizada en 1691 por Antonio Cardoso de Quirós[25]; o el paso de "la Muerte" de Zaragoza de 1730.

En *La Insignia de la Cruz* podemos comprobar la intencionalidad teológica y evangelizadora de estas funciones públicas religiosas, donde una procesión estamental que representa el entierro de Cristo, el luto y afligimiento de la comunidad local, se transforma en un mensaje de salvación intencionado y diseñado por la élite religiosa, en este caso el Cabildo Catedralicio, organizador del cortejo procesional, a quien se debe la intencionalidad del encargo, materializado por unos labradores que serán durante siglos los porteadores de sus andas en la procesión.



Insignia de la Cruz. Fotografía de Alfonso Bernad, 1929. Colección Javier Sánchez Portas.



Insignia de la Cruz. Fotografía IVC+R, 2013.

Detalle de la representación de la muerte y el diablo, Insignia de la Cruz. Fotografía IVC+R, 2013.

24. BELDA NAVARRO, C., "Imago pietatis. la escultura para el oratorio y para la intimidad", *El legado de la escultura*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996: pp. 63-69

25. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., "Mors Mortem superávit. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la Semana Santa sevillana", *Tercerol, Cuadernos de Investigación*, nº 14, 2010 -2011: pp. 49-84.

Cuatro ángeles de González Moreno para el Cristo del Perdón.

María Dolores Piñera Ayala

El antiguo trono del Calvario del Cristo del Perdón estaba flanqueado, desde 1930, por cuatro candelabros portados por ángeles realizados por el escultor Juan González Moreno. La ejecución de estos se llevó a cabo en los comienzos de su carrera escultórica, donde los talleres y tertulias eran lo común en la ciudad de Murcia.

The old throne of the Calvary of the Christ of Forgiveness was flanked, since 1930, by 4 candelabra born by angels made by the sculptor Juan González Moreno. Their realization was carried out at the beginning of his sculptural career, where workshops and social gatherings were frequent in the city of Murcia.

La custodia por parte de ángeles de las figuras de Jesús y María es una constante en nuestra Semana Santa. Querubines, ángeles de la Pasión, etc., acompañan a las imágenes en sus pasos procesionales. El estudio iconográfico y ornamental de los ángeles, por parte de los Historiadores del Arte, se remonta a fechas recientes, dada la frecuencia de su representación y devoción en nuestro país[1], a pesar de que en otros países sí que ya se había realizado.

El fervor a los ángeles en Europa Occidental se remonta a la Alta Edad Media, siendo San Miguel el ángel que primero se veneró y representó, estableciéndose como defensor de la verdad cristiana y enemigo acérrimo del Demonio. Se le consideraba también el patrón de los territorios en guerra, recurriendo incluso Felipe IV a pedir amparo a San Miguel Arcángel con motivo de las guerras que se sucedían a mediados del siglo XVII. Comenzó entonces a repetirse la representación iconográfica del santo como un soldado aplastando al diablo a lo largo de todas las diócesis de España. Casi simultáneamente, se comenzó a introducir en la liturgia católica la figura de los ángeles (arcángeles, coros celestiales, ángel de la guarda...) lo que se tradujo en su plasmación, en primer lugar, en la pintura[2].

Existen diferentes precedentes de la Antigüedad que fueron la base de la aparición de la iconografía angélica[3]. Se sabe que el pueblo hebreo conoció la cultura de las civilizaciones egipcia y la asirio-babilónica con motivo de su cautiverio. Las dos tenían representaciones de seres alados, que influyeron en el nacimiento de los ángeles. Además, en algunas tumbas de Egipto aparece la figura de un halcón que sobrevuela por encima de la figura del faraón y que se identifica con la eternidad. También fue muy importante la influencia de la cultura grecorromana, de la que surge la religión cristiana. Es por esto por lo que, en el arte cristiano, la iconografía de los ángeles se basa en las representaciones griegas de las Nikés-Victorias aladas y en los pequeños cupidos (Eros) romanos alados.

Ya en el siglo XV, comienzan a configurarse la imagen del putto, esto es, la figura infantil de Eros, concebido como un niño desnudo y alado. Al español se tradujo como querubín, que ya aparecieron en las pinturas del arte paleocristiano. Un ejemplo de estos ángeles son los que pintó Andrea Mantegna en la Cámara Nupcial de Mantua, en 1474, donde a través de un óculo en el techo, se asoman querubines y cortesanos por la barandilla[4].

---

1. PERPIÑÁ, C. "Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica". *Anales De Historia Del Arte* (Extra), 2011: pp. 397-411.
2. SANCHEZ ESTEBAN, N. "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8, 1991: pp. 91-101.
3. GONZÁLEZ HERNANDO, I. "Los ángeles". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 1, vol.1, 2009: pp. 1-9.
4. BLANCA, R. M. (2012). "La problematización de la imagen de infancia a través del arte: una propuesta interdisciplinar." *Prâksis - Revista do ICHLA*, 2012: pp. 19-26.

Siguiendo a Fernández[5], la incorporación de los ángeles a los pasos de la Semana Santa murciana se realizó en el sistema de paso procesional denominado, hasta finales del siglo XIX, como "tarima", cuyo único elemento decorativo eran las figuras de ángeles niños o querubines, que portaban los atributos de la pasión de Cristo. Es el caso de los cinco ángeles que acompañan al Titular de la Archicofradía de la Sangre, los que acompañaban la escena del Calvario realizada para la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Santos Pasos, obra de Nicolás de Bussy, o los cuatro ángeles que Francisco Salzillo realizó para complementar la imagen de la Virgen de los Dolores de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, o los que también acompañaban al titular de la misma. Lo que lleva a concluir que la presencia de éstos en los pasos de Semana Santa no era esporádica y, por tanto, el encargo que recibió Juan González Moreno de realizar las figuras de unos querubines de estilo salzillezco no es extraño[6].

El por qué se incorporaron cuatro ángeles al trono del Calvario del Perdón en su primera reforma, la de 1930, podría encontrarse en la influencia que tuvo la Hermandad del Cristo del Gran Poder de Sevilla en la estética de la recién estrenada cofradía. En la Semana Santa de 1897 salió a la calle la primera procesión del Perdón[7], destacando el trono del titular por la escena representada y la iluminación con focos eléctricos, algo totalmente novedoso en aquellos años ya que la electricidad comenzó a utilizarse en Murcia en 1894[8]. Unos días antes, la prensa iba desgranando detalles del nuevo cortejo, siendo uno de ellos que se habían confeccionado 400 túnicas con el mismo corte que lucían las del Santísimo Cristo del Poder de Sevilla[9]. Además, el Cristo del Gran Poder desfilaba, a finales del siglo XIX[10], escoltado por cuatro candelabros que eran custodiados por cuatro ángeles (aunque el total de ángeles del trono eran seis). Es posible que los socios fundadores quisieran emular al titular de la cofradía sevillana, que ya conocían la Semana Santa sevillana[11]. Por no hablar de la influencia de la Semana Santa de Murcia, con la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno como claro referente. No obstante, quizás influyó el hecho de que era el primer trono que desfilaba con energía eléctrica y los ornatos en los brazos de luz no fueran convenientes[12]. Dicho trono fue el que se utilizó hasta 1930. Ese año, el trono se reforma, estrenando tarima, ornamento floral e iluminación eléctrica, costeados por sus camareros, los hijos de Jiménez Baeza. La prensa se hacía eco de las novedades implantadas por la Cofradía Magenta en el Paso Titular, que había instalado *candelabros de metal adornados con bonitos ángeles*[13].[Fig. 1]

De esta manera, esas cuatro figuras acompañaban a las fuentes de luz al igual que sucedía con el Cristo sevillano. Cuatro esculturas realizadas por un escultor novel pero ya muy considerado en los círculos del arte murciano, Juan González Moreno[14]. Es evidente que dichos ángeles se alejan del estilo noucentista de González Moreno, no obstante, la necesidad de satisfacer a cofradías y hermandades en su peticiones de obras de estilo salzillezco, común en aquel momento[15], le llevó a su ejecución. Tenía en aquel momento 22 años y muy probablemente se trataría de uno de los primeros encargos de imaginería religiosa procesional que realizara, tras haber finalizado sus estudios en la Academia de Bellas Artes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

---

5. FERNANDEZ SANCHEZ, J.A. "El trono procesional y la Semana Santa de Murcia". *Imafronte*, nº 17,2003: pp. 33-51.

6. PIÑERA AYALA, M.D. "Juan González Moreno: Contribución escultórica al imaginario franquista en Murcia". En *La huellas del Franquismo: pasado y presente*. Comares, 2019: pp.274-290.

7. La procesión de ayer, en *Diario de Murcia*, 13/04/1897. p.3.

8. PIÑERA AYALA, M.D. "El Perdón e Isaac Peral: historia de la primera procesión murciana iluminada con luz eléctrica". *Magenta*, nº 35, 2020: pp. 95-100.

9. Túnicas, en Diario *Las Provincias del Levante*. 05/04/1897, p.2.

10. Así aparece reflejado en las ilustraciones realizadas por M. Grima de los tronos que desfilaron a la Catedral de Sevilla en 1886.

11. Bien porque hubieran estado allí, bien por las ilustraciones de M. Grima, que realizó en 1886.

12. Existía una normativa en cuanto a la utilización de las primeras bombillas y arcos voltaicos.

13. Nota de prensa, Archivo de la Cofradía del Perdón.

14. Esta atribución deriva de la tradición oral de la familia a la que pertenece la Camarería del Cristo del Perdón.

15. PIÑERA AYALA, M.D. "Conociendo a Juan González Moreno a través de sus fotografías personales". En *Cofradía del Rollo. 75 aniversario de su fundación. 1942-2017*. 2017: pp. 56-73.

González Moreno comenzó a dar sus primeros pasos en la escultura la edad de 14 años, en 1922, formándose, según sus palabras, de manera demasiado lenta y con una metodología clásica, es decir, pasando por diferentes talleres y aprendiendo con un maestro. Primero, estuvo un tiempo en un taller de belenistas y en otro de talla de madera, ingresando con 15 años en un taller de escultura y retablo, como aprendiz. Allí realizó sus primeras esculturas figurativas, tratándose de obras de imaginería policromada y dorada, que dicho taller realizaba por encargo de las diferentes cofradías murcianas para Semana Santa[16].

En 1923 ingresó en la Academia de Bellas Artes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, aprendiendo Algebra, Aritmética, Dibujo y Modelado, continuando su formación en diferentes talleres.

Entra a trabajar en el taller de Miguel Martínez, discípulo de los Aracieles, donde aprende la técnica de lijar los aparejos de las tallas de las imágenes, a dorar y a utilizar la gubia, aprendiendo realmente el oficio.

Se trata de una etapa donde abundan los talleres de pintura y en menor medida, los de escultura en la ciudad de Murcia. Por lo general, se ingresaba en ellos a temprana edad, como aprendiz, a solicitud de los padres a fin de dar salida laboral a alguno de sus vástagos, aunque también podía ser de manera voluntaria, por invitación del maestro. En estos talleres se desarrollaban tertulias y surgieron amistades y trabajos compartidos entre los artistas que se relacionaban en este contexto[17].

Juan González Moreno frecuentaba el estudio de la calle de la Gloria, donde se creó un grupo que giraba en torno a la figura de Luis Garay. Entre los que acudían diariamente al local figuraban Antonio Garrigós y Clemente Cantos. Con menos frecuencia asistían Joaquín, Planes, Victorio Nicolás, Villaescusa, Carlos Rodríguez, Antonio Gómez Cano, Juan Bonafé, Ramón Gaya, Ortiz de Villajos, Juan Guerrero Ruiz, José Ballester y Juan González Moreno[18]. En este taller se fraguaron no sólo relaciones laborales sino también afectivas y personales, que duraron toda la vida, tal y como se atestigua en el archivo fotográfico de González Moreno, y en legado, custodiado en el Museo de Bellas Artes y que conserva obras de los artistas anteriormente citados[19].

Finalizando sus estudios en la Academia de Bellas Artes, comenzó a trabajar con Carlos Rodríguez, donde empieza a realizar sus obras con libertad y con la certeza de un sueldo, lo que le anima a exponer en el Círculo de Bellas Artes en 1928[20].

En 1930, sigue aprendiendo y ese mismo año se incorpora al taller de Milanés, hasta 1931, donde talla la madera y ejecuta el féretro del Conde de Floridablanca.

Analizando la trayectoria académica y la técnica utilizada para la ejecución de los ángeles[21], es probable que los realizara cuando estaba trabajando en el taller de Rodríguez.

Dicho taller se ubicaba en el barrio de San Antolín, realizando el diseño de tronos y retablos, encargándose de su ejecución. Además, Carlos Rodríguez era el camarero del San Carlos Borromeo que se veneraba en San Antolín, lo que sin duda le serviría para tener relación con los miembros de la cofradía magenta con sede en dicho templo parroquial. Por otro lado, realizó piezas para Crevillente, como el San Pedro Apóstol, o la reforma del trono del Santo Sepulcro en 1925[22]. Por otro lado, su hermana profesaba como monja en un convento de Alicante, lo que facilitaba los contactos. En 1926, ganó el concurso para ejecutar los estandartes para

16. RUIZ LLAMAS, G. (2004). "Unidad de proyecto. Estudio de once relieves del escultor Juan González Moreno". *Murgetana*, nº 110. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2011: pp.129-144.
17. MARTINEZ LEÓN, M. L. "Ambiente cultural, academias de arte, estudios y talleres en la Región de Murcia desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX." *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, nº 2 (22), 2017: pp. 13-36.
18. Idem: p.4.
19. Esto es debido a que era frecuente que entre los artistas se hicieran regalos de sus propias obras.
20. RUIZ LLAMAS, G. "Unidad de proyecto..." (obr.cit): p. 4.
21. Con una técnica polícroma muy alejada de la que empleará posteriormente.
22. DE AYALA PARETS, M.F. "Monseñor Juan Martínez García. Autor del Retablo Crevillentino". En *Crevillent, la Etnografía de un pueblo*, nº 4, 2018: pp. 79-108.

premios y carrozas de la Batalla de la Flores de ese mismo año[23]. En 1929, realizó en retablo de Santa Bárbara[24], de la iglesia de San Bartolomé, describiéndose, en palabras de Joaquín, como una genuina producción murciana, derivado del genuino gusto del autor. En 1930, Rodríguez participó junto a Sánchez Lozano en la restauración de diferentes imágenes de la Cofradía de la Sangre.[25]

Y es en este contexto, donde los encargos por reformas y restauraciones no cesaban, donde se encargaron los ángeles para el Perdón. Imágenes que figuraron en el trono hasta 1936, momento en el que la furia iconoclasta asoló las cofradías y templos de nuestra Región[26], salvándose los ángeles bien gracias a sus camareros o bien a algún miembro de la cofradía, que los custodió durante los años de la Guerra Civil.

Una vez finalizada la contienda, los ángeles volvieron al trono del Cristo del Cristo del Perdón, aunque no a su anterior ubicación, dado que el trono primitivo fue destruido en guerra, Lo que obligó a la cofradía a realizar un nuevo trono en 1941, que llevó a cabo el escultor y tallista Carrión Valverde. Aunque sin tener en cuenta a aquellos cuatro ángeles de González Moreno, que, aunque volvieron al trono del Titular, no lo harían a su lugar de origen (junto a los brazos de luz), sino distribuidos por el monte, de manera que su presencia se hacía casi imperceptible por el adorno floral, perdiendo su razón de ser.

En torno a 1970, los cuatro ángeles dejaron de salir en procesión, guardándose en el almacén de la Cofradía. Así hasta 2010, cuando la Junta directiva de entonces decidió recuperarlos, solicitando su restauración a la Dirección General de Bienes Culturales de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Una intervención que finalmente se realizó el pasado año, siendo restaurados por el Centro de Restauración de la Región de Murcia[27], donde se pudo constatar que estos querubines fueron realizados en madera de pino policromada, dorada y estofada, detectándose la peculiaridad de una gruesa capa de yeso en el estrato polícromo. Un detalle técnico alejado de la policromía que González Moreno empleará en obras de décadas posteriores, y que encaja con un escultor novel que emplea gruesas capas de yeso para nivelar la imperfecta talla de la madera[28], ya que González Moreno tenía cuando los ejecutó 21 o 22 años cuando los llevó a cabo, encontrándose aún en formación.

Al tratarse el Calvario del Perdón de un conjunto escultórico compuesto por obras mayoritariamente[29] realizadas en el siglo XVIII[30], las nuevas figuras que lo acompañarían debían ser coherentes con el conjunto, de ahí que fueran realizadas al estilo salzillesco.

Los cuatro querubines presentan una tonalidad de pelo diferente (rubio, castaño, moreno y pelirrojo), símbolo de la Humanidad, y las alas están decoradas en diferentes colores. Sobre sus hombros, reposan unos paños con decorado hebreo, habitual en la indumentaria de la imaginería religiosa de finales del siglo XIX y principios del XX, diferente en cada una de las figuras. González Moreno trataba de trasladar a la escultura los principios del tratado de iconografía del sevillano Francisco Pacheco, Arte de la pintura (1649), que determinaba que la manera de pintar los ángeles era con alas de hermosísimos colores, imitada del natural[31].

---

23. Diario *Levante Agrario*, 14/03/1926. p. 1.
24. Un retablo de Santa Bárbara, en el Diario *El Liberal,* 05/12/1923, p. 1.
25. Semana Santa, en Diario *El Tiempo*, *Ed. Mañana*. 16/04/1930.
26. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C.; GARRIDO CABALLERO, M., "Violencia Iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil Española y la Posguerra" en [Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez (eds.)], *México y España: Huellas contemporáneas*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010: pp. 137-138.
27. BAÑOS FRANCO, V. (2020). "El retorno de los querubines del Perdón", *Magenta*, nº 35, 2020: pp.103-106.
28. Como así opina Juan Antonio Fernández Labaña, técnico restaurador del Centro de Restauración de la Región de Murcia.
29. Salvo la imagen de María Magdalena, realizada en 1896; aunque siguiendo el estilo de las restantes imágenes.
30. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia: su autor, 2013.
31. PACHECO, F. *El Arte de la pintura*, ed. Bassegoda i Hugas, B., *Adiciones a algunas imágenes*, capítulo XI, Madrid, Cátedra, 1990: pág. 570. "*Hanse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural; y es alabada esta pintura de San Crisóstomo, no porque Dios los haya criado con ellos, sino para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, cómo baxan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea y tienen siempre fixas sus mentes en Dios; entre nubes, porque el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz de que gozan."*

Esta forma de interpretar la figura de los ángeles la vuelve a utilizar el escultor en las figuras de ángeles que realizó en los años sesenta, los coros celestiales que aparecen en los bajorrelieves del Santuario de la Fuensanta y el ángel que acompaña al Cristo de la Sangre de Huercal-Overa [Fig. 2] presentan las alas policromadas en suaves colores, acompañadas del dorado. En 1970, realizó el conjunto, en piedra y madera, que preside el altar de la iglesia del Complejo de Espinardo, donde la Virgen aparece custodiada por un coro de ángeles [Fig. 3], aunque en este caso, sólo están policromadas las figuras centrales. Es significativo cómo se puede apreciar en la ejecución de los ángeles la evolución del artista, en sus primeros años, el escultor trataba de contentar a un público acostumbrado a un estilismo mientras que iba haciéndose hueco dentro del panorama artístico del momento, cultivando un carácter propio. González Moreno decía que Salzillo no era su maestro pero que bebían de la misma fuente.

En definitiva, los cuatro ángeles del Perdón constituyen un ejemplo vivo de las primeras obras de González Moreno, y su conservación y puesta en valor, puede ayudar a conocer la evolución técnica del escultor. Pudiendo encontrarnos con la primera o una de las primeras obras procesionales del escultor de Aljucer.

Fig. 1. Trono del Perdón.
Fuente: Archivo de la Cofradía del Perdón.

Fig. 2. Detalle del ángel que acompaña al Cristo de la Sangre de Huercal Overa. Fuente: Ginés Ruiz Asensio.

Fig. 3. Ángel del presbiterio de la iglesia del complejo de Espinardo. Fuente: Academia Alfonso X el Sabio.

Las esculturas de San José en la ciudad de Murcia.

José Alberto Fernández Sánchez

La celebración del Año Santo de San José es el pretexto para llevar a cabo una revisión sobre el desarrollo escultórico de su iconografía en el ámbito de la ciudad de Murcia. La retrospectiva ofrece una panorámica sobre buena parte del patrimonio plástico local vinculado al culto del Santo Patriarca ofreciendo una visión concreta del fenómeno en el espacio de la capital diocesana.

The celebration of the Holy Year of Saint Joseph is the excuse to carry out a review of the sculptural development of his iconography in the city of Murcia. This retrospective offers an overview of a large part of the local plastic heritage linked to the cult of the Holy Patriarch, offering a specific vision of this phenomenon in the space of the diocesan see.

La declaración de 2021 como Año Santo dedicado a San José presenta una ocasión idónea para el análisis tipológico de las esculturas que, bajo esta advocación, se conservan en el ámbito de la ciudad de Murcia. Ciertamente, la proyección del tema desde tiempos modernos hasta la actualidad permite encuadrar toda la evolución de su plástica mostrando, en consecuencia, una panorámica completa de la propia evolución artística registrada en este espacio concreto. Por mucho que la celebración exprese los 150 años de culto especial a la figura del Santo Patriarca en el seno de la nueva sociedad contemporánea, definiéndolo además como patrono de la Iglesia Universal, su veneración va más allá evocando la predilección popular por el "Pater Putativo Christi"[1].

Primeras referencias documentales

Las primeras noticias recogidas sobre este asunto se conservan en los protocolos notariales municipales que aluden, ya en 1596, a la ejecución de una imagen del "Patriarca" para "el oficio de carpinteros". La efigie, acaso el primer titular escultórico del gremio, debía configurarse en base a "dos figuras [que] podrán separarse" teniendo cada una, San José y el Niño, su peana independiente. Todo ello, en "cuatro palmos y medio", debía ser ejecutado por el escultor Juan Pérez de Artá muy activo en la ciudad en aquellas décadas finales del XVI[2]. Ciertamente, no se trataba de la primera escultura documentada del tema, sólo tres años atrás se recogía otra realizada por Jerónimo de la Lanza para la Puebla de don Fadrique, pero revela el nuevo protagonismo conferido a la imagen de bulto a partir del desarrollo de las recomendaciones del Concilio de Trento[3].

Así, de la presencia del santo en infinidad de tablas y relieves asociados particularmente a la Natividad, perfectamente rastreables en la Diócesis de Cartagena a través del legado renacentista, se pasa a una preferencia por la figura exenta que responde en todo al nuevo espíritu suscitado por la "devotio moderna"[4]. A este ímpetu ciudadano, reivindicativo de esta devoción predilecta,

1. Véase al respecto la Carta Apostólica *Patris corde. Con motivo del 150º aniversario de la declaración de san José como patrono de la Iglesia universal,* dada por S.S. FRANCISCO, Madrid, San Pablo, 2020.
2. MUÑOZ BARBERÁN, M., *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629),* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2010: p.115.
3. Ídem: p.106.
4. Son representativas de este contexto el ejecutado por Jerónimo Quijano para el relieve principal de la Capilla de Rodrigo Gil de Junterón o el ejemplar, ya particularizado, de Alonso de Monreal en el retablo de San Nicolás de la Iglesia de la Soledad de Cehegín. Véase sobre este último HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "La pintura en la Diócesis de Cartagena en la segunda mitad del siglo XVI" en AA.VV., *Signum. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2017: p.246.

se asociaron las propias aspiraciones gremiales de los carpinteros que reivindicaban, de este modo, una posición preeminente para la veneración de la nueva talla del titular. De este modo, a finales de ese mismo 1596 se realizaron "capitulaciones con los frailes de la Merced para conseguir de ellos una capilla en su templo para el culto de San José" espacio que, como es sabido, ocuparon de forma efímera al trasladarse, en 1634, al oratorio propio edificado como anexo de la parroquial de Santa Eulalia[5].

Las efigies del pleno Barroco

Pese a la actividad desarrollada por esta cofradía gremial, que supone en rigor la máxima expresión artística de la piedad local hacia el padre de Cristo, su devoción, así como la producción escultórica vinculada, obliga a poner las miras en el incremento de su plástica en el ámbito diocesano. Si ejemplares renacentistas como el de Alonso de Monreal en Cehegín ya prefiguran la imagen andariega de San José secundado por el Niño, las tallas del primer Barroco andaluz y castellano recurren a idéntica configuración. Esta apariencia y su desarrollo, que abundan en el vínculo de la representación plástica con el despliegue incipiente del grabado y la estampa, proyectan un criterio uniforme en lo que respecta a la disposición conjunta desarrollada en derredor de la impronta del santo[6]. Esta fórmula, por encima de otras, contará con una aceptación inequívoca no desarrollándose alternativas o variantes, al parecer, hasta bien avanzada la centuria.

Fruto, precisamente, de este carácter alterno es uno de los mejores ejemplares que de San José se conservan. Además, por su importancia artística supone punto de partida excepcional para la tipología desarrollada en adelante. Así, la escultura de Pedro de Mena conservada en el templo de San Nicolás [Fig.1] concierta, no ya el seguimiento de la tradición, sino una estilizada creación conceptual donde el santo se transforma en tenante del niño. Esta apariencia temprana sirve para incentivar la ternura de un asunto que adquiere, a través de la fórmula, un marcado sentido sacramental: en efecto, actuando el Patriarca como oferente del Hijo de Dios. Así, de la exégesis evangélica se entiende su concepción no sólo como sustento de Cristo en su infancia sino como garante de la fidelidad veterotestamentaria y, en consecuencia, vínculo explícito con el linaje davídico. El alcance de esta fórmula deja de ser anecdótico pues, de la mano de Mena, proyecta en Murcia la estela creativa de Alonso Cano que, como se verá, será esencial en la posterior formulación salzillesca.

De este modo, la maduración del tema patriarcal encuentra un absoluto catalizador en la impronta estética granadina que, ya en las décadas finales del XVII, marca su influencia sobre el núcleo murciano por medio de obras significativas de Diego de Mora o José Risueño[7]. Con todo, la talla de San José reserva un aura de atemperada expresividad y suma melancolía, codificadas según la delicada y elegante impronta de Mena; el tipo, como ha observado Gila Medina, introduce un arquetipo que tendrá eco en la producción de Miguel de Zayas y que abunda en la concepción virtuosa de modelos y tratamiento volumétrico que el artista heredó de Cano. En efecto, si se percibe el impulso creativo del discípulo de Pacheco en obras como aquella Virgen de la Oliva de Lebrija, se comprenderá la relevancia creativa de un autor que nunca cejó en ofrecer alternativas compositivas. La inequívoca estilización de los tipos propiciada, así, por las versiones

5. MUÑOZ BARBERÁN, M., *Memoria…* (obr.cit.): p.119. La trayectoria histórica de la cofradía gremial de los carpinteros supone un episodio angular de la religiosidad y el arte local que, pese a su valor, no debe ser ampliada aquí dada el diferente argumento del estudio. Sobre la cofradía y su nuevo templo escribió IBÁÑEZ GARCÍA, J.M., "La ermita de San José" en *La Verdad de Murcia,* 18 de marzo de 1924.

6. Disposición que, en el caso de Martínez Montañés, obedece a la mímesis representativa de la conformación escultórica dual afectando, en consecuencia, no sólo a la configuración de San José sino, incluso, a la de Santa Ana con la Virgen y otras representación análogas en las que se muestra a los infantes no en los brazos de los adultos sino reivindicando una naturaleza consciente y plena de su individualidad. Véase RODA PEÑA, J., "Fichas de catálogo" en AA.VV., *Montañés, maestro de maestros,* Sevilla, Junta de Andalucía, 2019: pp.233-240.

7. Las referencias documentales, más allá de las selectas piezas conservadas, evidencian el interés local por las producciones realizadas en Granada o Málaga por los seguidores de Alonso Cano. Si los conventos de los Diegos, Santo Domingo o La Merced parecen alcanzar una posición fundamental en estas adquisiciones, indudablemente favorecidos por la familiaridad monástica con las sedes radicadas en Andalucía, no menos relevante resulta el papel ocupado por las clausuras femeninas.

canescas determinará una adhesión plástica a sus formas refinadas cuyo sesgo, en realidad, llega a Murcia por la vía aunada de Mena y el propio Cano[8].

El ejemplar correspondiente a Nicolás Salzillo y destinado al antiguo convento de Santa Teresa [Fig.2] formó parte del ciclo escultórico carmelita trabajado por el progenitor del genio. La talla ilustra la influencia estética que, más allá de lo granadino, fraguó el caldo de cultivo para la irrupción del talento dieciochesco: la influencia, esta vez, de la estatuaria barroca mediterránea[9]. Aquí, la efigie de San José forma parte imprescindible del ideario precursor de la reforma teresiana: refrendando el propio carácter titular del santo sobre orden y cenobios. La pieza, dotada aún del característico aire napolitano de las obras de Nicolás, está envuelta en una dinámica quebradiza, plena de planos cortantes y giros forzados. No en vano, su configuración rompe con la habitual solemnidad de los modelos adentrándose en un nerviosismo paradigmático, algo distante, acaso, de la quietud latente de su Cristo de la Paciencia o de San Judas Tadeo. Esta tensión de difícil resolución es, en cierto modo, análoga a la efigie de San Francisco Javier de San Bartolomé donde el estatismo de las extremidades inferiores se fractura en una cintura dotada de quiasmo desmesurado. Finalmente, el forzado viraje de la cabeza hacia el Niño, indudablemente la mejor parte del conjunto, lo envuelve en un ambiente contemplativo que, pese a lo tierno del gesto y lo atemperado de la policromía, no devuelve la naturalidad a los excesos constitutivos[10].

El barroquismo de la propuesta, ajena al contrapeso de raigambre clasicista practicado en otros ambientes inmediatos, reviste el desequilibrio de una visión dinámica del arte que desarrollará su hijo, con mayor fortuna, más adelante. Como quiera que la colaboración de Nicolás en los retablos teresianos realizados por los Caro está fuera de duda convendrá albergar la idea de que su realización, no lejana a aquel 1710, se inscribió en el marco de colaboraciones con los artistas alicantinos iniciadas tiempo atrás en el trascoro de San Patricio de Lorca[11]. Aún así, el característico dibujo marcado incisivamente sobre la cabellera, así como los grafismos propios del modelado facial, insisten en los efectos habituales de la labra napolitana de la madera: salpicada aquí, como en otras obras del predecesor, con la endémica presentación de las calzas bajo la túnica talar; aspecto que, precisamente, reproducirá Francisco en sus primeras representaciones alusivas[12].

Interesante creación es la conservada en el templo del Corpus Christi [Fig.3], de elegante traza, mesurada composición y bellos trazos dieciochescos evocadores de una sugerente procedencia madrileña. Como puede observarse, la confluencia estilística presta una diversidad plástica a la Murcia del XVIII que, en cierto modo, es consecuente con un contexto de cierta vitalidad munificente. No hay que olvidar, junto a la relevante labor de reedificación de los templos, la adaptación de unos interiores que optaron por una congruente estética a la moda del siglo. De esta forma, la impronta cortesana afecta necesariamente a un panorama suficientemente variado donde, a la postre, germinará la inconfundible sensibilidad salzillesca. No obstante, los ámbitos domésticos propiciarán, en correspondencia con la devoción a San José, un buen número de tallas de pequeño formato. Los pertenecientes actualmente al Museo Salzillo o la parroquia de

8. GILA MEDINA, L., *Pedro de Mena escultor. 1628-1688,* Madrid, Arco/Libros, 2007: p.141. La producción de Alonso Cano en Murcia ha sido tratada recientemente por BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., en su *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración,* Murcia, Comunidad Autónoma, 2006: p.253.

9. Terminología y enfoque al que dedicó parte de su producción historiográfica LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., *Escultura Mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España,* Murcia, Caja de Ahorros del Sureste, 1966.

10. FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A., ha mostrado el vínculo tanto de ésta como de la efigie anteriormente asignada a Nicolás de Bussy de San Francisco de Borja, con la producción de Nicolás Salzillo lo que permite, dadas las cualidades expresivas de San José, inscribirlas, como señaló tiempo atrás LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., en la estética desarrollada por el napolitano en Murcia. Véanse del primero "Sobre el San Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de San Bartolomé de Murcia" en *Summa Studiorum Sculptoricae,* Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019: pp.269-278; del segundo, *Escultura…* (obr.cit.): pp.97 y 98.

11. Para las referencias al retablo de los carmelitas descalzos de Murcia véase SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo,* Murcia, Editora Regional, 1983: p.46.

12. Refiriendo aquí los casos de Ricote y el desaparecido de Lorca, este último asignado por BELDA NAVARRO, C. y POZO MARTÍNEZ, I. a Francisco Fernández Caro. Véase *Francisco Salzillo y la Escuela de Escultura de Caravaca*, Murcia, Editum, 2016: pp.179 y 181. Es interesante sobre las cuestiones estéticas aludidas la relación de este nervioso San José con aquel otro, algo más voluminoso, pero de semejante intensidad, asignado por estos autores a Ginés López Pérez y conservado en La Concepción de Caravaca.

San León Magno, dentro de la efervescencia barroca, ejemplarizan una plástica madura nutrida de artistas dispares que, como en estos casos, quedan en el anonimato.

Los ejemplares de Salzillo y sus continuadores

No hay dudas sobre el primer eslabón en la configuración salzillesca de la figura de San José. La obra planteada dentro del conjunto escultórico del retablo de Santa Ana (1738) y conocida, además, por el boceto conservado en el Museo Salzillo, lo presenta llevando sobre sus brazos la efigie del Niño que, a su vez, exhibe el orbe simbólico. Esta visión ofrece una reminiscencia de aquel lienzo ejecutado por Senén Vila alrededor de 1700 para el retablo de las Capuchinas. Salzillo conoció indudablemente esta obra aunque su aspecto definitivo hubo de integrarse según las trazas ideadas por Caro para el retablo. La relación, no obstante, es pertinente al insistir en las fórmulas pictóricas como punto de partida de las esculturas: aquí acentuadas por la estrecha relación del escultor con el clérigo Manuel Sánchez quien, a la sazón, se había formado en el ámbito de los Vila[13].

A partir de esta traza la variante canjea significativamente la representación de San José decantándose por la versión antigua del "santo andariego". A través de este tipo se hacen perceptibles los referentes que describen su impronta, particularmente reconocibles en la pieza del convento de Santa Clara [Fig.4] y también en la correspondiente al grupo de la Sagrada Familia de Orihuela (1775)[14]. A través de ellas se percibe el sesgo pictórico de unas composiciones análogas a las de aquella "Trinidad de la Tierra" del pintor Herrera Barnuevo. Esta vez hubieron de ser los grabados y estampas correspondientes al Colegio Imperial de Madrid, donde se conservaba la obra, los que estimularon la evocación dándose la circunstancia, como se sabe, de la formación jesuítica del propio Salzillo. Como quiera que, además, el arte de Herrera se codificó bajo las fórmulas de Alonso Cano cabe valorar hasta qué punto el escultor hubo de quedar marcado dualmente por ambas estelas[15].

Así, la proyección de Cano sobre el arte escultórico posterior resulta recurrente por cuanto el uso de sus fórmulas es idénticamente apreciable entre los propios escultores granadinos: José Risueño o Torcuato Ruiz del Peral, por citar los más cercanos al escultor murciano, usaron el mismo tipo ideado por el arcediano en las versiones exentas del santo. De este modo, al repetir Salzillo esta versión en la fase final de su trayectoria reverdecía unas interpretaciones que nunca habrían sido relegadas en el taller: recuérdese, en efecto, aquel pequeño San José de la clausura de "Las Claras" sobre el que pudo, incluso, intervenir remodelando su semblante. Y es evidente, por tanto, que aquel esbozo primero de Cano para la efigie de San José (ca.1645-50) debió ser conocido del escultor por cuanto recoge de él no sólo la compostura general sino, además, la forma de prender el manto respectivamente sobre hombro y cintura[16].

Enigmática y novedosa es la versión recientemente incorporada al templo de Nuestra Señora de Fátima donde, sobre una línea de sobrepuestos impropiamente enlienzados, sorprende un modelado del Patriarca inequívocamente trabajado por el maestro. La flamante obra, oculta y olvidada por la historiografía, exhibe un aspecto sentido y fuerte, con la característica enarcación de las cejas y la severidad expresiva propias de la más madura producción salzillesca. Junto a estos valores, que quizá pronto vengan acompañados de la reconstrucción histórica de sus avatares, el modelo remite a la conformación tomada de Cano y lleva a revisar, en consecuencia, un modelo al parecer sólo usado por Salzillo en aquella desconocida efigie de San José que presidía la ermita de los carpinteros. En efecto, esta talla de Vistabella debió ser hasta tiempos recientes una obra de

13. Véase al respecto de este lienzo de San José: CABALLERO CARRILLO, M.R., *Pintura Barroca Murciana: Senen y Lorenzo Vila,* Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1985: pp.54 y 73.

14. El San José del Monasterio de Santa Clara La Real de Murcia es una pieza que ya incorporaron al repertorio salzillesco sus primeros biógrafos. Véase al respecto GARCÍA LÓPEZ, D., "<<Era todo para todos>>: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII" en *Imafronte,* n.24, Murcia, Universidad, 2015: p.150.

15. Sobre la influencia de Alonso Cano en la obra pictórica de Sebastián de Herrera Barnuevo véase PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura Barroca en España. 1600-1750,* Madrid, Cátedra, 1996: pp.303-306.

16. Sobre este modelo de San José dibujado por el racionero de la Catedral de Granada y conservado actualmente en las colecciones del Museo Nacional del Prado, véase AA.VV., *Alonso Cano. Dibujos,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001: p.143.

vestir y poco menor del natural correspondiendo, de forma admirable, con aquella descripción decimonónica de Fuentes y Ponte que, por ahora, constituye la única referencia formal a aquella efigie tan representativa[17].

La vigencia de esta propuesta tradicional aún permite contrastar estos modelos salzillescos a la par de los granadinos donde, de forma idéntica, pervive la fórmula tradicional divulgada a través del Carmelo reformado: el modelo de Cano, como se vio, aceptado por los imagineros del último Barroco en la ciudad nazarí, aún depara a finales de siglo representaciones como el San José de la iglesia de Santiago correspondiente a Felipe González Santisteban. Aquí, incluso, se mantiene altivo el brazo que porta la vara florida contrastando con la línea más contenida usada por Salzillo en el ejemplar de Santa Clara y que, como se ha dicho, hubo de repetirse en la gestualidad de la Sagrada Familia de Orihuela. Estas obras condicionan el devenir estilístico de un autor que no deja de frecuentar soluciones diferenciadas según la diversidad estética característica de cada periodo. La cuestión no ha sido excesivamente valorada pero evidencia el impulso ejercido por las novedades plásticas de la centuria en el seno del taller incurriendo, ahora, en la contención característica de las últimas producciones del maestro[18].

Esta transición estilística, en realidad, resulta del mayor interés y se subraya con una última tipología que gozó de predicamento a finales del siglo. El punto de partida es la caracterización de San José como portador del Niño en sus brazos, de forma similar a lo apreciado en aquella versión del retablo de las dominicas. El ejemplar del londinense Victoria & Albert Museum sigue esta línea: así, sobre un paño a modo de humeral dispone la talla del infante que, rompiendo la plástica afectiva de los ejemplares previos (habitualmente ensimismados en la conversación paterna), es alzado a modo de oblación sacerdotal. La recurrencia simbólica del modelo, ciertamente, se desliga de aquella primera versión del *Salvator Mundi* y se presta ahora al momento de la Presentación de Jesús en el Templo[19]. Si la apostura recuerda la figura de Simeón de la Colección Riquelme para nada el parentesco es casual. Así, la figuración, similar a aquella de estuco realizada por el escultor académico Pedro Juan en las pilastras de San Juan de Dios, se extiende también a las versiones de formato menor que, como la de la colección Fontes Barnuevo, culmina el abanico de patrones salzillescos[20].

El alcance de esta receta debe asociarse al gusto pictórico tardo-dieciochesco en el que la figura del Patriarca se presenta glorificada de forma análoga a las cálidas y encantadoras versiones valencianas de Vergara. Este será el patrón preferido en la producción de Roque López y representado en la capital a través de los ejemplares de las iglesias del Hospital de Santa María de Gracia y las parroquiales de San Andrés y San Bartolomé [Fig.5]. Es relevante en este sentido la información aportada de mano del propio escultor por cuanto anota en su "memoria de hechuras" una alusión correspondiente al primero de ellos, conformado como pareja de San Joaquín, dando a entender, antes de realizar otra versión para Cartagena, que se trataba de un conjunto recientemente tallado para la iglesia. Este hecho, circunscrito ya a 1805, hace pensar que, en realidad, las

17. Escribe FUENTES Y PONTE, J., en *España Mariana. Provincia de Murcia,* Parte Segunda, Lérida, Carruéz, 1881*:* p.118, lo siguiente al respecto de la obra: "imagen de vestir ó de devanaderas de 0m.87 de altura, que se dice ser obra del escultor murciano D. Francisco Salcillo, su brazo izquierdo está estendido cojiendo la vara y con el derecho toma de la mano al niño Jesús, de 0m.38 de altura, al que mira cariñosamente". El santo, con dudas, fue igualmente asignado por BAQUERO ALMANSA, A., a su catálogo salzillesco: *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos con una Introducción Histórica,* Murcia, Sucesores de Nogués, 1980: p.475. Debo la identificación de este olvidado San José salzillesco a la sagacidad de Santiago Rodríguez López.

18. Al respecto de la influencia clasicista en la escuela granadina véase LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico,* Granada, Atrio, 2008: pp.427-436. Al respecto del estilo salzillesco en este final de su trayectoria véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Esculturas para un nuevo tiempo: la transición del estilo de Salzillo en su obra para Lorquí" en *Salzillo en Lorquí,* Murcia, Ayuntamiento de Lorquí, 2020: pp.15-19.

19. Pese a la amputación de este último en la pieza exhibida en la institución londinense.

20. BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura,* Murcia, Darana, 2006: p.124. En cuanto a la estatua de San José correspondiente al templo hospitalario GARCÍA LÓPEZ, D., ha desentrañado recientemente la autoría de este artista académico: *Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria. Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813),* Gijón, Ediciones Trea, 2020: p.109. Agradecer la noticia de la referencia a la generosidad de la profesora María Teresa Marín Torres.

esculturas para San Juan de Dios no fueron colocadas en su testero hasta mucho después del óbito de Salzillo a quien, sin apoyo documental, se han venido asignando[21].

Semejante en fórmula, aunque de mayor calidad es la versión de San Bartolomé. La autoría de Roque López, cuestionada sin fundamento, evidencia la dependencia compositiva de los realizados por el artista para Peñas de San Pedro, Alcaraz o la murciana parroquia de San Andrés. Aun así debe tenerse por versión muy superior a aquellas, de contención mesurada en su contextura fisionómica y potente volumetría en el modelado facial: asimilable, en todo caso, a aquellas efigies suyas de Cristo para el paso murciano de la Samaritana o el apolíneo Resucitado de Lorca. No obstante, la fidelidad a los arquetipos es ostensible dada la repetición sistemática de sus formas en el ámbito pictórico local: desde el ejemplar de Muñoz y Frías del Mubam al de Joaquín Campos que, dispuesto aún en la misma capilla, hubo de servir de bocaporte a la imagen[22]. No obstante, la aceptación del tema es incuestionable por cuanto es tomado por el pintor canario Juan de Miranda para la iglesia de La Candelaria en la localidad insular de La Oliva, tras su periplo por estas latitudes mediterráneas[23].

Versiones clasicistas y eclécticas

Versiones de San José que han de ponerse sobre la mesa son las ejecutadas dentro de una estética clasicista y que previenen sobre el establecimiento en la ciudad del escultor Santiago Baglietto. En efecto, ignorado y cuestionado por la historiografía al ser considerado figura menor o simple emulador de las labores salzillescas debe observarse, bien al contrario, su filiación merecidamente clasicista. La falta de un estudio crítico al respecto ha relegado una faceta formativa y conceptual de su arte que, sin embargo, resulta indispensable para explicar la evolución formal de la escultura en estas tierras. Si ya en el pasado se advirtieron tales pormenores en su Nazareno para la parroquial de San Pedro, hoy debe actualizarse nuevamente su producción al conservarse sendas efigies de San José vinculables a su estilo en los museos de Bellas Artes de Murcia y de Arte Sacro de Orihuela[24].

Ambos revisten un modelado fino y poco incisivo semejante al Ecce Homo de la familia Terrer, hoy en San Nicolás, cuya autoría hay que reconocerle. En efecto, la delicadeza y estilización sumaria de sus rasgos, en consonancia con los estilemas de Juan Pascual de Mena, revelan una adhesión a las formas académicas que son consustanciales a su formación madrileña. Si en el San José del Mubam la composición reproduce la impronta homónima de José Vergara para la Basílica de los Desamparados de Valencia, aspecto que derivó hacia la errónea atribución de la efigie a José Esteve Bonet, esta recurrencia formal sólo evidencia la fama de aquella escultura en todo el país. En efecto, una estima que llegó más allá de la ciudad del Turia gracias a la ingente producción gráfica que lo tuvo desde temprano como protagonista. No hay que olvidar, incluso, que el modelo fue después versionado también por Esteve en su San José de la Catedral de Sevilla[25].

No obstante, el modelado de los ángeles que lo acompañan en la nube, vislumbrando la admiración por esta tipología infantil salzillesca, así como la factura elegante del rostro (de rasgos alargados y orientalizantes) y aún los dibujos geométricos de la estofa (pasando por alto ahora la inclusión de la célebre camisa interior tan conocida en Murcia como desdeñada en la estela va-

21. El escultor anota como el encargo, para los hospitalarios de Cartagena, debía incluir "Un San Joséf y un San Joaquin de seis palmos de peana con Niño y Niña, estofados […] lo mismo que los que se han colocado en su Iglesia de San Juan de Dios de Murcia" ofreciendo, acaso, una referencia implícita a su propia autoría sobre los originales del hospital murciano. Véase FUSTER, E., *Catálogo de las esculturas de D. Roque López, discípulo de Salzillo,* Murcia. Imprenta del Diario de Murcia, 1888: p.37. También la versión bastante deteriorada de la parroquial de San Antolín parece de naturaleza y rasgos semejantes.

22. Al respecto de la producción de Muñoz y Frías, GARCÍA LÓPEZ, D. ha documentado su dependencia directa de los modelos de Salzillo. En *Revuelvo…* (obr.cit.): p.112.

23. Véase al respecto MORALES Y MARÍN, J.L., *Pintura Barroca en España. 1750-1808,* Madrid, Cátedra, 1994: pp. 376 y 377.

24. Al respecto de la estética clasicista en la producción de este escultor genovés véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "El Nazareno de San Pedro: una pieza académica en la Semana Santa de Murcia" en *Esperanza,* n.3, Murcia, Cofradía del Cristo de la Esperanza, 2016: pp.9-13.

25. Véase al respecto IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971: p.249.

lenciana) permiten advertir el eclecticismo de una pieza que, pese a todo, reivindica la capacidad poliédrica de Baglietto en su modo de esculpir una vez arribado a Murcia. Tales rasgos son perfectamente asumibles por aquel otro San José de Orihuela, esta vez pareja de la Virgen que, hasta hace unos años, formó parte del patrimonio monástico de las Salesas. La distinción de las trazas nos ilustra, como en el Buen Pastor de Pinohermoso (obra documentada del genovés), sobre la prestancia estética de un escultor injustamente valorado. Las raíces de un arte de correctas facciones, rostros alargados de augusta sección y evidentes grafismos clásicos en su traza, lo describen como un cabal adepto de la escuela académica cortesana[26].

A caballo entre los siglos XIX y XX, aunque ya cerrando la recapitulación escultórica sobre San José, debe referirse la talla conservada de Francisco Sánchez Araciel en la Catedral de Murcia. La serenidad expuesta reverdece aquella actitud de pilar tutelar de la infancia de Cristo, efecto que aquí se afianza con el renacido interés por la figura del santo a partir del Decreto Pontificio *Quemadmodum Deus* de 1870 que lo proclamó como "Patrono de la Iglesia Universal"[27]. La recuperación de la túnica talar y la sobria apostura revela una solemnidad bien distinta a aquellos discípulos del paso de la Aparición de 1912. Este efecto, constitutivo de una figuración alternativa como trono del Redentor recoge las nociones de la formación académica del autor parangonándolo, en este sentido, con el modelado de aquel Nazareno daimileño cuya autoría fue revelada hace apenas unos años. Con todo, la relevante faceta polícroma característica del autor queda hoy enmascarada relegando a un plano secundario la que seguramente sea la mejor pieza conservada del artífice.

Si en esta última escultura aún cabría recordar el eco lejano del pétreo San José de la fachada catedralicia, obra dieciochesca atribuida a Pedro Federico Pérez, la cita referencial al arte culto contó también con alternativas más tradicionales[28]. Precisamente fruto de la escuela iniciada por Sánchez Tapia es preciso recordar la efigie del santo que, debida al taller de Gregorio Molera, figura entre el patrimonio de la parroquial de Santa Eulalia. El casticismo de la propuesta, retomando el prototipo secular del San José "andariego", se acentúa con un blando modelado de aires salzillescos y su compostura como obra para vestir: aspectos todos con los que secunda la desaparecida talla de la ermita de los carpinteros, aquella vinculada por Fuentes a la producción de Francisco Salzillo y a la que ha venido a sustituir después de su extravío.

26. Al respecto de la efigie del Divino Pastor, hoy conservado en las estancias del Monasterio de las Salesas, véase MELENDRERAS GIMENO, J.L., *Escultores murcianos del siglo XIX,* Murcia, Ayuntamiento, 1996: p.118.
27. MARTELET, B., *José de Nazaret. El hombre de confianza,* Madrid, Palabra, 2013: p.234.
28. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *La Fachada de la Catedral de Murcia,* Murcia, Asamblea Regional, 1990: p.378.

[Fig. 1] Pedro de Mena y Medrano, San José (Murcia, Parroquia de San Nicolás de Bari). Fotografía: Archivo General de la Región de Murcia, A.G.R.M.

[Fig. 2] Nicolás Salzillo y Gallo, San José (Murcia, Parroquia de San Miguel Arcángel). Fotografía: A.G.R.M.

[Fig. 3] Anónimo madrileño, San José (Murcia, Monasterio del Corpus Christi). Fotografía: José Alberto Fernández Sánchez.

[Fig. 4] Francisco Salzillo y Alcaraz, San José (Murcia, Monasterio de Santa Clara). Fotografía: A.G.R.M.

[Fig. 5] Roque López López, San José (Murcia, Parroquia de San Bartolomé-Santa María). Fotografía: José Alberto Fernández Sánchez.

[Fig. 6] Pedro de Mena y Medrano, San José (Murcia, Parroquia de San Nicolás de Bari).

[Fig. 7] Francisco Salzillo, San José (Murcia, Convento de Las Claras) ▶

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de la ciudad de Murcia
www.cabildocofradiasmurcia.net

Real y 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.com

Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón
www.cofradiadelperdonmurcia.com

Hermandad de Esclavos de Nuestro Padre Jesús del Rescate y María Santísima de la Esperanza
www.cofradiacristoesperanza.com

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.cristodelrefugio.es

Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno
www.cofradiadejesus.com

Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia
www.cofradiamisericordia.net

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 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 (2020)

Nazareno del Año:
D. Ramón Sánchez-Parra Servet.

Medalla de Oro del Cabildo:
Museo Cristo de la Sangre.

Insignia de Oro del Cabildo:
Dña. María del Rosario Alcázar Pineda, D. Antonio Gómez Fayrén, D. Juan de Dios Rogel Payá, D. Ramón Sánchez-Parra Servet, D. Luis Alberto Marín González y D. José Antonio García Carrasco.

Mayordomo de Honor del Cabildo:
Personal Sanitario de la Ciudad de Murcia

Procesionista de Honor:
Ilmo. Sr. D. Juan Tudela García.

Camareros de Honor:
Dña. María Dolores Jover Carrión, camarera de la Virgen de las Angustias de la Cofradía de Servitas.

Menciones Especiales del Cabildo:
D. Pedro González Molina.
D. Herminio Estrella Sevilla
D. José Hurtado Mena
Dª Elena Montesinos Urbán

Menciones Especiales a Cofradías y Pasos:
Cofradía de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, por su 125 aniversario.
Paso de Getsemaní de la Real Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón por su XXV Aniversario.
Paso de la Oración en el Huerto de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad por su XXV Aniversario.

Homenaje a Escultores:
Francisco Javier López del Espino

Diploma Especial de reconocimiento del Cabildo:
Compañía de Teatro la Arrixaca.
Los Parrandboleros.

Nazarenos de honor de las Cofradías de Murcia 2020

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo:
Dña. Amparo Conesa Inglés.
Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe:
D. Antonio Martínez Pérez de Lema.
Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad:
D. Manuel Pérez Fernández.
Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza:
D. Daniel Martínez Lozano.
Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón:
D. Joaquín Carrillo Martínez.
Hermandad de N.P. Jesús del Rescate:
Dña. María Amor Delgado Vidal
Asociación del Stmo. Cristo de la Salud:
Dña. María Fuensanta Vives Piñera
Archicofradía de la Preciosísima Sangre:
D. Gregorio González Sánchez
Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio:
D. Luis Carreño Bermejo.
Cofradía de N.P. Jesús Nazareno:
D. Ignacio Sánchez-Parra Servet
Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia:
D. Raúl Antonio Jaén García.
Cofradía de Servitas de María Santísima de las Angustias:
D. Félix Ignacio Villanueva Gallego
Cofradía del Santo Sepulcro:
D. Antonio Trigueros Parra
Cofradía del Stmo. Cristo Yacente:
D. Juan Antonio Martínez Esteban
Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado:
D. José Luis Sáez Sánchez.

CABILDO
Semana Santa en Murcia

Edita
Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia

Comisión de publicaciones, Promoción de la Semana Santa de Interés Turístico Internacional y relación con los medios de comunicación.
Antonio José García Romero
Emilio Llamas Sánchez
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
Emilio José Marco Gomariz

Fotografías
Francisco Javier Asunción López
Mariano Egea Marcos
Archivo MUBAM (Págs. 26 y 27)

Fotografías de artículos
Proporcionadas por los autores de los mismos.

Textos literarios de fotos
"Dile, Ángel, que la quiero…" de Álvaro Carmona López

Traducción de textos
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:
Dirección General de Bienes Culturales de la CARM, Asamblea Regional de Murcia, Caja Rural Central, Universidad Católica de Murcia, El Corte Inglés, Ayuntamiento de Murcia-Distrito Centro Este, Ayuntamiento de Murcia-Distrito Centro Oeste y Fundación Cajamurcia.

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
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

Disponible en Google play

Descárgalo en el App Store

Revista

MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL

Región de Murcia

Asamblea Regional de Murcia

Ayuntamiento de Murcia
DISTRITO CENTRO ESTE

Ayuntamiento de Murcia
DISTRITO CENTRO OESTE

MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL

CRC
CAJA RURAL CENTRAL

CM
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MURCIA

El Corte Inglés