



CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA

ÍNDICE

2	EDITORIAL Consejo de Redacción
5	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 Ballesta Germán Alcalde de Murcia
10	Alfonso Alburquerque García Delegado Episcopal para las Hermandades y Cofradías
11	José Ignacio Sánchez Ballesta Presidente Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías
14	El Evangelista del Trueno
65	Dorado Brisa y Marco Roig. La exégesis valenciana Agustín Alcaraz Peragón
68	San Juan en la imaginería de José Antonio Hernández Navarro David Alpañez Serrano
75	San Juan en las tardes de Viernes de Dolores y Domingo de Ramos. Nuevas imágenes para la continuidad de la tradición Joaquín Bernal Ganga
79	La imaginería de San Juan Evangelista de la tipología de vestir según el escultor José Antonio Hernández Navarro Santiago Espada Ruiz
87	Un San Juan a los pies del Cristo del Perdón desde 1759 Juan Antonio Fernández Labaña
92	Un San Juan de Francisco Salzillo para Lucena (Córdoba) José Alberto Fernández Sánchez
97	El apóstol que durmió junto a la palmera: la primera dimensión de la Oración en el Huerto de la Caridad Jaime García Alcázar
103	Francisco Salzillo y la Trilogía del Discípulo Amado: análisis de la iconografía de San Juan en la Cartagena del siglo XVIII Álvaro Hernández Vicente
109	Las esculturas de San Juan Evangelista realizadas por Antonio Labaña Serrano: estudio histórico, artístico e iconográfico María Labaña Freitas
114	San Juan Evangelista en la producción artística del escultor alicantino Ramón Cuenca Santo Miguel López Alcázar
123	El San Juan de la Salud: Una imagen singular Miguel López García
126	Cartagena: La Pasión según San Juan. Imágenes escultóricas e inmateriales José Francisco López Martínez
133	Las exposiciones de la imagen de San Juan de la Cofradía de Jesús de Murcia María Teresa Marín Torres
139	Aleluya de San Juan Evangelista en Patmos Antonio Martínez Cerezo
142	San Juan, el Discípulo Amado: Catequesis, Historia y Arte para la Semana Santa de Murcia. Patrón de la juventud cofrade Alberto Martínez Pallarés
147	La imagen de San Juan Evangelista en la producción escultórica procesional de Juan González Moreno María Dolores Piñera Ayala
151	San Juan Evangelista en la Asociación del Santísimo Cristo de la Salud Alejandro Romero Cabrera
154	San Juan Evangelista en La Pasión según Sevilla José Rubio Pastor
160	Directorio de cofradías
160	Distinciones nazarenas 2025

CABILDO

SEMANA SANTA EN MURCIA



EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

La palma levantina de San Juan

La predilección levantina por la imagen de *San Juan Evangelista* bien merece una parada. Consustancialmente asociada al desarrollo iconográfico del camino del Calvario y aún a la Sepultura de Cristo, las cofradías murcianas han sentido la necesidad de acogerlo imperiosamente en el desarrollo de sus cortejos. Naturalmente, la indiscutible asociación litúrgica del desarrollo de la Pasión y Muerte a la proclamación de su Evangelio constituye un motivo más que suficiente para su remembranza.

Ciertamente, también en otras localizaciones se representa al “Apóstol amado” sin recaer, como aquí, en una persistencia sintomática. Hay en este proceso, desde luego, una base antropológica bien definida alrededor de la caracterización de “la palma de virtud” que, lejos de la creencia asociada a su vínculo con la Entrada en Jerusalén, se liga a la lectura simbólica de la procesión y de los propios palmerales levantinos. Aquel artículo que, en este sentido, desarrollaba Salvador Rueda -hace ya más de un siglo- bajo el título de “Palmas y esculturas” encuentra en la figura del santo una necesaria asociación con nuestra tierra.

Y es que San Juan no supone únicamente el prototipo de la pureza que le conferiría el legado de la custodia de la Madre de Dios al pie del madero, sino que constituye en sí mismo el emblema de virilidad ambigua tan del gusto decimonónico. Hay que referir necesariamente aquí como, más allá de aquellas efigies labradas en el Barroco para los cortejos -concretadas únicamente en las procesiones de Jesús y del Santo Sepulcro- será el «siglo de las revoluciones» el que, por su particular talento literario, vea en la figura del discípulo un referente plástico indiscutible.

Contrapuesto inequívocamente a la figura de *San Juan Bautista* -las fiestas de ambos se celebran en los distantes vértices solsticiales del año- su asociación cristianizada a la figura de *Jano bifronte* evidencia la dualidad en la que se debate su propia preeminencia. Esta definición como puerta de paso necesaria entre el pasado y el mañana le otorga un protagonismo, de naturaleza relevante, como bisagra de los tiempos futuros: la Jerusalén “del Cielo” alentada por la propia evocación apostólica de su célebre *Apocalipsis*.

Evidentemente, en un ritual como el murciano marcado por la transustanciada materia hierosolimitana -aquel trasunto de la “Tierra Santa” levantina evocado por la literatura- su papel orquesta una auténtica premonición. Aquella que conduce desde las vísperas de la Pasión a la Resurrección y, aún más allá, a las postrimerías del ocaso. Precisamente, la efie tallada por Venancio Marco con la que, prácticamente, se cierra la Semana Santa constituye, en realidad, la afirmación de la anunciada venida definitiva del *Paráclito*. Porvenir en el que el propio preludio de la *Virgen Gloriosa* -con su preclaro talante inmaculista- no hace sino definir la relevancia simbólica del santo y una participación con la que se alienta, en efecto, su triunfo último en el final de los tiempos.

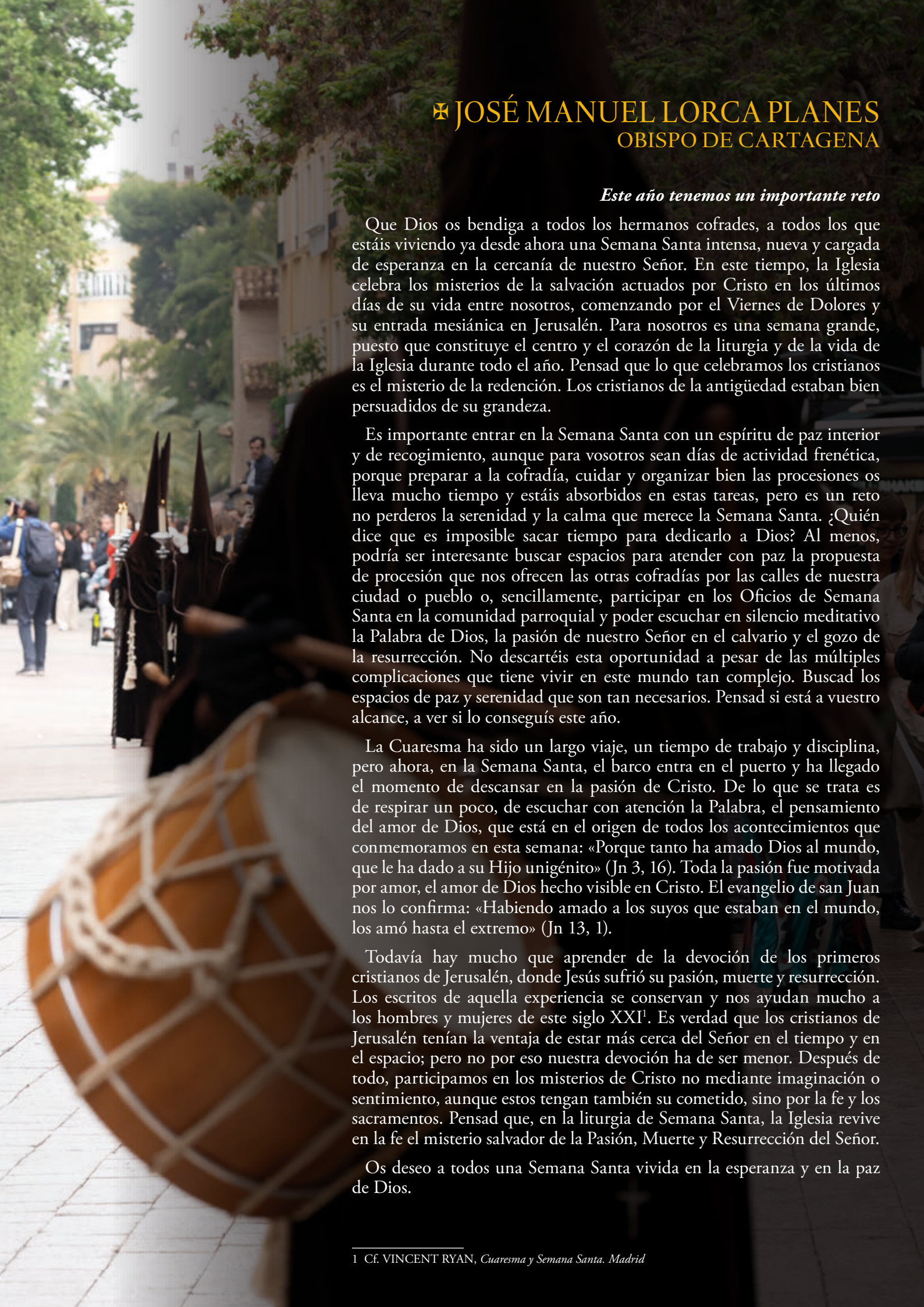
Más allá de esta fuerte carga teológica y simbólica, el elenco de esculturas referidas a *San Juan Evangelista* encuentran en Murcia un indispensable campo donde, desde la mítica escultura de Francisco Salzillo y Alcaraz -cima escultórica del *Siglo de Oro* como nos recuerda su última presencia en el Museo del Prado- a la efigiada hace apenas unos años por Ramón Cuenca Santo, abrevian un episodio relevante para la Historia del Arte. Pues, más allá del chovinismo, conceden a la capital una impronta de celebridad que fácilmente se atisba en cualquier manual de esta disciplina.

Arte que, también bajo este asunto, redime al mundo con su belleza. Camino esencial y desnaturalizado que anticipa el Paraíso retornado como bien sugiere, de forma sutil y balanceante, la propia palma blanca con la que proclama, desde la cúspide de los *tronos*, la afirmación del Levante como tierra predilecta para la manifestación pasionaria.



"Procesión del Ángel"





✠ JOSÉ MANUEL LORCA PLANES OBISPO DE CARTAGENA

Este año tenemos un importante reto

Que Dios os bendiga a todos los hermanos cofrades, a todos los que estáis viviendo ya desde ahora una Semana Santa intensa, nueva y cargada de esperanza en la cercanía de nuestro Señor. En este tiempo, la Iglesia celebra los misterios de la salvación actuados por Cristo en los últimos días de su vida entre nosotros, comenzando por el Viernes de Dolores y su entrada mesiánica en Jerusalén. Para nosotros es una semana grande, puesto que constituye el centro y el corazón de la liturgia y de la vida de la Iglesia durante todo el año. Pensad que lo que celebramos los cristianos es el misterio de la redención. Los cristianos de la antigüedad estaban bien persuadidos de su grandeza.

Es importante entrar en la Semana Santa con un espíritu de paz interior y de recogimiento, aunque para vosotros sean días de actividad frenética, porque preparar a la cofradía, cuidar y organizar bien las procesiones os lleva mucho tiempo y estáis absorbidos en estas tareas, pero es un reto no perderos la serenidad y la calma que merece la Semana Santa. ¿Quién dice que es imposible sacar tiempo para dedicarlo a Dios? Al menos, podría ser interesante buscar espacios para atender con paz la propuesta de procesión que nos ofrecen las otras cofradías por las calles de nuestra ciudad o pueblo o, sencillamente, participar en los Oficios de Semana Santa en la comunidad parroquial y poder escuchar en silencio meditativo la Palabra de Dios, la pasión de nuestro Señor en el calvario y el gozo de la resurrección. No descartéis esta oportunidad a pesar de las múltiples complicaciones que tiene vivir en este mundo tan complejo. Buscad los espacios de paz y serenidad que son tan necesarios. Pensad si está a vuestro alcance, a ver si lo conseguís este año.

La Cuaresma ha sido un largo viaje, un tiempo de trabajo y disciplina, pero ahora, en la Semana Santa, el barco entra en el puerto y ha llegado el momento de descansar en la pasión de Cristo. De lo que se trata es de respirar un poco, de escuchar con atención la Palabra, el pensamiento del amor de Dios, que está en el origen de todos los acontecimientos que conmemoramos en esta semana: «Porque tanto ha amado Dios al mundo, que le ha dado a su Hijo unigénito» (Jn 3, 16). Toda la pasión fue motivada por amor, el amor de Dios hecho visible en Cristo. El evangelio de san Juan nos lo confirma: «Habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el extremo» (Jn 13, 1).

Todavía hay mucho que aprender de la devoción de los primeros cristianos de Jerusalén, donde Jesús sufrió su pasión, muerte y resurrección. Los escritos de aquella experiencia se conservan y nos ayudan mucho a los hombres y mujeres de este siglo XXI¹. Es verdad que los cristianos de Jerusalén tenían la ventaja de estar más cerca del Señor en el tiempo y en el espacio; pero no por eso nuestra devoción ha de ser menor. Después de todo, participamos en los misterios de Cristo no mediante imaginación o sentimiento, aunque estos tengan también su cometido, sino por la fe y los sacramentos. Pensad que, en la liturgia de Semana Santa, la Iglesia revive en la fe el misterio salvador de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor.

Os deseo a todos una Semana Santa vivida en la esperanza y en la paz de Dios.

¹ Cf. VINCENT RYAN, *Cuaresma y Semana Santa. Madrid*

LA GRANDEZA DE LA SEMANA SANTA MURCIANA

FERNANDO LÓPEZ MIRAS

PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

La Semana Santa de Murcia resulta una expresión tan singular de la forma de recordar la Pasión de Cristo, que se hace preciso conocer íntimamente el ser y el sentir de la ciudad y sus habitantes para alcanzar el completo y correcto entendimiento de esta manifestación de fe, arte y costumbrismo que a lo largo de los siglos ha venido recorriendo las calles y plazas, convirtiendo el escenario urbano en un gran auto sacramental.

Sin embargo, es bastante la aproximación superficial para advertir la grandeza de los que se está viendo, y sentirse atraído, y puede que atrapado, por el asombroso reguero de mayordomos, penitentes y estantes, de luces y cruces, de pasos perfumados de incienso y flor, que muestran los pasajes y personajes protagonistas de la Semana Mayor interpretados por las gubias diestras de un elenco de imagineros de primer orden, que, a lo largo de los siglos, han labrado la Pasión según Murcia.

Es, en todo caso, difícil de describir una Semana Santa como la de Murcia. Tan diferente a todas, tan rica en matices; tan apegada al mensaje de la obra redentora del Nazareno, como aparentemente contradictoria en su natural alegría mediterránea; tan severa y penitencial en unas procesiones, como bulliciosa y costumbrista en otras. Pero, siempre, sin perder la esencia y perspectiva de los días sacros y del alcance universal y eterno de la victoria de la virtud sobre el pecado, del triunfo de la vida sobre la muerte.

Todo ello impulsa el alma durante esos días a unas alturas inconmensurables y a unas vivencias entrañables, que ahondan en convicciones personales y colectivas, forjadas de generación en generación a lo largo de los siglos y arraigadas en la entraña de las gentes y de la ciudad misma.

Se acercan los días grandes. Las horas de luz van creciendo. La naturaleza revive, y, en esta tierra, lo hace de forma especialmente intensa y fecunda. La fragante y colorida primavera se anuncia a través del azahar y la policromía de unas flores que pronto confundirán sus aromas con el incienso litúrgico y su variedad cromática con la de las túnicas nazarenas. Todo se va adecuando como escenario vivo del gran Misterio que volverá a mostrarse a los hombres y mujeres de hoy, como ha venido haciéndose de generación en generación.

Yo invito a todos a vivir intensamente los días que se avecinan. A los nazarenos, como coprotagonistas de los sublimes momentos en que la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo sale a las calles y convierte la ciudad en un inmenso templo; a los demás, como privilegiados espectadores de la profunda revelación que se lleva a cabo con arreglo a ritos y formas heredados de nuestros mayores. Yo os invito a sentirlo como lo siente esta tierra apasionada, donde el dolor y el amor se dan la mano.





NAZARENOS Y NAZARENAS, LA CIUDAD ES VUESTRA.

JOSÉ BALLESTA GERMÁN
ALCALDE DE MURCIA

Murcia, tierra de tradiciones centenarias, sede artística de nuestra fe y capital de hitos culturales. Ciudad de luz y de color, de aromas y sentimientos, que en estos días resurge del silencio cuaresmal para anunciar a los murcianos con voces roncas de auroros, toques de burla y saetas de silencio que ya es Semana Santa en Murcia.

Como un reloj puntual, se abre paso la primavera murciana que dota a nuestra tierra de esa luz especial y junto al aroma del azahar, que como un incensario bendice nuestras calles, acarician las imágenes esculpidas por insignes escultores que han consagrado en obras de devoción los más grandes signos de sufrimiento.

Es Semana Santa en Murcia y los murcianos seremos convocados a la unción del Amparo o a la elegancia del Sábado de Pasión; a la luz triunfante del Domingo de Ramos y al fervor sobrehumano de los vecinos de San Antolín por el Señor del Malecón.

Seremos llamados a la marcialidad del Martes Santo; a la murcianía insobornable de la Samaritana en un miércoles colorao; al silencio íntimo de quien es Refugio para los murcianos.

Seremos invitados a la esencia murciana de Salzillo; al recogimiento de la noche de Viernes Santo; al luto riguroso que viste de blanco o negro y al atronador júbilo del Resucitado.

Es Murcia una ciudad que se entrega a su Semana Santa, donde la generosidad de los murcianos se encarna en caramelos, habas, huevos y monas que se entregan en cada cortejo procesional; y no tendría sentido si no estuviera impregnada de ese carácter y de esos hábitos que nos son propios, pues la idiosincrasia de nuestra Semana de Pasión es lo que la hace única e irrepetible.

Deseo que vivamos esta festividad con la pasión que nos caracteriza y os invito a que nos sirvamos de este instrumento, las cofradías y hermandades, para ser instrumentos de misericordia, de generosidad, de perdón y de fe.

Nazarenos y nazarenas, la ciudad es vuestra. Revivamos en cada plaza y en cada calle la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Sigamos escribiendo juntos extensas páginas de la historia de Murcia.





VUESTRO COMPROMISO FIEL E ILUSIONANTE

SR. D. ALFONSO ALBURQUERQUE GARCÍA

DELEGADO EPISCOPAL PARA LAS HERMANDADES Y COFRADÍAS

Queridos nazarenos y cofrades de la diócesis de Cartagena:

Con profundo afecto y sincera cercanía me dirijo a todos vosotros, hombres y mujeres que, generación tras generación, mantenéis viva una de las expresiones más hondas de la fe de nuestro pueblo, y que llega hasta lo más profundo del alma. Aún resuenan en nuestro interior esas estampas de fe y de devoción que pudimos vivir íntimamente en la Magna Procesión Jubilar celebrada el pasado mes de noviembre, en el jubileo de cofrades y nazarenos de nuestra diócesis cartaginesa, en un momento que queda para la historia en la retina y en el alma de todo cofrade diocesano o de los miles que nos visitaron.

La Semana más Santa que se aproxima vuelve a convocarnos en torno al misterio central de nuestra vida cristiana: la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. Os saludo con gratitud y esperanza, reconociendo en cada cofradía, en cada hermandad y en cada nazareno, un testimonio vivo de amor a Cristo y a su Iglesia.

Vuestra presencia silenciosa en las procesiones, vuestro esfuerzo constante y muchas veces oculto, vuestro compromiso fiel e ilusionante durante todo el año, son un verdadero servicio evangelizador. No solo conserváis una tradición valiosa, sino que proclamáis con signos, imágenes y gestos el Evangelio en medio de las calles de pueblos y ciudades de nuestra diócesis, y que sigue conmoviendo el corazón del mundo. Cada túnica vestida, cada trono portado, cada marcha interpretada y cada cirio encendido hablan de una fe encarnada, humilde y perseverante, Fe y entrega que nos ayudan a imitar a tantas personas que fueron testigos directos en la vida real y cotidiana de personas que se acercaron a contemplar y vivir experiencias únicas al lado de Jesús de Nazaret.

La Semana más Santa no es solo un recuerdo piadoso ni una expresión cultural; es un tiempo de gracia en el que somos invitados a entrar, con el corazón abierto, en los momentos más decisivos de la historia de la salvación. Acompañar a Cristo en su Pasión es aprender del amor que se entrega sin reservas, del silencio que perdona, de la cruz que no es derrota sino camino. Y celebrar su Resurrección es dejarnos alcanzar por la alegría que vence al miedo, por la vida nueva que renace incluso en medio de la noche.

Os invito, queridos cofrades y nazarenos, a vivir estos días santos con intensidad interior, con espíritu fraterno y con mirada creyente. Que las procesiones no sean solo un caminar exterior, sino un verdadero itinerario del alma; que cada estación sea oración, y cada encuentro, comunión. Caminemos juntos, como Iglesia diocesana, fortalecidos por la fraternidad que nace de sabernos hijos del mismo Padre y discípulos del mismo Señor.

Que María Santísima, que acompañó a su Hijo hasta la cruz y fue testigo de la aurora pascual, os sostenga en vuestro caminar. Y que esta Semana Santa renueve vuestra fe, avive vuestra esperanza y ensanche vuestro amor, para que, al anunciar con gozo a Cristo Resucitado, seáis luz en medio del mundo y fermento de vida nueva para nuestra diócesis de Cartagena. Y que todos sea siempre para mayor gloria De Dios y de su beatísima Madre. Y todo vivido con un inmenso afecto fraterno y en una verdadera comunión de fe.

Porque después de tanto, nos quedamos con la realidad de aquel testimonio del apóstol San Juan:

¡Verdaderamente ha resucitado el Señor y lo hemos visto!



REFERENTE DE TRADICIÓN, INTERIORIDAD Y CULTURA

JOSÉ IGNACIO SÁNCHEZ BALLESTA

PRESIDENTE DEL REAL Y MUY ILUSTRE CABILDO
SUPERIOR DE COFRADÍAS

Queridos cofrades y nazarenos:

Nos acercamos a una nueva Semana Santa, un tiempo que renueva nuestra **devoción**, nuestra tradición y nuestro compromiso con la ciudad que amamos. La Semana Santa de Murcia, declarada de **Interés Turístico Internacional**, representa no solo un reconocimiento a su riqueza cultural, artística y espiritual, sino también un compromiso para todos los que participamos en ella. Esta distinción nos recuerda que nuestra labor como cofrades y nazarenos tiene un alcance que trasciende nuestras calles, proyectando al mundo el valor de nuestra entrega y el esfuerzo que mantiene viva esta tradición.

Ser cofrade o nazareno en Murcia implica dedicación, disciplina y entrega. Cada ensayo, cada preparación de los pasos, cada organización de las procesiones y cada gesto silencioso de apoyo son actos que sostienen la grandeza de nuestra Semana Santa. Son retos que asumimos con responsabilidad y entusiasmo, conscientes de que nuestra pasión y nuestro trabajo constituyen un legado que debemos cuidar y transmitir a las futuras generaciones.

Este año, nuestra publicación dedica un espacio especial a la figura de **San Juan Evangelista**, discípulo amado y compañero fiel de Jesús. Su imagen nos recuerda la importancia de la fidelidad, la amistad y el testimonio silencioso, valores que inspiran a cofrades y nazarenos en cada procesión y en cada acto de nuestra Semana Santa. San Juan nos invita a vivir nuestra espiritualidad con entrega y a acompañar a nuestras imágenes con respeto y devoción, recordándonos que la grandeza de nuestra tradición se encuentra en la sinceridad del corazón.

La Semana Santa murciana es un mosaico de emociones y sentidos: **devoción**, arte, música y recogimiento se entrelazan en cada procesión. Cada cofrade, cada nazareno y cada voluntario aporta su esfuerzo para que esta experiencia sea profunda y memorable, tanto para quienes participan activamente como para quienes contemplan nuestras procesiones. Nuestro trabajo diario, constante y silencioso, es la garantía de que la Semana Santa siga siendo un referente de tradición, interioridad y cultura en Murcia y más allá.

Que la Semana Santa 2026 sea un reflejo de nuestra **entrega, fraternidad y pasión**, y un homenaje a todos los que, con dedicación y esfuerzo, hacen posible que estas celebraciones mantengan su solemnidad y emotividad. Que cada paso, cada procesión y cada gesto de compromiso nos recuerden que nuestra labor tiene un valor que trasciende lo visible, dejando una huella perdurable en la historia de nuestra Hermandad y en el corazón de quienes la vivimos y contemplamos.

Con afecto y gratitud.







EL EVANGELISTA DEL TRUENO

*"... a Jacobo hijo de Zebedeo, y a Juan hermano
de Jacobo, a quienes apellidó Boanerges,
esto es, Hijos del trueno." (Mc. 3:17)*

"SAN JUAN EVANGELISTA"

*Autor: Juan Antonio López Delgado
(Murcia, 2007)*



*Terminadas las jornadas del “concilio”, abandonaban
Jerusalén los apóstoles para predicar la doctrina salvífica.
Sólo Juan y Santiago el Menor quedaron con nuestra
Señora en la ciudad santa, cuando las herejías de
aquella década medial de la centuria primera estaban
más a lo vivo y un nuevo monstruo, Nerón, accedía al
poder del Imperio romano con sólo diecisiete años.*







Su mismo Evangelio, tan divergente por alegórico y espiritual, no cesa de ser investigado por exegetas y biblistas que manifiestan los datos suplementarios, de primera mano, del discípulo primero del profeta de Nazareth. El férreo y puntilloso Messorri reconoce que “con frecuencia San Juan da pruebas de saber más cosas, de ser depositario de una tradición eclesial” que en los sinópticos es imposible detectar.







Y en verdad que Juan, como antes (y después también) en Éfeso, dirá a los que solicitan su palabra que es preferible la misericordia al rito y alentaba a la confesión de los pecados, pues el Señor es fiel y justo para perdonarlos y limpiarnos de toda maldad.

Añadiendo: Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo Unigénito, para que todo aquel que en Él cree, no se pierda, más tenga vida eterna.

Queda, pues, Juan en Jerusalén con la Madre de Jesús y no marcha a evangelizar como los demás según el mandato de Cristo. ¡Cuán distinto este apóstol en todo siempre, cómo rompe con su singularidad, con su honda personalidad elusiva, el círculo férreo del poder constituido! Se dijera que hay siempre, en torno a su sagrada persona, un respeto raro, un hueco de tolerancia que en mucho tiempo no pareció conocer semejante.









Incrédulo y tardo de corazón, como todos, había sido Juan en acabar de creer la Resurrección del Señor, para ya era tiempo que como fiel discípulo suyo fuese maestro de la fe para la generalidad de los hombres.





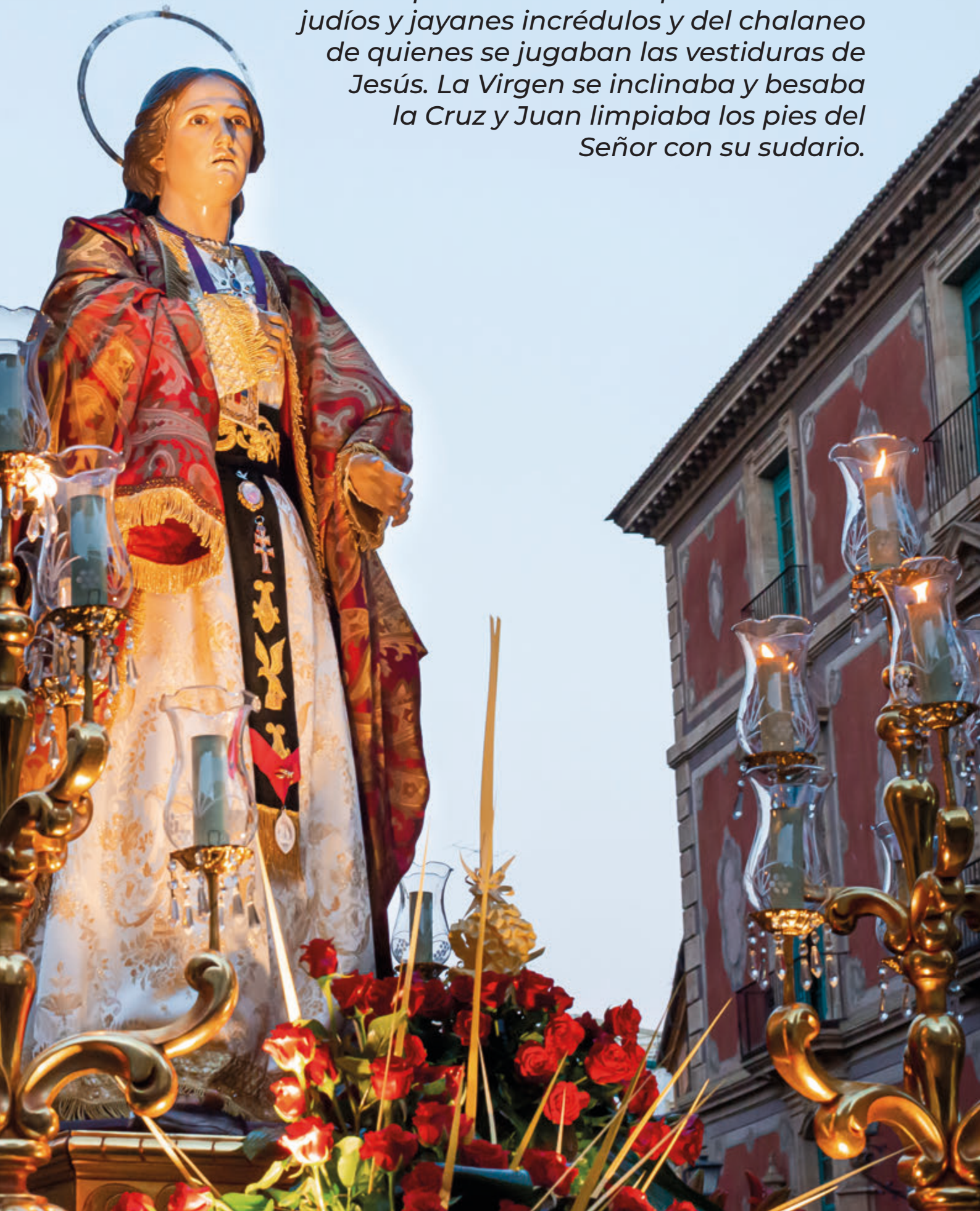


*Mirándolos el Salvador del mundo,
dijo a María: "Mujer he ahí a tu hijo".
Luego dijo al discípulo. "He ahí a tu Madre".
Juan besó entonces respetuosamente el
pie de la Cruz y después a la Madre de su
Maestro, "que se volvía la suya".
Tuvieron que llevársela, desmayada,
a alguna distancia.*





*Había ya Jesús pedido al Padre el perdón
para tan inicuos hacedores de mal. El mayor
ruido provenía de las imprecaciones de
judíos y jayanes incrédulos y del chalaneo
de quienes se jugaban las vestiduras de
Jesús. La Virgen se inclinaba y besaba
la Cruz y Juan limpiaba los pies del
Señor con su sudario.*







Pasaban los días y aun los meses y en aquella santa grey nuestra sencilla oveja seguía criada a los pechos del Maestro y de su doctrina y milagros. Iba entendiendo el primero grandes sacramentos que la divina diestra le comunicaba y obra con él, preludio y anticipo de los que en la última Cena le mostraría, particularmente que tuviese cuidado de la Virgen. Quería de él nuestro buen Jesús una pureza de alma superior a la de ángel y una disposición especialísima para conseguir aquel grado único de hijo carísimo.







Desde la primera de sus epístolas pasando por su Evangelio, Juan es el predicador por excelencia del amor cristiano para el prójimo hasta dar la sangre y la vida por él, Juan es el mayor testimonio de luz y de vigencia de la caridad fraterna.





Se levantaba Juan al alba, luego de reposar sobre una tarima de madera. Solía quebrar el sueño de la noche con rezos y memorias de Cristo crucificado. Se lavaba y ponía el manto hilado y tejido por su Madre y departía breve con Santiago el Menor, particularmente sobre los lugares de predicación en la jornada.



Pedía permiso a la Virgen para entrar en su oratorio y retiro y hallábala siempre de rodillas rezando o echada de bruces y con los brazos en cruz. Solicitaba su bendición para marcharse, pues nada comía en la mañana. Hablaba en plazas, por calles, dentro de las umbrosas casitas.



*Un poco al modo de las sentencias
del comienzo del Evangelio
mismo de San Juan, escrito en la
extrema ancianidad del Apóstol:
“Al principio era el Verbo,
y el Verbo estaba en Dios,
y el Verbo era Dios”.*



*Solían ir juntos, como antaño,
Juan y Pedro a predicar la palabra
salvífica. El templo de Jerusalén era
el lugar habitual de predicación,
pero también acudían a muchas
casas particulares porque así se lo
solicitaban las gentes. A todos los
iban catequizando para darles el
santo bautismo, ocupándose en
esto principalmente los discípulos,
porque los apóstoles predicaban y
tenían algunas controversias con
los fariseos y los saduceos. Negaba
éstos la inmortalidad del alma y
la resurrección del cuerpo, con lo
cual llamaban a Jesús seductor
y contemporizaban con aquellos
pérfidos pontífices que pretendieron
oscurecer la Resurrección del Señor
sobornando a los guardias de su
santo sepulcro.*









Muerto el Señor, esparcidas las gentes curiosas y parte de la escolta de soldados debido a la fe de Abenadar, los criados de José de Arimatea, habiendo venido a limpiar el sepulcro nuevo comprado por su amo cerca del Gólgota, anunciaros a los amigos de Jesús que su señor iba a bajar el Cuerpo, pedido ya a Pilatos. Juan volvió entonces a la ciudad con las santas mujeres para que María pudiera reparar un poco sus fuerzas, y las alojó en una pequeña habitación en los edificios contiguos al Cenáculo. Allí prepararon también las cosas necesarias para el entierro – áloe, paños, aromas, agua de nardos, esponjas...- y recibieron al parecer a algunos discípulos que habían estado ocultos por las grutas del valle de Hinnon.







En este sentido son más que elocuentes algunos de los versículos últimos del Evangelio del discípulo amado. Van juntos, como tantas veces, éste y Simón Pedro. El Salvador, resurrecto, va hablando con el que lo negara. La espontánea indiscreción sencilla de Pedro le hace preguntar al Maestro: “Señor, ¿y este qué?”, refiriéndose a Juan. “Jesús le dijo: Si yo quisiera que éste permaneciese hasta que yo venga, ¿a ti qué?”







“Había algunos griegos entre los que se habían subido a adorar en la fiesta. Estos, pues, se acercaron a Felipe, el de Betsaida de Galilea, y le rogaron, diciendo: Señor, queremos ver a Jesús.” La esperanza cierta de que su Evangelio serviría para que todos los hombres creyeran que Jesucristo es el Hijo de Dios, fue el mayor fundamento que movió a San Juan a escribirle destinándolo a las Iglesias de los gentiles que en Asia había ya, fundadas por San Pablo.





A los jóvenes indecisos y tibios, que sólo el amor divino viviera en ellos y consumiera todas sus fuerzas, que no es amor verdadero el que las deja libres para amar otra cosa y todo no lo sujeta, mortifica y arrebatata. A los ancianos, en fin, que se acababan sus días prontamente y buscaran por eso en pozo hondo el agua viva del Señor. Cercana la hora de nona regresaba Juan al Cenáculo junto a la Virgen.





Unos manuscritos griegos tardíos refieren la estancia en Roma de Juan, en el palacio de Domiciano, y aquellas muertes por envenenamiento y consiguientes resurrecciones por el Apóstol. No debió mostrarse satisfecho el tirano de los densos silencios y de la extrema actitud austera de aquel taumaturgo...A poco le intimó a elegir entre la adoración a los falsos dioses o ser destinado a perecer en una caldera de aceite hirviendo. San Juan, sin vacilar, prefirió la muerte. Ocurría esto a fines de los años ochenta o a principios de los noventa en aquel siglo I.







Por eso Jesús, antes de elevarse en su Ascensión gloriosa a los Cielos, les había encarecido que en recibiendo al Espíritu Santo predicasen en Jerusalén, en Samaría y en todo el mundo los misterios de la redención humana.



*Nos imaginamos, llegado a ella
Juan, las magníficas soledades
y gratos silencios de Patmos,
hondos de aquel sitio ya santo. Se
guarecería, a la noche, en alguna
gruta y comería raíces y dátiles o
algún pececillo medio moribundo.
Era el desasimiento total, la
cercanía e identidad, también, con
el Precursor: el otro Juan que entre
barrancas y serrezuelas inició en
Galilea la vida anacorética
y fue grato a los ojos
sagrados del Salvador
del mundo.*





SEMANA SANTA

Murcia

2026

DEL
27 MARZO
AL
05 ABRIL

DECLARADA DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL



Ayuntamiento
de Murcia



HOLY WEEK - SEMAINE SAINTE - KARWOCH



Dorado Brisa y Marco Roig. La exégesis valenciana

Agustín Alcaraz Peragón

El San Juan que Dorado Brisa realiza para la Archicofradía de la Sangre sustituye a otro de Santiago Baglietto y responde formalmente a una iconografía más que consolidada en Murcia: joven, de gesto serio, con túnica verde y manto rojo – colores habituales para representar a los discípulos o a los evangelistas-.

Venancio Marco vuelve, como hará en muchas de sus obras, a tener un concepto pictórico de su obra. Olvida el movimiento de una procesión. Y aunque su inspiración es barroca, se inclina por una estética naturalista, más clásica, como vemos en los motivos que emplea para decorar túnica y manto.

The Saint John that Dorado Brisa created for the Archicofradía de la Sangre replaces another by Santiago Baglietto and formally responds to an iconography that is well established in Murcia: young, with a serious expression, wearing a green tunic and red cloak – colours commonly used to represent the disciples or evangelists.

Venancio Marco returns, as he will do in many of his works, to a pictorial concept of his work. He forgets the movement of a procession. And although his inspiration is Baroque, he leans towards a more classical, naturalistic aesthetics, as it is seen in the motifs he uses to decorate the tunic and cloak.

Ahí tienes a tu hijo. San Juan Evangelista, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo (Juan Dorado Brisa, 1905)

El 19 de abril de 1905, Miércoles Santo, a las 17:30 sale del Carmen la procesión de la Archicofradía de la Sangre, en la que figura en séptimo lugar «*San Juan, nuevo, construido por el escultor Sr. Dorado y arreglado por su camarera la Sra. D^a Josefa García y García de Atienzar*». Así informaba de este estreno El Diario Murciano.¹

No era la primera obra de Juan Dorado Brisa (Valencia, 1874 – Paterna, 1907) para la Archicofradía carmelitana en la que el año anterior había estrenado el Lavatorio. Tampoco para la Semana Santa de Murcia, pues su llegada a esta ciudad se remontaba diez años atrás, cuando en 1895 «*la Junta de la Hermandad del Santo Sepulcro de esta ciudad, ha aceptado como mejor y para hacer una Cama nueva para el Entierro de Cristo, el año que viene, el proyecto presentado por un escultor valenciano, el Sr. Dorado, por sus circunstancias y su baratura*».²

Dorado Brisa se había iniciado como escultor en Valencia, su ciudad natal, donde aprendería oficio de otro escultor que realizaría un San Juan para la Semana Santa murciana, Venancio Marco, y donde también ampliaría su formación académica en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Su llegada a Murcia supuso un notable cambio, pues se apartaba de la prolongación de la escuela salzillesca que en esos momentos representaba Francisco Sánchez Araciél, a quien “arrebato”, probablemente por el coste de su proyecto,³ el encargo para el Viernes Santo murciano; sin desdeñar la originalidad que aportaba con un grupo que guardaba una gran semejanza con el que en esos momentos concluía un afamado paisano suyo: el Mausoleo a Julián Gayarre de Mariano Benlliure.

Desde poco después de realizar el paso del Santo Sepulcro, Dorado se instaló en la ciudad de Murcia, para la que realizaría un amplio número de obras y en la que abrió su propio taller. Conocía bien el estilo que primaba en la ciudad y, aun conociendo perfectamente los precedentes para la representación de San Juan, (poco después de su llegada hizo para Algezares

1. El Diario Murciano, 19 de abril de 1905.

2. El Diario de Murcia, 14 de julio de 1895.

3. FERNÁNDEZ LABAÑA, Juan Antonio. “El escultor Juan Dorado Brisa a través de la prensa murciana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Un gran artista con una breve carrera”. *Andelma*. Centro de Estudios Históricos Fray Pasqual Salmerón. Cieza, Págs. 58-67

«una copia del San Juan de Salcillo, que se le encargó como modelo»),⁴ Dorado opta por una imagen más seria, más serena, quizá un poco más adulta sin abandonar la juventud siempre presente en el Evangelista. Es un San Juan en actitud de caminar, pero con el que transmite menos movimiento y, presenta quizá menos introspección, más concentrado en aquello que sucede junto a él.

Con todo, la novedad más llamativa de esta talla la aporta el estofado en túnica y manto. Estamos acostumbrados a ver cómo se aplica esta técnica decorativa sobre un fondo en oro, pero Dorado Brisa alterna el oro en el manto con el empleo de la plata en la túnica.

En 1907, con tan solo 33 años de edad, Juan Dorado falleció al ser atropellado por un tren cuando se dirigía a Paterna, frenando así la que debía haber sido una prolífica carrera en la que con toda seguridad Murcia habría visto otras muchas obras salidas de su gubia.

De él se dice que Mariano Benlliure quiso que fuese colaborador suyo, que dejara Murcia por Madrid, algo que él rechazó. No lo hubiera desmerecido.

El Evangelio según San Juan. San Juan Evangelista, Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado (Venancio Marco Roig, 1912)

La mañana del Domingo de Resurrección nos trae un mensaje de alegría desbordante. Tras mostrarnos los rigores de la Pasión de Cristo, pasos y nazarenos avanzan en el recorrido del Evangelio. Y si los evangelios sinópticos nos narran de manera más sencilla la Resurrección y las apariciones de Cristo Resucitado, es en el de San Juan donde encontraremos éstas con mucho mayor detalle, así como las que no mencionan los otros.

Por eso no puede extrañarnos que, cuando en 1912 la recién recuperada Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado incorpora para abrir su procesión la imagen de San Juan Evangelista, el escultor yeclano, afincado en Valencia, Venancio Marco, adapte precisamente su iconografía a ese mismo fin.

Venancio Marco Roig (Yecla, 1871 – Valencia, 1941) era un hombre de amplia formación académica. Aunque sus inicios en Yecla serían sencillos, en la misma carpintería que regentaba su padre, e incluso en los talleres en que -ya en Valencia- estuvo como aprendiz para costear sus estudios, talleres como los de Francisco Gómez, José Gerique -padre- o Damián Pastor, sería su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que cursa estudios superiores antes de abrir su propio taller en 1898, la que más nos dice de su saber. Buena prueba de ello sería, por ejemplo, la definición que de él hace en 1906 la prensa granadina, cuando acude a aquella ciudad y plasma en un San Francisco abrazando a la Cruz, inspirado en la obra de Murillo: «obra de un artista trabajador, pensador e ilustrado; Venancio Marco Bosch, artista murciano establecido en Valencia, admirador de su paisano Salzillo».

Marco es ya un reconocido escultor en aquellos años, protagonista y premiado en varias exposiciones nacionales, la última de ellas -antes de comenzar a trabajar para Murcia- en Madrid en 1910. Es entonces cuando Enrique Carmona Ros le encarga el grupo de la Resurrección, principal protagonista entre los pasos con los que poner de nuevo en la calle en Murcia la procesión del Resucitado en 1911.

Un año más tarde es la talla de San Juan Evangelista el siguiente de los encargos para la que los programas oficiales califican como la “mañana blanca”.



El Progreso. Murcia, 6 de marzo de 1902

4. Heraldo de Murcia, 24 de marzo de 1899

No es un San Juan que debe acompañar a Cristo en el Calvario. Cambia la combinación cromática habitual en rojo y verde -que suelen definirse como colores de martirio y de un apóstol- por el blanco de la pureza y el rojo del amor incondicional. Pero, sobre todo, está comenzando a escribir el Evangelio.

El libro que la imagen de este San Juan sostiene con su mano izquierda lleva escritas estas palabras, que no podemos ver en procesión, pero que sí reflejó el escultor: «*In principio erat verbum et verbum erat apud deum et deus erat verbum*». Es el comienzo del Evangelio de San Juan, pero, por si teníamos dudas, añade a continuación: «*C.1 Vs.1*»: Capítulo uno, versículo uno.

Junto a San Juan y bajo el Evangelio, situó un águila que hoy, tras volver a mostrarla en el paso, pues tras la Guerra dejó de estar presente, se sitúa en el lado contrario. Un águila que es símbolo de San Juan, de la altura teológica de sus escritos, conocida como águila de Patmos, isla donde estuvo desterrado, y donde escribió el Apocalipsis.

Concebido, pues, para abrir la procesión, para ser el narrador de ésta, de aquello que vamos a ver, tal y como lo hizo en 1912, es un San Juan joven, sereno, concentrado en la importante labor de relatar su vivencia con Cristo. Se ha detenido para escribir y relatar lo que veremos tras él: las apariciones que es el único evangelista que describe de manera amplia y concreta.

Un San Juan diferente al resto, como lo es en toda su estética el conjunto de una procesión que contagia la alegría de la Pascua que con ella se inicia.



San Juan en la imagería de José Antonio Hernández Navarro

David Alpañez Serrano

El escultor José Antonio Hernández Navarro (Los Ramos, 1954) ha realizado en numerosas ocasiones tallas de San Juan Evangelista destinadas a pasos de Semana Santa. Hasta en once ocasiones ha tallado imágenes en solitario del Discípulo Amado, siendo en ocho más donde la figura de San Juan forma parte de grupos procesionales. A continuación, se lleva a cabo un análisis de dichas obras, teniendo en cuenta tanto aspectos iconográficos como la evolución técnica, estilística y formal de los San Juanes acometidos por Hernández Navarro a lo largo de más de 35 años.

José Antonio Hernández Navarro (Los Ramos, 1954) has carved numerous statues of Saint John the Evangelist for Holy Week processions. He has carved solo images of the Beloved Disciple on eleven occasions, with Saint John forming part of processional groups on eight further occasions. Below is an analysis of these works, which has taken into account both iconographic aspects and the technical, stylistic and formal evolution of the Saint Johns created by Hernández Navarro over more than 35 years.

La presencia del Apóstol San Juan está fuertemente arraigada en la Semana Santa del sureste español, no solo por su participación en numerosas escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo sino, sobre todo, como imagen individual que procesiona en solitario sobre un trono. En este sentido resulta de especial importancia, para la difusión de dicho modelo, las tallas que Francisco Salzillo acometió en la década de los 50 del siglo XVIII para Cartagena y Murcia.

Las imágenes de San Juan desde el siglo XVIII hasta nuestros días son abundantísimas en toda la Región de Murcia y provincias limítrofes. En el caso que nos ocupa, los encargos de San Juanes a Hernández Navarro han sido mayoritariamente de poblaciones de la huerta de Murcia, aunque también de localidades como Cartagena, Mula y otras de fuera de nuestras fronteras provinciales como Torrevieja o Huércal-Overa. Pero resulta sorprendente el altísimo porcentaje de encargos para pedanías murcianas concentradas en escasos kilómetros.

Para mayor claridad en la exposición, primero analizaremos los San Juanes que Hernández Navarro ha tallado como imágenes en solitario, para posteriormente acometer el estudio de los que forman parte de grupos procesionales.

San Juanes en solitario

- **Cartagena** (1983). Asociación Canónica Cristo de la Divina Misericordia.
- **Torreagüera** (1987). Hermandad de San Juan.
- **Torrevieja (Alicante)** (1992). Cofradía de San Juan Evangelista.
- **Era Alta** (1992). Cofradía de San Juan Evangelista.
- **Rincón de Seca** (1994). Hermandad de San Juan Evangelista.
- **Nonduermas** (1996). Hermandad de San Juan Evangelista.
- **Huércal-Overa (Almería)** (1997). Paso Blanco.
- **La Albatría-La Arboleja** (2005). Cofradía de la Sagrada Familia.
- **La Alberca** (2012). Hermandad de Nuestra Señora del Rosario.
- **Santomera** (2016). Cofradía de San Juan Evangelista.
- **Mula** (2019). Hermandad de Nuestra Señora del Carmen.

Primeros San Juanes

Si exceptuamos el primer San Juan de Hernández Navarro —una copia en barro del San Juan de Salzillo de la Cofradía de Jesús, que realizó en los años setenta cuando trabajaba como modelista-escultor en el taller belenista de los Hermanos Griñán y que hoy se encuentra en el Museo de la Ciudad— la primera obra de San Juan que le encargan para procesionar fue por parte de la Asociación Canónica Cristo de la Divina Misericordia de Cartagena (fig. 1). Se trata

de una imagen de vestir en la que los comitentes solicitaron al escultor que se inspire en el San Juan Californio atribuido a Salzillo y que desapareció en 1936 durante la Guerra Civil. Pese a que Hernández Navarro no realizó una copia fidedigna del rostro, sí se aprecia cierto espíritu y aire salzillesco. Se trata de una obra muy temprana en su producción. En los aspectos formales y especialmente en los técnicos está aún muy vinculada a la tradición imaginera murciana. Podemos apreciar la utilización de ojos de cristal, pestañas postizas, o el acabado brillante de la policromía al bruñir la superficie con vejiga. Iconográficamente responde a un modelo muy extendido en la Semana Santa de la Región de Murcia y en su área de influencia —mientras que en la mano izquierda lleva una palma¹, el brazo derecho lo levanta y señala con el dedo índice el camino del Calvario a la Virgen pues, en el orden de procesión, ella suele ir tras el paso de San Juan—. Así eran los San Juanes Californio y Marrajo de Salzillo destruidos en 1936, así son los que Benlliure y Capuz hicieron en 1946 y 1943, respectivamente para sustituir a los desaparecidos durante la Guerra Civil y así son un gran número de San Juanes repartidos por toda la geografía murciana. La palma nada tiene que ver con el recibimiento a Jesús en la entrada a Jerusalén el Domingo de Ramos, ni tampoco con la palma del martirio, sino con la palma del árbol del Paraíso que, según algunos evangelios apócrifos, un ángel entregó a la Virgen María poco antes de morir y que a su vez María hizo entrega a San Juan cuando ella se encontraba en su lecho de muerte.² Más allá de la importancia simbólica, como inquebrantable vínculo entre la Virgen y San Juan, la palma es un elemento dinámico y muy escenográfico que intensifica la puesta en escena y favorece la sensación de movimiento de la imagen del apóstol en su discurrir en procesión.

Entre finales de los años 80 y principio de los 90 del siglo XX José Antonio Hernández Navarro acometió tres San Juanes para Torreagüera, Torrevieja y Era Alta. Son tres imágenes de vestir que responden a la misma iconografía que el realizado para Cartagena. Es evidente que se trata de una tipología que le resulta grata para imágenes vestideras, pero se aprecia cómo paulatinamente va prescindiendo de soluciones técnicas tradicionales, eliminando postizos, pasando definitivamente a ojos pintados directamente sobre la madera y con una policromía menos brillante, tendente al mate. También se van perfilando unos rasgos fisonómicos propios, alejados definitivamente del sello salzillesco, con unas facciones dulces, pero más varoniles, con un mentón más angulado y una cabellera más recortada quedando en una media melena. Como se puede apreciar en el molde de escayola de la cabeza de San Juan de Torreagüera, ya preparado para el sacado de puntos (fig. 2), este mismo modelo, con pequeñas variaciones, es el que va a utilizar para tallar las cabezas de los ejemplos de Torrevieja (fig. 3) y Era Alta.

Un San Juan de talla completa

Pese a que en la producción de Hernández Navarro son mayoría los San Juanes de vestir, el escultor de Los Ramos reitera que se siente más cómodo y satisfecho con las obras de talla completa. Así se puede apreciar con claridad en el San Juan que realizó para Rincón de Seca en 1994 (fig. 4), en el que resuelve de una manera serena la posición corporal, mostrando, bajo el manto de pliegues rotundos y seguros, una anatomía perfectamente coherente con la naturaleza del movimiento representado. Asimismo, también se aleja iconográficamente de las representaciones precedentes. La mano izquierda ya no porta una palma, sino que agarra su manto rojo, mientras la derecha ofrece una postura que se encuentra a medio camino entre señalar y mostrar la palma de la mano abierta. Por lo que se refiere a los colores de la vestimenta de San Juan, responde a la representación habitual para este apóstol, verde para la túnica y rojo para el manto. La utilización de dicho cromatismo simboliza virtudes y aspectos de la vida de San Juan. La túnica verde hace referencia a la juventud, la esperanza, el renacer, la renovación espiritual... aunque también en otras ocasiones se le representa con túnica blanca, símbolo de pureza y castidad. El rojo de su manto es el color del amor, del martirio (aunque en el caso de San Juan fueron intentos de

1. RÉAU, L.: Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal. (1997).

2. María tomó a Juan mientras los demás cantaban salmos, lo introdujo en su habitación y le mostró la mortaja que tenía preparada. A continuación, le entregó la palma que le había dado el ángel y le pidió que la llevara delante de su féretro.

martirio fallidos) y también de la sangre de Cristo. Es el único apóstol que estuvo presente en la crucifixión y por tanto el único de ellos que vio manar su sangre.

En cuanto a la evolución de los rasgos del rostro, en este San Juan podemos apreciar como Hernández Navarro va un paso más allá y, aunque sigue representándolo joven y bello, sus facciones son menos aniñadas y más duras. Una fisonomía que el escultor de Los Ramos va a mantener sin grandes variaciones al menos durante la siguiente década de su producción. Como curiosidad, resulta interesante apreciar cómo resuelve la barbilla, abultada y con un hoyuelo en el centro. Este rasgo lo utilizó por primera vez un año antes en el San Juan de la Última Cena de Archena. Quedó tan satisfecho que, desde aquel momento, la gran mayoría de San Juanes que ha esculpido, hasta el día de hoy, los ha realizado con dicho hoyuelo.

San Juanes de madurez

En la década comprendida entre 1996 y 2005 José Antonio Hernández realizó tres San Juanes más de vestir, todos siguiendo la misma iconografía —en la mano izquierda portando la palma y con el índice de la mano derecha señalando el camino del Calvario—. De los tres, el más diferente es el que realizó para la localidad almeriense de Huércal-Overa en 1997 (fig. 5). Un San Juan que gira decididamente la cabeza hacia la derecha, mostrando una muy cuidada anatomía del cuello, y que alza la mirada con extraordinaria gallardía. Una escultura que bajo los ropajes deja entrever un *contraposto* de notable clasicismo³. En esta línea, si bien es cierto que el ejemplo almeriense es el que más girada tiene la cabeza hacia la derecha, prácticamente todos los San Juanes que Hernández Navarro ha tallado como imágenes para procesionar en solitario tienden a girar la cabeza hacia la derecha. A veces es un leve gesto, en ocasiones es tan solo la mirada la que se dirige a la derecha. Solo los ejemplos de Nonduermas y Mula tienen la posición de la cabeza y la mirada de frente, pero en ningún caso giran hacia la izquierda.

San Juanes de última etapa

Las dos siguientes imágenes de San Juan que realizó Hernández Navarro fueron en 2012 y 2016 para La Alberca (fig. 6) y Santomera (fig. 7) respectivamente. Se trata de dos obras de talla completa en las que utilizó un cromatismo en las vestiduras muy característico de su producción, un azul verdoso para la túnica y un granate virando hacia marrón en el manto. En cuanto a la iconografía, el de la Alberca responde al modelo tantas veces repetido por Pepe Hernández, portando la palma y señalando el camino. Aunque en este caso, a los pies de la imagen aparece, mediante taxidermia, el águila, uno de los atributos más extendidos en la representación de San Juan y que aún no habíamos visto en el escultor de Los Ramos. En la obra destinada para Santomera, Hernández Navarro se mostró más innovador en el aspecto iconográfico. Abandona el elemento de la palma y lo sustituye por un libro, como símbolo de que es el autor de uno de los Evangelios, así como del libro del Apocalipsis. Hay otros aspectos comunes entre estos dos San Juanes, como el hecho de que ambos se muestran en actitud de caminar adelantando la pierna izquierda, que van descalzos, que las dos llevan un manto largo hasta el suelo colgado tan solo de uno de los hombros, el fajín que les ciñe la túnica a la cintura o el alargamiento tanto del cuerpo como del rostro, característica propia de la última etapa de Hernández Navarro. Pero en el caso de la obra de La Alberca, pese a que estilísticamente es una creación claramente hernandiana, hay un recuerdo al San Juan de Salzillo, quizás por el cabello más largo, por las ondulaciones de los mechones, quién sabe si por esas patillas largas y alborotadas, seguramente por el manto rojo colgado del hombro izquierdo o ¿no será por ese donaire con el que se desenvuelve al caminar? Pepe Hernández supo desde muy pronto que para hacer su propia carrera debía olvidarse de Salzillo, pero la sombra del gran maestro es alargada y la admiración inmensa.

El último San Juan que ha realizado hasta ahora es un tanto especial pues, aunque en muchos aspectos comparte rasgos con la gran mayoría de los San Juanes que hemos analizado hasta ahora (imagen de vestir, con palma en la mano izquierda y mano derecha señalando

3. Pese a ser una imagen de vestir, Hernández Navarro realizó bajo los ropajes un cuerpo tallado sucintamente anatomizado.

el camino del Calvario), la gran diferencia es la naturaleza del encargo, pues La Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de Mula lo solicitó para ser portado por niños y niñas en su procesión infantil. Así que se trata de una escultura de pequeño formato, unos 50 cm de altura, y de terracota policromada.

San Juanes en grupos procesionales

- **Aparición de Jesús a Los Apóstoles en el Lago Tiberiades, Cartagena** (1983). Cofradía del Resucitado.
- **Cristo en el Calvario, Blanca** (1993). Hermandad de San Juan Evangelista.
- **Santa Cena, Archena** (1993). Cofradía de Nuestro Padre Jesús.
- **Encuentro de Jesús y María en la Calle de la Amargura, Cieza** (1999). Cofradía del Cristo del Perdón y la Virgen del Amor Hermoso.
- **Ascensión, Murcia** (2000) Cofradía del Resucitado.
- **Descendimiento, Murcia** (2001). Cofradía de la Misericordia.
- **Santa Cena, Elda** (2003-2008). Cofradía de la Santa Cena.
- **Calvario, Alquerías. San Juan** (2011). Cofradía del Calvario.

San Juan en el Lago Tiberiades

Si en 1982 la realización del paso de la Coronación de Espinas para la Cofradía del Perdón de Murcia supuso el inicio de la carrera profesional de Hernández Navarro como imaginero para las cofradías de Semana Santa, no son menos importante los encargos que al año siguiente le llegaron desde Cartagena, entre ellos los de la Cofradía del Resucitado para la que hizo en 1983 un Ángel Triunfante y la Aparición de Jesús a los Apóstoles en el Lago Tiberiades (fig. 8). Este último grupo está compuesto por cinco imágenes: Cristo y cuatro de los apóstoles, entre ellos San Juan. El Discípulo Amado aparece de pie, acaba de desatender la red de pesca para mirar con atención la aparición de Jesús. No hay aspavientos barrocos, más bien serenidad. Sorprende que en obra tan temprana Hernández Navarro realice un San Juan que decididamente se aleja del sello salzillesco, respondiendo a unos rasgos físicos y faciales propios, que se mantendrán con pequeñas variaciones a lo largo de su producción artística. Por el contrario, en los aspectos técnicos sí se evidencia que se trata de una obra de su primera etapa, especialmente en el uso de los enlienizados para resolver la vestimenta. Posiblemente la inexperiencia sea la causante de ciertos desajustes o incoherencias entre la resolución de la anatomía y las telas encoladas.

Tendrá que pasar una década para que José Antonio Hernández acometa nuevos grupos procesionales en los que esté presente San Juan. Se trata del Calvario de Blanca (fig. 9) y La Santa Cena de Archena, ambos estrenados en la Semana Santa de 1993.

San Juan en el Calvario

En el caso del Calvario, Hernández Navarro crea un conjunto de tres imágenes: Cristo Crucificado, La Virgen y San Juan, estas dos últimas de vestir. Iconográficamente la composición es clásica, con La Virgen a la derecha de Jesús y San Juan a la izquierda. Pero a diferencia de los calvarios tradicionales, solo la Virgen alza la vista hacia el crucificado, mientras que San Juan mira hacia la Virgen. Podríamos decir que las miradas describen un triángulo en el que Cristo mira a San Juan, San Juan a la Virgen y la Virgen a su hijo. De algún modo la escena reproduce el momento en el que Jesús encomienda tanto a la Virgen como a San Juan que se protejan mutuamente⁴.

Años más tarde, en 2011, Hernández Navarro va a hacer un San Juan para Alquerías destinado a completar otra escena de calvario. El crucificado es una obra anónima de un taller madrileño adquirido en 1943 y La Virgen, de clara influencia salzillesca, la talló el propio Pepe Hernández cuando tenía 19 años. Ya desde aquel momento la Cofradía del Calvario tenía interés en encargar

4. Evangelio de San Juan 19, 26-27: Jesús, viendo a su madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, le dijo a su madre: —Mujer, aquí tienes a tu hijo. Después le dice al discípulo: —Aquí tienes a tu madre. Y desde aquel momento el discípulo la recibió en su casa.

un San Juan al escultor de Los Ramos, pero por unas cosas o por otras hubo que esperar casi 40 años para que se completara el grupo procesional. En este caso, y a la manera tradicional, tanto la Virgen como el Apóstol contemplan a Cristo a los pies de la cruz. Curiosamente, en Alquerías, este San Juan del Calvario sale como imagen en solitario en la procesión del Resucitado (fig. 10). Lo visten de rojo y blanco, y le disponen una palma en la mano izquierda. Es evidente que la imagen la ideó Hernández Navarro para procesionar en el calvario, pero también funciona adecuadamente como imagen individual.

San Juan y la Última Cena

Dos Santas Cenas son las que ha tallado José Antonio Hernández a lo largo de su carrera, la mencionada de Archena del año 1993 (fig. 11) y la de Elda, en Alicante, realizada entre 2003 y 2008⁵ (fig. 12). Ambas tienen muchas analogías: sus imágenes son de vestir, Cristo es el único que aparece de pie, consagrande el pan y el vino, el resto de apóstoles permanecen sentados en torno a una mesa rectangular... Por lo que se refiere a San Juan, en ambos casos ocupa la misma posición en la mesa, sentado a la izquierda de Jesús y su disposición corporal es también idéntica, se lleva la mano derecha al pecho al mismo tiempo que gira su rostro hacia la derecha para prestar atención a las palabras del Maestro. Por último, como curiosidad, el San Juan de Archena, además de ser el primero que talló con hoyuelo en la barbilla, es el único en la producción de José Antonio Hernández en tener los ojos azules⁶.

San Juan como sustento de la Virgen María

En el grupo del Calvario de Blanca, Hernández Navarro ya mostraba, de manera implícita, a través de ese juego de miradas, el papel de San Juan como apoyo de la Virgen en los momentos más duros de la Pasión y Muerte de Jesús. Pero de manera directa lo va a explicitar en dos grupos procesionales que va a acometer en un corto periodo de tiempo, el Encuentro de Jesús y María en la Calle de la Amargura para Cieza de 1999 (fig. 13) y el Descendimiento para Murcia de 2001 (fig. 14). En ambos casos San Juan se coloca detrás de la Virgen ofreciéndole su ayuda y sustento en dos instantes de especial dramatismo. Si ponemos la atención en la figura del apóstol, podemos percatarnos que, al igual que en el Calvario de Blanca, San Juan fija su mirada en la Madre y no en Cristo. Otro aspecto llamativo es que, aparentemente, su vestimenta es más sencilla. Tan sólo viste con una túnica de tonos marrones, de aspecto austero, ceñida por un fajín a la cintura y sin ningún tipo de manto. Pero la aparente sencillez no está reñida con un trabajo minucioso de texturas que lleva a cabo Hernández Navarro sobre la superficie de dicha túnica. En el ejemplo de Cieza raya la capa de aparejo (un yeso fino que se aplica sobre la talla en madera antes de la fase de policromía) creando un efecto de tela de saco o arpillera. En el caso del San Juan del Descendimiento, la textura del manto la trabaja mediante golpes de gubia sobre la madera, ofreciendo un acabado más contemporáneo⁷. Siguiendo con el análisis del San Juan del Descendimiento, resulta llamativa la mayor delgadez del rostro, con pómulos marcados y carrillos rehundidos, unos rasgos alejados de otros San juanes más vigorosos, pero más ajustados a la representación de un momento tan trágico.

San Juan como testigo de la Ascensión de Jesús

El último San Juan que vamos a analizar en este artículo es el que presencia la Ascensión de Cristo a los Cielos. Si del resto de iconografías de San Juan, bien en solitario, bien en grupos procesionales, había precedentes en la escuela de imaginería murciana, en el caso de La Ascensión para la Cofradía del Resucitado de Murcia del año 2000 (fig. 15), Hernández Navarro se enfrentaba

5. En 2003 Hernández Navarro talló las tres primeras imágenes: Cristo, San Pedro y San Juan. Los siguientes apóstoles los realizó a ritmo de dos por año, menos en 2008 en que entregó los cuatro que faltaban para completar el conjunto.

6. Preguntado a Hernández Navarro por el color azul de los ojos del San Juan de Archena, indica que al ser la Cena un paso con tantas imágenes, buscaba elementos diferenciadores en los apóstoles para evitar la monotonía.

7. La influencia del escultor valenciano José Capuz (1884-1964) tanto en los acabados de las superficies como en la resolución de los pliegues se hace patente en la producción de Hernández Navarro desde finales del siglo XX hasta nuestros días.

a una escena sin referentes escultóricos, pues es un episodio que sobre todo se ha representado pictóricamente. No es momento para tratar el grupo procesional en su conjunto sino centrar la atención en la figura de San Juan (fig. 16). Sus rasgos físicos, estilísticos y formales, así como la vestimenta y el cromatismo elegido para la misma, mantienen una continuidad con lo realizado por Pepe Hernández durante esta etapa de su producción, pero se va a mostrar tremendamente atrevido en la elección de la postura que elige para esta escultura. El apóstol levanta la mirada para contemplar la Ascensión del Señor y, para que no le deslumbre el sol, pone su mano derecha a modo de visera. El que opte por esta posición tiene mucho que ver con que la procesión del Resucitado sea en horario de mañana, cuando la luminosidad y el sol de la primavera murciana son más intensos. Pese a que San Juan no adopte una pose solemne, la naturalidad y elegancia con la que está tratada hace que la imagen no pierda ni un ápice de dignidad.

A modo de cierre

No tengo constancia de ningún imaginero, ni actual ni anterior, que haya creado tantas imágenes de San Juan como el caso de Pepe Hernández, ya que alcanza la veintena entre las tallas individuales y las que forman parte de grupos procesionales. Entre el primer San Juan de 1983 y el último de 2019, todo un repertorio en el que a la par que ha evolucionado su estilo, se ha transformado la fisonomía de sus San Juanes.

Murcia es la tierra de la Dolorosa, pero con las aportaciones de Salzillo, Dorado, Venancio Marco, Capuz, Benlliure, González Moreno, Liza, Cuenca, Hernández Navarro y tantos otros, también es la tierra de San Juan, antes, ahora y así seguirá siendo en los años venideros.



Figura 1. San Juan (1983). Cartagena.



Figura 2. Molde de escayola del San Juan de Torregüera (1987).



Figura 3. San Juan (1992). Torrevieja.



Figura 4. San Juan (1994). Rincón de Seca.



Figura 5. San Juan (1997). Huércal-Overa.



Figura 6. San Juan (2012). La Alberca.



Figura 7. San Juan (2016). Santomera.



Figura 8. San Juan de la Aparición en el Lago Tiberiades (1983). Cartagena.



Figura 9. Cristo del Calvario (1993). Blanca.



Figura 10. San Juan (2011). Alquerías.



Figura 11. Santa Cena (1993). Archena.



Figura 12. Santa Cena (2003-2008). Elda.



Figura 13. San Juan y la Virgen del Encuentro en la Calle de la Amargura (1999). Cieza.



Figura 14. San Juan y la Virgen del Descendimiento (2001). Murcia.



Figura 15. La Ascensión (2000). Murcia.



Figura 16. San Juan de La Ascensión. Murcia.

San Juan en las tardes de Viernes de Dolores y Domingo de Ramos. Nuevas imágenes para la continuidad de la tradición

Joaquín Bernal Ganga

La idiosincrasia cofrade propia de la zona levantina ha sabido mantener la especial presencia independiente del apóstol amado, y hablamos de independiente, pues, si bien en muchos lugares de la geografía nacional hay constancia hasta recientes fechas de una corporación cofrade dedicada o no a este santo y que lo procesionaba, en la zona levantina, especialmente el territorio del antiguo Reino de Murcia, esto se ha mantenido e incluso potenciado en las cofradías de nueva creación.

The distinctive character of the brotherhoods in the Levantine region has managed to maintain the special independent presence of the beloved apostle. We say independent because, although in many parts of the country there is evidence until recently of a brotherhood dedicated or not to this saint carrying him in procession, in the Levantine region, especially in the territory of the former Kingdom of Murcia, this has been maintained and even strengthened in the newly created brotherhoods.

Claros ejemplos de la independencia sanjuanista han quedado dentro del gran catálogo de las cofradías en España, como los sanjuaneros de la Semana Santa de Cádiz, algunos casos almerienses, jienenses, manchegos, del norte de España o la destacada imagen del apóstol amado labrado por Salzillo para la Cofradía del Nazareno de Lucena (Córdoba), rescatada su paternidad recientemente por el Dr. Fernández Sánchez¹. Asimismo, la imaginería procesional dedicada al apóstol en los últimos tiempos lo han ubicado en pasos de misterio como una efigie secundaria o como un acompañante de la imagen de la Virgen en las denominadas ‘Sacra Conversación’, cuya representación en la Semana Santa murciana, dicho sea de paso, aún no existe.

Por su parte, el contexto de las procesiones de la ciudad de Murcia entendidas como el recorrido personal de cada una de ellas de los episodios de la Pasión, siempre ha estado acompañadas de la efigie del apóstol amado, es decir, en los tiempos más primitivos serían las cofradías de la Sangre, Jesús y el Sepulcro² las que añadirían las tallas de los Sanjuaneros a los cortejos procesionales de la ciudad mientras que con el surgimiento de las nuevas corporaciones se añadirían nuevas tallas de este santo, no de manera obligatoria pero quizás como un aspecto continuista de la tradición sanjuanista en los cortejos procesionales murcianos, quedando fuera de esta corriente las cofradías del Perdón, Servitas o algunas de las denominadas “de silencio” fundadas en el gran boom cofrade de la ciudad de finales de los años 40 en adelante³.

Así pues, las cofradías fundadas según las influencias de las denominadas como “tradicionales”, es decir, las más primitivas como son Jesús y la Sangre, incluirían en sus contextos procesionales, tarde o temprano, la efigie del apóstol amado. Es en esta corriente donde se situarían el Amparo, fundada en 1985, y la Esperanza, refundada en 1953 como cofradía penitencial, y que vienen a dar título y temática a este artículo. No obstante, debemos añadir la apreciación de que en sus actas fundacionales u objetivos primarios una vez quedan fundadas no se contempla la incorporación inicial de un San Juan.

1. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto “Francisco Salzillo y una escultura de San Juan en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía” Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 2023, (pp.695-719)

2. DIAZ CASSOU, Pedro, “Pasiónaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia”, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1897

3. Las nuevas fundaciones sin San Juan corresponden a Refugio, Rescate, Misericordia, Yacente y Fe.

Los Sanjuaneros del Amparo y la Esperanza comparten el denominador común de ser unas esculturas en clara acción de dirigir sus pasos hacia el Calvario, al ser plenos seguidores de la idiosincrasia del San Juan caminante tan popular y extendida en nuestro entorno cofrade gracias al universal San Juan de Salzillo realizado para la Cofradía de Jesús, si bien se diferencian en otros tantos aspectos que analizaremos a continuación. También podemos citar que son imágenes estudiadas y adaptadas a las particularidades de las cofradías que las procesionan, como en el abandono de los colores tradicionales de la iconografía, es decir, el rojo y verde, en el caso del manto azul del San Juan del Viernes de Dolores y, por otra parte, la presencia de una palma en la imagen que cada Domingo de Ramos parte de la parroquia de San Pedro, es decir, verdaderamente es un San Juan propicio para la procesión de la Esperanza, aunque la lectura más profunda de la presencia de la palma sea la de portar la palma triunfante que le es entregada a María en el episodio previo a su dormición y que quedaría en manos de Juan según cuenta la tradición.

Ambas imágenes emulan los prototipos comunes del neobarroco murciano y envueltas por un rico programa de estofas siguiendo modelos tradicionales e introduciendo motivos muy elaborados de vegetales e incluso animalísticos ligados al santo evangelista, como son las águilas repartidas a lo largo del manto del San Juan de la Cofradía del Amparo.

San Juan de la palma, el apóstol amado de la Esperanza

Introduciéndonos un poco en su propia historia, la Cofradía de la Esperanza incluirá en 1977 la primera de las efigies dedicadas al evangelista, concretamente una interesantísima talla del s. XIX proveniente del patrimonio del antiguo monasterio de religiosas concepcionistas de San Antonio, tal y como se recoge en el diario 'Hoja de Lunes'⁴ del 28 de febrero, primero de cuaresma, de 1977, y que únicamente procesionaria en este año, apuntándose a Francisco Sánchez Tapia como autor de la pieza. Este primer San Juan ya procesionó con palma.

La nota de prensa, igualmente, nos habla de su antigua trayectoria cofrade, pues fue la imagen que participó en las procesiones del Santo Entierro antes de la llegada de la exquisita pieza labrada por Juan González Moreno para la antigua Concordia de San Bartolomé. Así mismo, la decisión de procesionar a esta nueva hermandad fue ratificada en el Cabildo celebrado en los salones del Club de Remo de Murcia apenas un par de días antes, el 25 de febrero. En el aspecto anecdótico podríamos citar la errata del diario 'Línea', que destacó que este paso se incorporaba a la Hermandad de Esclavos del Cristo del Rescate y la Virgen de la Esperanza, días después se aclaró este asunto en este medio.⁵

No se cita presencia de la imagen de San Juan en la prensa desde 1978⁶, ya que únicamente se consiguió que fuese cedida por un año y no se obtuvo manera alguna de adquirirla, y será ya en 1980 cuando se vuelva a citar, en este caso la entrada en escena de la talla labrada por García Mengual para la Cofradía del Cristo de la Esperanza, alejada del claro canon salzillesco-tradicional que mantenía la imaginería de esta institución. Igualmente podemos añadir la anécdota de que la crónica del Diario 'Línea' del Lunes Santo de 1980⁷ cita la efigie de Mengual, pero no el especial dedicado a la Semana Santa en el mismo diario lanzado el 1 de Abril, Martes Santo.

La escultura de Mengual, como indicábamos se alejaba de la estética mantenida por el catálogo escultórico de los nazarenos de San Pedro y, claramente, rompía con el modelo de la obra antecesora de Sánchez Tapia, pues Mengual creó una escultura rompedora y novedosa en iconografía, extendiendo su mano izquierda hacia el suelo mientras que su derecha se alzaba al cielo, donde le era colocada la palma por sus cofrades. Igualmente, Mengual ideó y labró un trono para su escultura, permaneciendo en uso un breve espacio de tiempo con la imagen posterior de Labaña.

Posteriormente, tras la procesión de 1983 sería sustituido por la imagen del algezaireño Antonio Labaña, estrenado el Domingo de Ramos de 1984, año de estrenos en la corporación

4. 'Hoja de Lunes', Murcia, 28 de febrero de 1977

5. 'Línea', Murcia, 13 de marzo de 1977

6. 'Línea', Murcia, 19 de marzo de 1978

7. 'Línea', Murcia, 30 de marzo de 1980

de San Pedro, con el Arrepentimiento, la Entrada de Jesús en Jerusalén y este nuevo San Juan. La imagen de Labaña estaba mejor entroncada en el lenguaje escultórico del cortejo de la Esperanza, pues respondía a un modelo escultórico de colores clásicos y ricas estofas que simulaba un neobarroco de “lo murciano” pero que no seguía la idiosincrasia del San Juan de Salzillo. Esta imagen fue intervenida posteriormente para adecuar algunos aspectos formales como gestos o posiciones de uno de sus brazos, si bien se convirtió en el modelo de San Juan de la Palma más reconocible de la ciudad de Murcia.

Finalmente, el San Juan de Labaña fue cambiado por un modelo aún más clásico, realizado por Antonio Castaño Liza, y que sumándole el uso de la mano izquierda para la palma, el mantenimiento de las ricas estofas y los colores clásicos del apóstol, introdujo la mano derecha marcando el camino al Calvario, por lo que se termina de configurar como un San Juan dentro del aspecto clásico del lenguaje pasional por todos reconocible y que recoge modelados e ideas escultóricas del primer precedente de cuantos sanjuanés ha tenido la Cofradía de la Esperanza, es decir, del modelo de Sánchez Tapia.

Renovación en el Amparo: El San Juan de Henarejos

Desde su fundación en el año 1984 la Cofradía del Cristo del Amparo no había contado con una escultura de San Juan Evangelista, algo que acaba cristalizando en la primavera del año 2001 cuando un grupo de cofrades acabaría incorporando esta talla al patrimonio escultórico de la cofradía de la Parroquia de San Nicolás.

El 23 de marzo de 2001, dentro del triduo del Stmo. Cristo del Amparo fue bendecida la imagen del San Juan que Gregorio Fernández Henarejos realizó para representar al discípulo amado la tarde del Viernes de Dolores, el San Juan que abriría la Semana Santa murciana y que viene a dar, nuevamente, una vuelta de tuerca a los cánones. Hablamos de ello precisamente porque el escultor de Los Alcázares vuelve a huir del modelo salzillesco para dejar unas notas de personalidad dentro de “lo murciano” que ya hemos citado anteriormente.

El San Juan de Henarejos es un joven apóstol camino del Calvario pero que no presenta la actitud de señalar el camino a recorrer, si bien, comparte con el modelo de la Cofradía de Jesús el gesto de recogerse el manto con una de sus manos. La imagen del apóstol goza de gran dinamismo en sus perfiles, pues el encolado de sus pliegues dota a la efigie de una riqueza de movimiento, quizás una de las más destacadas del catálogo del escultor, junto a la Verónica del trono del Encuentro de la misma cofradía del Amparo. Por su actitud y el ademán de movimiento deberíamos ubicar a este San Juan en el momento exacto en el que arranca camino a seguir los pasos del Nazareno.

Debemos destacar especialmente una de las características que más a gala llevaba

Henarejos, así como el resto de autores salidos de la escuela de Sánchez Lozano como Liza o Labaña, y es el estofado y las policromías ricas en tonos vivos, tan propias del carácter neobarroco de la escultura murciana procesional, algo que ha puesto en valor Antonio Castaño Liza con la restauración llevada a cabo el pasado año 2025⁸ sobre la imagen y que ha devuelto el estofado del apóstol a un exquisito esplendor y que está protagonizada por la riqueza vegetal y el rayado común dentro de las estofas murcianas pero acompañado también por pequeñas águilas repartidas por los ribetes del manto azul de la talla. Este manto, además, es un tanto especial dentro de la iconografía, ya que este San Juan viste de naranja y azul, colores ligados a la virginidad y la pureza del santo, muy alejados del verde y rojo más propio del resto de sanjuanés de la ciudad y, por supuesto, alejado de aquella idea de ir de azul por ser del Amparo.

8. BERNAL GANGA, Joaquín “El apóstol restaurado”, en *AZULES*, Real y Muy Ilustre Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo y María Stma. de los Dolores, Murcia, 2025, (pp.55-57)



Fig. 1. Recorte de prensa alusiva a la salida de la imagen de Sánchez Tapia de la Esperanza.



Fig. 2. Imagen de San Juan Evangelista o 'de la palma' de la Esperanza, obra de Sánchez Tapia.



Fig. 3. El escultor García Mengual finalizando su San Juan para la Esperanza.



Fig. 4. Imagen de San Juan, obra de Antonio Labaña.



Fig. 5. Detalle de la imagen de San Juan, obra de Antonio Castaño, que desfila el Domingo de Ramos.



Fig. 6. San Juan, obra de Antonio Castaño, que desfila el Domingo de Ramos.



Fig. 7. Imagen de San Juan de la Cofradía del Amparo, de Henarejos.



Fig. 8. Perfil del San Juan de la Cofradía del Amparo, donde se percibe el vuelo de su tallado.

La imagerie de San Juan Evangelista de la tipología de vestir según el escultor José Antonio Hernández Navarro

Santiago Espada Ruiz¹

*Al escultor Alberto Marín López,
que de la admiración a su maestro nace y ha hecho posible este artículo*

El escultor José Antonio Hernández Navarro, si bien se consagró como imaginero gracias a imágenes religiosas de talla completa destinadas principalmente a cortejos procesionales de Semana Santa, también trabajó a lo largo de su carrera la escultura de la tipología de vestir, realizando distintas representaciones de San Juan Evangelista que permiten el estudio y análisis de la evolución de los planteamientos artísticos y estéticos de este maestro de la imagerie murciana.

Although José Antonio Hernández Navarro made his name as an image maker thanks to his full-size religious figures, mainly intended for Holy Week processions, he also worked throughout his career on sculptures of the dressed type, producing different representations of Saint John the Evangelist. This allows for the study and analysis of the evolution of the artistic and aesthetic approaches of this master of Murcian imagery.

Introducción

En la narración catequética de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo mediante la escultura procesional que las distintas cofradías de la ciudad de Murcia celebran cada Semana Santa para recordar sus valores doctrinales no falta la imagen de San Juan: personaje clave en la historia del cristianismo y testigo directo de los hechos representados. Fue el discípulo preferido de Cristo, asistió a las bodas de Caná, es uno de los tres apóstoles que acompañó a Jesús en el Monte Tabor, durante su Transfiguración, y al huerto de los olivos durante su agonía, se sentó junto a Él en la Última Cena, apoyando su cabeza en su pecho, estuvo junto a la Virgen a los pies de la Cruz hasta su muerte, tránsito durante el cual el Redentor le encomendó el cuidado de su Madre y fue de los primeros en acudir al sepulcro tras la Resurrección.

Además, al morir la Virgen, a quien cuidó en Éfeso, San Juan llevó ante su féretro la palma que un ángel trajo desde el Paraíso². Si bien en líneas generales las esculturas del discípulo amado que forman parte de los cortejos procesionales murcianos lo representan formando parte de esos pasajes, la más común será precisamente de forma individual portando en una de sus manos esta Palma del Paraíso, que no la del martirio, mientras con la otra, señala a la Virgen el camino por donde va Jesús. Como según la tradición además de ser el autor del cuarto evangelio y del Apocalipsis, -último libro de la Biblia- sería el autor de tres de las epístolas del Nuevo Testamento, se le representa iconográficamente portando un libro y con un águila que le sirve de pupitre o le presenta un tintero en el pico³.

Toda esta imagerie del evangelista en las cofradías de la ciudad de Murcia está materializada por distintos imagineros de distintos periodos artísticos en esculturas de talla completa, a excepción únicamente del San Juan Evangelista de la Cofradía de la Salud, que es de vestir⁴. Sin

1. Doctorando en la Universidad de Sevilla y miembro del Grupo de investigación HUM1030: Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico. seruiz@um.es. Este artículo se ha realizado gracias a la generosa colaboración del escultor Alberto Marín López, discípulo de José Antonio Hernández Navarro.

2. Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Ediciones del Serval. pp.186-187.

3. Peinado Guzmán, J.A. (2020). La iconografía de San Juan Evangelista en la escuela granadina del naturalismo. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del arte*, 9, pp. 44-60.

4. Imagen original de autor anónimo, datada a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que fue restaurada y reconstruida en gran parte en 1960 por el escultor José Sánchez Lozano tras la guerra civil. Información extraída de la página web de la Cofradía de la Salud. Fernández Sánchez, P. y Fernández Sánchez, J. A. (2019). *Guía de la Semana Santa de Murcia*. Azarbata, p. 123,124.

embargo, en el instante que ampliamos el radio de visión hacia la Semana Santa y cofradías de otros municipios de la geografía murciana y de provincias limítrofes, vemos que hay una mayor presencia de esta singular imaginería de San Juan evangelista de la tipología de vestir, siendo un significativo número de ellos realizados por el escultor murciano José Antonio Hernández Navarro, gran exponente de la escultura procesional y uno de los más destacados y prolíficos imagineros murcianos de los siglos XX y XXI⁵ cuya imaginería está caracterizada por la excelencia de la talla, unción, solemnidad y la fuerte emotividad que despierta en el espectador. Es un escultor que alcanzó el éxito con su obra prima, el grupo escultórico *La coronación de espinas* para la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón (Murcia), recibiendo desde ese momento numerosos encargos por parte de cofradías tanto de dentro como de fuera de nuestra diócesis⁶.

Desde los inicios de su trayectoria hizo gala de sus firmes intenciones de abandonar el soberano rigor de los planteamientos de la escultura barroca murciana para reinterpretarlos y evolucionar hacia una interpretación personal de la iconografía religiosa gloriosa y pasionista encuadrada dentro del estilo naturalista con innovaciones que la hacen totalmente reconocible respecto del resto de imagineros⁷, y que en palabras de José Luis Melendreras Gimeno —historiador del arte que puso en valor a los escultores murcianos del siglo XX y el primero en dedicarle un completo estudio académico a Hernández Navarro y su obra— es “una perfecta síntesis de la escultura barroca y contemporánea de Murcia, sumada a la aportación de la escultura castellana y andaluza de los siglos XVII al XX y la aportación original del propio imaginero”⁸. Los estudios académicos sobre la imaginería religiosa pasionista han centrado su atención mayoritariamente en las de la tipología de la talla de bulto redondo —que son con las que se consagró como imaginero— no tanto sobre aquellas de la tipología de vestir, algo crónico también en aquellas aportaciones que se han hecho sobre la obra de Hernández Navarro, de cuyo obrador salieron un significativo número de imágenes de vestir del apóstol San Juan para distintos puntos de la región y del territorio nacional. Por ello, estas líneas se gestan motivadas con el objetivo de poner en valor su imaginería de la tipología de vestir, porque esta también es relevante para la historia del arte al formar parte de su trayectoria, sin ellas cualquier estudio de su obra queda incompleto.

Tipologías históricas de la escultura de vestir en la Diócesis de Cartagena. La elección de Hernández Navarro para Juan Evangelista

Partiendo de la base de ser una imaginería perfectamente estudiada y trabajada para disponer sobre ella la indumentaria, en líneas generales, la escultura de la tipología de vestir podemos englobarla en dos grandes grupos: uno primero, formado por las imágenes de bulto redondo que fueron transformadas y adaptadas para ser vestidas, y un segundo, compuesto por imágenes creadas expreso para ser ataviadas, en ambos casos con arreglo a las modas y presupuestos estéticos de cada tiempo histórico⁹.

Dentro de este segundo grupo ubicaríamos otra división compuesta por cuatro subcategorías existentes en la imaginería vestidera murciana, las cuatro comparten el tener tallado y policromados la cabeza, bien con cabellera tallada o preparada para usar peluca, manos y pies, la diferencia la

5. Fernández Sánchez, J. A. (2018). La escultura en el ámbito murciano: Los maestros actuales y su contribución a la Semana Santa. *Revista Cabildo*, p. 101.

6. Zambudio Moreno, A. (2010). José Antonio Hernández Navarro. El artífice de la renovación escultórica de la Cofradía de la Caridad, *Revista Murcia Semana Santa*, pp.53-55.

7. Zambudio Moreno, A. (2017). 1947-2017, 70 años de escultura procesional. Entre la tradición y la renovación. *Cabildo*, p. 89.

Fernández Sánchez, J. A. (2108). La escultura sacra en el ámbito murciano: los maestros actuales y su contribución a la Semana Santa. *Cabildo*, pp. 101-102. Alpañez Serrano, D. (2022). José Antonio Hernández Navarro y sus grupos procesionales para la ciudad de Murcia. *Cabildo*, pp.79-80. Belso Delgado, M. (2025). III Estación. La Sagrada Flagelación: una obra de José Hernández Navarro. Cofradía del Amparo. *Cabildo*, p. 88.

8. Melendreras Gimeno, J.L., (1999). *Escultores murcianos del siglo XX*. p. 15.

9. Triguero Berjano, D. (2022). Propuesta metodológica para el análisis estilístico y técnico de imágenes de vestir de bulto redondo. Aplicación a una imagen del siglo XVII. *Ge-Conservación*. 21, pp. 272.273. Triguero Berjano, D. (2019). Las imágenes vestideras de bulto redondo talladas y policromadas: un caso inédito de Juan de Mesa en Sanlúcar La Mayor. En Calzado Almodovar, Z, Durán Domínguez, G y Espada Belmonte, R. Arte, educación y patrimonio del siglo XXI. Tomo 1. Fundación CB. Facultad de Educación Universidad de Extremadura, pp. 402.

determina el modo que se ha compuesto el resto el cuerpo. La primera serían las llamadas “de candelero o devanaderas”, donde el busto y los antebrazos son tallados meramente y el resto del cuerpo, de cintura hacia abajo una estructura cónica o candelero compuesto de listones, siendo todo ello pintado de un solo color. La segunda las llamadas “enlienzadas” que sería la misma tipología anterior pero donde la estructura inferior o devanaderas, para no dejar vistos los listones con miras a preservar el decoro de la imagen, son cubiertas con lienzos estucados formando pliegues a modo de túnica o falda, también de un solo color o policromados con motivos decorativos. La tercera, donde se ha tallado en madera toda la anatomía, quedando las extremidades meramente desbastadas y con marcas de herramientas y articulándose únicamente antebrazos y, finalmente, una cuarta, donde la parte superior del cuerpo es igual a las “de candelero”, pero las extremidades inferiores en lugar de ser talladas en bulto redondo han sido simuladas con listones que son enlienzados para dar volumen a las mismas, lográndose una apariencia de ligero atavío que permite apreciar las formas del cuerpo. La primera referencia que tenemos de un San Juan de vestir es el primero que hizo Francisco Salzillo en 1748 para la Cofradía de Jesús, que se correspondería posiblemente con la tipología “de candelero” y queda recogido en el inventario de la cofradía de ese año como *Una imagen nueva de San Juan Evangelista de vestir caveza y manos con Palma de talla que en este presente Año a costado la Devoción Ntro. M. S. D. Bernardo Aguilar, y asimismo el vestido de damasco guarnecido con punta de plata* [Sic]¹⁰. Este fue sustituido en 1755 por el de talla completa pasando a la Ermita del Calvario existente antaño en El Malecón, siendo con posterioridad su atuendo compuesto con enlienzados a modo de talla completa en el siglo XIX por el escultor Sánchez Tapia, formando hoy parte del conjunto escultórico del Cristo del Perdón¹¹. Afirma Erwin Panofsky, en *El significado en las artes visuales*¹², que cuando se estudia el pasado remoto, el historiador no puede ser del todo objetivo, algo bastante acertado teniendo presente lo complejo que es conocer en primera persona cómo componían antaño antiguos escultores sus imágenes de vestir, muchas de ellas hoy enlienzadas y transformadas, así como acceso a esa la imaginaria devocional vestidera. Sin embargo, en este caso al estudiar las imágenes de vestir de Hernández Navarro, sucede todo lo contrario, sí podemos ser objetivos, pues tenemos la fortuna de haber contado con el testimonio del propio imaginero en cuyo relato, nada ornamentado, no escatima en detalles y matices, resultando un documento realmente valioso. El escultor de Los Ramos reconoce que siente preferencia por las imágenes de talla completa, pero a lo largo de su carrera ha aceptado encargos de imágenes de vestir *por puro servicio a la clientela*¹³, si bien hay que tener presente dos cuestiones esenciales que fueron determinantes para la elección de esa tipología en los encargos de San Juan: la primera, la preferencia e imposición del comitente, siendo Hernández Navarro plenamente consciente del arraigo histórico de esa tipología y la emoción que despierta en el sentir devocional esta tipología de imagería, y la segunda, por una razón económica, pues había comitentes que no podían permitirse una imagen de talla completa. Pero hay excepciones. En Huércal-Overa procesionaba uno de talla que fue sustituido en 1998 por el de vestir y no fue por un motivo económico, pues para mayor excelencia de la imagen *le hicieron un manto y una túnica de tal coste que si lo hubieran hecho de talla les habria salido mucho más barato*¹⁴. En su filosofía, para Hernández Navarro las imágenes de vestir pertenecen al mundo de la imagería. Un mundo en el que considera que no se desenvuelve con toda la destreza que le gustaría, pues, aunque pueda parecer más fácil, en absoluto lo es. Se trabaja más rápido y tiene menos trabajo de talla, pero hay que tener en cuenta muchos factores que hacen su proceso creativo mucho más complejo que el de la escultura. Él, se considera escultor, su mundo termina satisfactoriamente en el modelado, la talla y todo lo que pertenece al mundo de la escultura.

10. Archivo histórico de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Inventarios de todas las alhajas que la cofradía tiene en su ermita desde el Año 1714 en adelante hasta el año 1754. Fol. 16.

11. San Juan. (29 de diciembre de 2025), <https://www.museosalzillo.es/coleccion/iglesia-de-jesus-pasos/san-juan/>

12. Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, p. 349.

13. Explicación literal de Hernández Navarro durante nuestra entrevista.

14. Explicación literal del escultor Jose Antonio Hernández Navarro durante nuestra entrevista, realizada en su taller el viernes 13 de diciembre de 2025 a las 11 horas.

Cuando se traspasa la línea de la escultura y se entra en el de la imagería, *que es la de los colores, las decoraciones, y demás cuestiones relacionadas*¹⁵, pasa de ser un disfrute a todo un desafío donde trabaja mucho más inseguro a causa de su acentuado daltonismo. Pero que enfrenta con firmeza porque la obra para que sea devocional hay que humanizarla y cristianizarla, y se hace por medio de la policromía, afirmando sin titubear que admirados logros en las policromías de sus imágenes —llenas de unción que han despertado la emoción y devoción de las personas— se los debe a la ciencia infusa. Algo que, paradójicamente logra con una muy reducida paleta de colores base, si bien rica en matices y degradados, siempre mates o con poco brillo, donde se demuestra que se pueden lograr los *propósitos que con poco, empleando buen gusto, sentimiento y no muchas cosas, de lo sencillo nace lo sublime*¹⁶.

Contrariamente al proceso creativo de la talla completa, Hernández Navarro no se hace bocetos de las imágenes de vestir por considerar que provoca una “ilusión engañosa”, ya que los comportamientos de la tela natural no son los mismos ni se ajustan a lo que él pueda modelar en un boceto. A lo sumo, suele mostrar un busto de referencia (Fig. 1). Técnicamente, las imágenes de San Juan Evangelista de Hernández Navarro se corresponden con la segunda tipología de esculturas de vestir enumeradas: la de candelero con devanadera enlienzada, articulándolas a veces únicamente desde el codo, y otras articula tanto desde el hombro como del codo, esencialmente, para dotar a la extremidad de la imagen de más movilidad a la hora de vestirla (Fig.2). El San Juan de Huércal-Overa por ejemplo tiene, además de los brazos, también las piernas anatomizadas hasta las rodillas por expreso deseo de los comitentes. Las devanaderas y la estructura es una tarea que es confiada por Hernández Navarro a un carpintero por competencia de este oficio en lo referido en cuestiones técnicas como el listonaje y la seguridad de la estructura, pero siempre bajo su dirección y supervisión, encargándose el escultor, una vez compuesta, de los estucados y enlienzados de la imagen, que suelen llegar hasta el suelo, así como de darle color a esta parte, que no responde a ninguna decoración ni aporte estilístico o estético, sino tan solo un color *para cubrir el expediente*¹⁷ y que no se vea lo blanco del estuco. Un color uniforme que nunca es el mismo, a veces es un gris azulado, otras rojizo o beige. Sí talla y policroma con arreglo a su estilo, la cabeza, las manos y pies fundamentalmente, empleando madera de pino de Flandes hasta el año 2001, y a partir de ese año cedro o tilo.

Catálogo razonado de las obras “de vestir” del discípulo de Jesús, hijo de Zebedeo y María Salomé, y hermano de Santiago El Mayor

San Juan evangelista, una de las iconografías hagiográficas más cuantiosas del arte cristiano¹⁸, es representado por José Antonio Hernández Navarro, con acorde al modelo iconográfico y artístico tradicional occidental, como un joven imberbe y virginal. Compone el catálogo de imágenes de vestir tanto representaciones individuales del apóstol, con una mano alzada, señalando a la Virgen el camino por donde va Jesús, y en la otra portando sus atributos, por lo general la Palma del Paraíso —que no del martirio— o integrado en grupos escultóricos compuestos por imaginaria de la misma tipología escultórica, casos de La Santa Cena para Archena o Elda, así como el Calvario de Blanca, o el de Alquerías, siendo este último únicamente el San Juan obra suya que también procesiona de manera individual.

Lo interesante de las esculturas de vestir de San Juan Evangelista de Hernández Navarro es que nos permiten estudiar la evolución estilística de su obra desde sus orígenes hasta la actualidad, apreciándose en sus rasgos fisionómicos y fisiognómicos cómo de la inspiración y reflejo de lo salzillesco —en sus tres primeras obras de San Juan para Cartagena, Torreagüera y Torrevieja— pasa gradualmente a planteamientos y rasgos de carácter escultórico más personales que serán los que lo consagrarán como escultor y mantendrá, perfeccionará y matizará hasta la actualidad,

15. Explicación literal de Hernández Navarro.

16. Explicación literal de Hernández Navarro.

17. Explicación literal de José Antonio Hernández Navarro.

18. Peinado Guzmán, J.A. (220). La iconografía de San Juan Evangelista en la escuela granadina del naturalismo. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del arte*, 9, pp. 44-60.

caracterizados por formas clasicistas muy estilizadas de acusado y depurado naturalismo, reflejo de su constante estudio de la anatomía y del natural para su adecuada representación, e imágenes muy afables y bellas alejadas del dolor y sufrimiento logradas con policromías mates, ausencia de postizos y poses que se acercan a lo monumental y se alejan de la teatralidad barroca¹⁹. Si bien todas coinciden en un canon esbelto que va desde los 170 cm a los 180 de altura, en palabras del propio escultor un rasgo que las diferencia y evidencia la evolución estilística de sus imágenes de San Juan, junto con los cambios de fisionomía del rostro y las policromías, es la melena, siendo más larga en los tres primeros, donde el pelo llega de la nuca casi a los hombros, y mucho más corta en los siguientes, así como también que los tres primeros mencionados tienen ojos de cristal y pestañas, el resto ojos tallados y policromados, pues *nunca me terminaron de convencer los ojos de cristal. Lo empleo en esas tres primeras imágenes, pero el resto no*²⁰.

Ocho son las obras del modelo iconográfico del apóstol representado de forma individual y portando la Palma del Paraíso. El primer San Juan Evangelista de la tipología de vestir que realizó el escultor José Antonio Hernández Navarro, fue a su vez la primera obra suya para la Semana Santa de Cartagena, concretamente para la Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia —conocida como la del Cristo del Lago— y se inspira en el que realizó el inmortal Francisco Salzillo y que fue destruido en la Guerra Civil española²¹ (Fig.3). La imagen fue encargada por Francisco Cánovas Carretero, siendo bendecida el 8 de diciembre de 1982, festividad de la Inmaculada, en la iglesia parroquial de San Diego por el Rvdo. D. Francisco Montesinos Pérez Chirinos junto a la Virgen de la Misericordia de José Sánchez Lozano —escultor en cuyo taller se estuvo formando Hernández Navarro— desfilando por primera vez el viernes de Dolores de 1983²². Tras este realizó en 1984 el de Torreagüera y en 1990 se le encargó el de Torrevieja, que fue bendecido y procesionado el 19 de Marzo de 1992, festividad de San José²³ (Fig.4).

El 22 de abril de 1991, Hernández Navarro y Francisco Campillo Conesa, representante de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Era Alta, acuerdan realizar una imagen de San Juan Evangelista de vestir y de tamaño natural por un precio de 450.000 pesetas, cuya entrega se haría en la segunda quincena de marzo de 1992²⁴. El 10 de julio de 1995, Hernández Navarro se compromete con Miguel Castelló Cermeño, representante de la Cofradía de San Juan de Nonduermas, a realizar la imagen de vestir de tamaño natural del apóstol por un precio de 600.000 pesetas y entregarlo en la primera quincena de marzo de 1996²⁵. (Fig.5). En 1998 realiza el de Huércal-Overa (Fig.6), otro también de tamaño natural para La Albatalía en 2005 (Fig.7), otro para Alquerías en 2010 y finalmente un Juan Evangelista de tamaño inferior al natural en 2019 para la procesión infantil de Mula.

Tres son los grupos procesionales de vestir que incluyen a San Juan evangelista. En 1993 realiza el magistral Calvario de Blanca (Figs. 8, 9), donde la Virgen y San Juan son de vestir, pero el crucificado de talla. Desde ese mismo año procesiona cada Viernes Santo La Santa Cena que hace para Archena, y entre 2003 y 2005 Hernández Navarro completó la Santa Cena de Elda.

Vestir a San Juan según Hernández Navarro. Ajuares y atributos

El gusto y la adhesión por la imaginería de vestir, tipología escultórica que logra humanizar la divinidad al hacerla más cercana al “aquí y ahora” del creyente, se ha mantenido prácticamente

19. Zambudio Moreno, A. (2017). 1947-2017, 70 años de escultura procesional. Entre la tradición y la renovación. *Cabildo*, p. 89. Fernández Sánchez, J. A. (2108). La escultura sacra en el ámbito murciano: los maestros actuales y su contribución a la Semana Santa. *Cabildo*, pp. 101-102. Alpañez Serrano, D. (2022). José Antonio Hernández Navarro y sus grupos procesionales para la ciudad de Murcia. *Cabildo*, pp.79-80. Belso Delgado, M. (2025). III Estación. La Sagrada Flagelación: una obra de José Hernández Navarro. Cofradía del Amparo. *Cabildo*, p. 88.

20. Entrevista con el escultor en su taller el viernes 13 de diciembre de 2025 a las 11 horas.

21. Melendreras Gimeno, J.L (1999). *Escultores murcianos del siglo XX*, p. 496.

22. Información facilitada por la Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia. Melendreras Gimeno, J.L (1999). *Escultores murcianos del siglo XX*, p. 496.

23. Información extraída de la página web www.semanasantatorrevieja.es

24. Melendreras Gimeno, J.L (1999). *Escultores murcianos del siglo XX*, p. 504.

25. Melendreras Gimeno, J.L (1999). *Escultores murcianos del siglo XX*, pp.514,515.

inalterable durante siglos a pesar de haber acaparado, a lo largo de su evolución y desarrollo, numerosos argumentos negativos fundamentados sobre todo aludiendo a la *adoratio* y la vanidad, ostentación y el decoro, o falta de este, en sus prendas²⁶. Cuestión que, a día de hoy, sigue generando controversia en razón de la falta de rigor, desvirtualización o respeto al tiempo histórico de la indumentaria que portan determinadas imágenes devocionales. Para José Antonio Hernández Navarro, el tema de la indumentaria o del modo en que deben ser vestidas sus imágenes es bien complejo. Él, ciertamente, ha cumplido siempre su propósito, abrazando con entusiasmo esa cuestión, dando instrucciones sobre cómo debe ataviarse la imagen de vestir en cuestión, sin embargo rara vez han servido, pues esa “escultura efímera” gestada y propuesta para sus obras ha escapado por completo a su control al salir de su taller y caer en otras “manos”, cuya creatividad no siempre está en consonancia ni se ajusta a la visión del escultor, llegando incluso a cambiar bastante por completo la concepción original del maestro para ese tipo de imagen, motivo que viene a sumarse a aquellos por que ha evitado todo lo posible realizar imaginería de esta tipología escultórica. Y lo ejemplifica con la Virgen de las Lágrimas que realizó en 2004 para Alicante. El encargo le llegó tras el estreno de la película *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson, donde visionó una escena que le conmovió muchísimo de manera particular *donde la Virgen María está expresando todo su dolor de un modo impactante llevándose la mano al cuello como faltándole el aire, y la retuve para trasladarla a esta imagen, para la cual planteé un determinado tipo de indumentaria acorde con mis gustos estéticos* pero que pronto mutaron en una impronta absolutamente foránea y carente de personalidad al vestirla al modo de las Doloras andaluzas. En ese sentido, como se ha mencionado anteriormente, Hernández Navarro se define como escultor, incluso la policromía como hemos comentado supone un reto para él, dejando si pudiera las imágenes sin policromar, de modo que el tema de la “escultura efímera” compuesta a partir de prendas y tejidos escapa por completo de sus manos. Si de él dependiera, no haría imágenes de vestir, pero su arte está al servicio de la devoción, y es plenamente consciente del apego a esta imaginería y por ello aceptó encargos. En su visión, sus San Juanes, deberían ir vestidos con los mismos planteamientos con los que trabaja el atuendo de sus tallas completas, donde se puede a veces incluso ver la rudeza de la madera con miras a, entre otras cuestiones, lograr la apariencia primitiva de la indumentaria del tiempo en que vivió el *discípulo amado*²⁷ de Jesús: es decir, con un buen patrón de confección de las prendas y seleccionando tejidos que, sin perder los elementos simbólicos e iconográficos de los mismos, sean en sus características morfológicas y técnicas cercanos a los propios de la época en la que vivió el santo representado, los cuales dotados además de gracia, naturalismo y movimiento, otorguen una apariencia escultórica a la imagen así como la excelencia propia de la santidad de su portador, escogiéndose siempre tejidos de colores lisos, de poca variedad cromática, similares a los de sus esculturas de talla completa, que les otorguen una apariencia armoniosa. En nuestra entrevista, el escultor puso de manifiesto que el respeto a la visión que un imaginero tenga hacia el atavío de sus imágenes, al igual que otros escultores de tiempos anteriores, es fundamental, porque es parte integral y consustancialmente de su obra, así como del ingenio, la creatividad y lo que pretende transmitir en ella el artífice. No respetarla no solo desvirtualiza la obra de arte original, sino que la cambia por completo, anulando el concepto original proyectado por artífice.

Con todo lo anterior, los ajuares que visten las imágenes de vestir de San Juan evangelista de Hernández Navarro, compuestos —además de la ropa blanca interior— por manto y túnica que se ciñe a la cintura con cingulo o fajín, si bien presentan los colores iconográficos y simbólicos del apóstol, verde, rojo o blanco²⁸, los tejidos seleccionados por lo general no participan de su visión e ingenio, sino que entroncan con la tradición dieciochesca y decimonónica de componer su manto y túnica con damascos y tejidos brocados de ornamentación historicista, por lo general de factura valenciana, o terciopelos y rasos con motivos decorativos bordados, bien con las técnicas del bordado erudito o del popular, habiendo una preferencia por el empleo del oro en los materiales.

26. Sánchez López, J. A. (1996). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. p. 31.

27. Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Ediciones del Serval. pp.189,190.

28. Martínez Alcalde, A. (2020). El origen y significado de la representación iconográfica de San Juan Evangelista. *Cireneo*, pp. 32,33.

La guarnición de estas prendas se ha realizado indistintamente mediante encajes, galones, flecos o agremanes. Además de las palmas, los ajuares de los juanes evangelistas de Hernández Navarro lo conforman aureolas o nimbos de plata u oro, tanto lisas como con ornamentación simbólica relacionada con su portador.

Por ser inabarcable en estas páginas por lo acotado del espacio, solo haremos mención, por ser el primero, a la última incorporación al ajuar del San Juan de Cartagena de una túnica de color verde y manto de color blanco roto, ambos de terciopelo de algodón, que contiene un rico diseño ornamental bordado por José Vivo Orenes, de Bordados La Inmaculada en Javalí Nuevo, regalados a la imagen por su camarera, Maite Malavia Ferrando de Estamay Joyeros, que fueron estrenados en abril de 2025 (Fig. 10). San Juan Evangelista de Cartagena tiene en su ajuar además dos aureolas de relevante interés artístico: una del siglo XVIII, realizada en plata cincelada a mano por Platería Andrés de Cartagena (Fig.11), y otra que se debe al orfebre Vicente Segura labrada en 1982²⁹.

29. Información facilitada por la Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia.



Fig. 1. Busto de San Juan Evangelista de José Antonio Hernández Navarro. Fuente: Alberto Marín López.

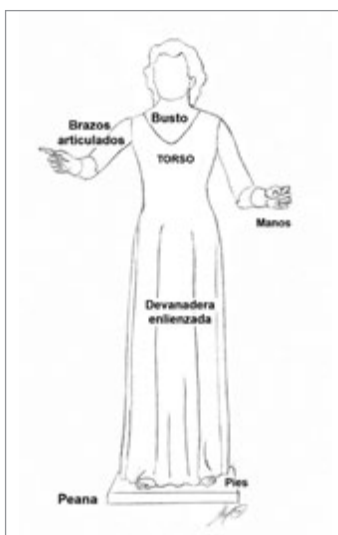


Fig. 2. Boceto realizado por Alberto Marín López de una escultura de vestir de San Juan de Jose Antonio Hernández Navarro donde se mencionan las partes que la componen. Fuente: Alberto Marín.



Fig. 3. San Juan Evangelista de Cartagena. Fuente: Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia.



Fig. 4. San Juan Evangelista de Torrevieja. Fuente: Real Academia Española



Fig. 5. San Juan Evangelista de Nonduermas en el cartel de su Semana Santa 2024.



Fig. 6. San Juan Evangelista de Huércal-Overa. Fuente: Ginés Ruiz. Paso Blanco.



Fig. 7. San Juan Evangelista de La Albatalla en el cartel de su Semana Santa 2024.



Fig. 8. Calvario de Blanca. Fuente: Antonio López Ríos.



Fig. 9. Detalle del San Juan Evangelista del Calvario de Blanca. Fuente: Antonio López Ríos.



Fig.10. San Juan Evangelista de Cartagena. Fuente: Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia.



Fig.11. Aureola del siglo XVIII de San Juan Evangelista de Cartagena. Fuente: Cofradía del Santísimo Cristo de la Divina Misericordia.

Un San Juan a los pies del Cristo del Perdón desde 1759

Juan Antonio Fernández Labaña

La escultura de San Juan Evangelista que forma parte del paso procesional del Cristo del Perdón es una imagen con un pasado más que interesante, nos hallamos ante una obra realizada por Francisco Salzillo para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1748 que fue sustituida en 1756 por el actual San Juan, siendo cedida a la ermita del Calvario sobre el Malecón en 1759. Y de ahí, en 1896, a la Cofradía del Cristo del Perdón.

The sculpture of Saint John the Evangelist, which forms part of the Cristo del Perdón processional float, is an image with a fascinating history. It was created by Francisco Salzillo for the Brotherhood of Our Father Jesus Nazareno in 1748, but was replaced in 1756 by the current Saint John, and transferred to the Calvario chapel on the Malecón in 1759. From there, in 1896, it was transferred to the Brotherhood of Cristo del Perdón.

En el archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en el libro de inventarios que va desde 1714 a 1754¹, concretamente en el realizado el 3 de mayo de 1748², se hace referencia a todos los pasos procesionales que tenía la cofradía en aquel momento. Pasos de los que subrayaremos uno, el de San Juan, pues se indica que es “nueva” y “de vestir”, con “cabeza y manos con palma de talla que en este presente año ha costado la devoción de dicho Sr. D. Bernardo Aguilar”³. Se especifica, a continuación, que “la imagen antigua del Sr. San Juan” -que era de cartón- estaba guardada en “el camarín de la capilla del santo, detrás de la nueva”⁴.

Este es el documento más antiguo que cita esta imagen, en el que podemos ver el año en el que se hizo (1748) y quien la pagó, Bernardo Aguilar. Se trata de una escultura de San Juan Evangelista que realmente era tercera efigie del apóstol que tenía la cofradía, pues el primero -de cartón- quedó destruido en la riada de San Calixto, siendo el segundo -igualmente de cartón- sustituido por este otro, ya en madera policromada.

Tal y como hemos podido ver en la documentación, era “de vestir”, pues se refieren a ella como de “cabeza y manos”; descripción habitual, en el siglo XVIII, las imágenes vestideras⁵. Y que, además, se complementaba con una curiosa palma de madera tallada. No haciéndose referencia alguna al autor de la obra.

Aun así, dado el año en el que fue realizado (1748), así como las características formales del rostro de la imagen, más la presencia de Francisco Salzillo renovando el patrimonio de la cofradía desde 1735 (fecha del primer Paso del Prendimiento), nunca se ha dudado de que se trate de una obra de nuestro insigne escultor⁶; pese a que no aparece en los listados que dejaron escritos los dos primeros biógrafos del escultor (Luis Santiago Bado y Diego Antonio Rejón de Silva)⁷.

1. ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE MURCIA. *Inventarios de todas las alhajas que la cofradía tiene en su ermita desde el año 1714 en adelante. Hasta el año 1754*, folio 15.

2. Que lleva por título *Inventario general de las Santas Imágenes, ornamentos fábricas, ropas, alhajas, cera y demás que son propias de la Ilustre Cofradía de Nutro. Padre Jesús Nazareno de esta ciudad de Murcia*.

3. Es la segunda imagen que Francisco Salzillo hacía para la Cofradía de Jesús, después del Paso del primer Prendimiento (de vestir), entregado en 1736.

4. FERNANDEZ LABAÑA, J. A., “Las imágenes de la Cofradía de Jesús entre 1655 y 1735” en *La Procesión*, nº 2, Murcia, Editorial MIC, 2018: pp. 84-88.

5. De ello da fe el listado de imágenes de Francisco Salzillo citado por sus dos primeros biógrafos, Luis Santiago Bado y Diego Antonio Rejón de Silva. Dato que podemos ratificar al observar cómo son citadas este tipo de imágenes en el conocido popularmente como “Catálogo del Conde de Roche” en el que se recogen la gran mayoría de las obras de Roque López.

6. BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo, la plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2001, pp. 144: “El nuevo San Juan de Salzillo: ... Ya San Juan había sido objeto de atención por parte de Salzillo al realizar uno de vestir en 1748 para la mañana de viernes santo que sustituyera al viejo realizado en el siglo XVII malparado por las funestas consecuencias de la riada de San Calixto”.

7. Esta no es la única obra que no es citada por los dos primeros biógrafos, pues el primer Prendimiento (obra documentada de 1735) tampoco aparece reflejada en el listado de sus principales obras. Siendo evidente que solo fueron apuntadas las obras más significativas.

Un San Juan de vestir que fue la primera efie de este apóstol que nuestro escultor hizo para la Cofradía de Jesús. Nos encontramos ante una iconografía que, igual que la escena del Prendimiento, fue replicada dos veces para la citada institución, siendo en 1756 cuando el escultor talló su segundo San Juan; una escultura en madera tallada, policromada y estofada, de un nivel artístico mucho mayor que el primero.

Una nueva efie de San Juan que dejó en desuso a la imagen anterior -la de vestir-; tal y como ocurrió, en 1748, con el de cartón.

¿Pero qué ocurrió con esta primera efie de San Juan, obra de Francisco Salzillo que fue sustituida en 1756? Pues que fue cedida a los Pasos que daban forma al Vía Crucis que, el convento de San Francisco de esta ciudad, tenía sobre el paseo del Malecón⁸; más concretamente a la última Estación, a la del Calvario. Una cesión, un traslado, que serviría para representar, junto al crucificado que allí había (el Cristo del Calvario), y una Virgen de los Dolores, la escena de la muerte de Cristo en el Gólgota.

Conocemos esta información gracias a José María Ibáñez García, quien dejó constancia del dato en uno de sus habituales “rebuscos” publicados en la prensa local⁹: “*del Paso antiguo (se refiere al San Juan) no hay otra noticia que la contenida en el acta del Cabildo 8 de febrero de 1759¹⁰, de la que resulta que el Sacristán mayor, D. Antonio Blanco suplicó a esta Cofradía le hiciese el favor de entregarle la hechura de San Juan que sirvió antes de la que hay hoy (que fue hecha en 1756) para colocarla en los Pasos del Malecón, en lo que condescendió la Cofradía*”¹¹. Una documentación que, a día de hoy, ya no existe en el archivo de la Cofradía de Jesús, al encontrarse en paradero desconocido distintos libros de actas pertenecientes al siglo XVIII.

El destino quiso que, una efie realizada por Francisco Salzillo en 1748, acabase en una ermita en la que se le daba culto -desde al menos 1736¹²- a un crucificado del mismo autor¹³. Esta ermita del Calvario del Malecón fue descrita por Javier Fuentes y Ponte, en 1881, en su *España Mariana Provincia de Murcia*, dentro del apartado correspondiente a los *distritos de San Juan y la Catedral, interior de la ciudad y santuarios anexos*¹⁴. En él exponía que se trataba de un pequeño templo compuesto por una sola nave, cuyas paredes -según el investigador- estaban decoradas con varias imágenes, de las que únicamente citaremos las que había en el altar mayor, dentro de un camarín acristalado. Allí, Fuentes y Ponte describió tres efies de tamaño natural: un Santo Cristo¹⁵, una efie de San Juan y otra de la Virgen de los Dolores. Resulta muy llamativo cómo se refiere a las esculturas de Cristo y San Juan, a las que se refiere como “*enlienzadas*”¹⁶, señalando que la Virgen era “*de vestir*”.

8. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A., *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*, Murcia, el autor, 2013, pp. 31-49.

9. ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA. *Cuaderno de rebuscos III*, pág. 14.

10. Un libro de actas en la actualidad desaparecido del archivo de la cofradía.

11. Dato documental que a día de hoy ya no existe al haber desaparecido algunos libros de actas de la cofradía.

12. De enero de 1737 es una carta que se citaba el “*devotísimo crucificado del Calvario*”. Lo que nos sirve para conocer que esta imagen de Cristo en la cruz es anterior a esa fecha; lo que encaja con un joven Francisco Salzillo.

13. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A., *El Cristo del Perdón...* (obr. cit.). / FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A., “El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Nuevas aportaciones” en *Magenta*, nº 31, 120 aniversario, Murcia, Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón, 2016: pp. 68-79 / FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2016). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. La mirada fotográfica del investigador*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. / FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A., “El Cristo del Perdón, un inadvertido crucificado de Francisco Salzillo en la Semana Santa de Murcia” en *Actas del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, Universidad Católica San Antonio, 2018: pp. 145-170.

14. FUENTES Y PONTE, J., *España Mariana Provincia de Murcia* (edición del 2005), Murcia, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 1881: p. 26.

15. El Cristo del Calvario que posteriormente sería rebautizado como Cristo del Perdón.

16. Esta apreciación de la presencia de enlienzados es sumamente curiosa, puesto que ni el Cristo, ni tampoco el San Juan presentaban, en 1881, está técnica escultórica. Más aún después de hallar en las Actas de la Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón de 1897, el apunte donde se decide enlienzar la imagen de San Juan ante lo costoso de vestirlo con ricas telas. Quedando claro que era de vestir y no enlienzado como reflejaba Fuentes y Ponte. Por tanto, o la apreciación fue incorrecta o simplemente hay una errónea transcripción de las notas que iba tomando al visitar distintas iglesias, confundiendo las imágenes. Es decir, el vestido con ricas telas sería San Juan, que por supuesto sí tiene aire salzillesco; correspondiendo el enlienzado a la Dolorosa.

Por tanto, o la apreciación fue incorrecta o simplemente hubo una transcripción errónea de las notas que iba tomando, confundiendo las imágenes. Es decir, la vestida sería la imagen de San Juan, correspondiendo el enlienado a aquella anónima y desconocida Dolorosa; pues sabemos con certeza que la imagen del Cristo no presenta enlienado alguno en el paño de pureza, tratándose de una escultura de talla completa.

De 1881 pasaremos a 1896, fecha en la que fue creada la Cofradía del Cristo del Perdón, con sede en la iglesia parroquial de San Antolín; parroquia a la que pertenecía la ermita del Calvario una vez desamortizado el convento franciscano junto al Malecón. Es en este año, más concretamente el 10 de septiembre de 1896, cuando, en los libros de actas de la cofradía, quedo reflejado que era necesaria la restauración del crucificado, así como “*la composición del paso con las imágenes de la Virgen de los Dolores¹⁷, San Juan y la Magdalena*”. Casi diez días después -el 21 de septiembre- cuando aparece el apunte en el que se refleja que la restauración de la imagen del titular se confiaba “*a los escultores Sres. Sánchez*”, quienes se habían comprometido a “*restaurar la imagen del Cristo del Perdón y la de San Juan, así como a “hacer una nueva imagen de María Magdalena puesta al pie de la cruz, según modelo de la que se llevó al taller, procedente de los antiguos pasos de San Diego*”. No quepa duda, por tanto, de quienes llevaron a cabo la restauración de aquella antigua imagen de San Juan que, en 1759 pasó a la ermita del Calvario y que en esos momentos estaba siendo usada para componer el Paso del Titular de la nueva cofradía.

Respecto a la efigie de San Juan, hay que señalar que, en aquellos momentos, es más que probable que presentara un estado de conservación más que deficiente. Más aún si tenemos en cuenta el lamentable estado del inmueble que la albergaba; una vieja y desvencijada ermita que, en las actas de la cofradía, es descrita como “*ruinosa*”¹⁸. Por lo que a las filtraciones de agua que seguramente habría y que tanto daño hacen a la madera y a la policromía, deberíamos de sumar el ataque de insectos xilófagos a la madera. Era, por tanto, más que necesaria una importante intervención sobre la imagen a fin de poder seguir usándola.

Unos meses después, concretamente el 2 de febrero de 1897, en las actas de la cofradía, encontramos el punto que hace referencia a “*las vestiduras para las imágenes de San Juan y la Dolorosa que irían en el Calvario*”, en el que se plantea la posibilidad de “*enlenzarlas*”. Opción que finalmente fue la elegida, debido a “*razones económicas y estéticas*”¹⁹. Presupuestándose dichos enlienados en 250 pesetas. Una cantidad que sería sumada al precio inicial acordado para la restauración de las esculturas de San Juan y la Virgen; por lo que la intervención de dichas imágenes tuvo un coste total de 1000 pesetas de las de entonces.

Este dato recogido en las actas de la Cofradía del Perdón es clave para probar que, aquel San Juan que había en la ermita del Calvario, y que en 1896 fue elegido para componer el Paso del Titular, era el mismo que en 1759 fue cedido a este lugar por la Cofradía de Jesús; pues siempre fue descrito como una imagen de vestir. Detalle que nos sirve para confirmar el error de Fuentes y Ponte al describir este San Juan como una escultura enlienada; tal y como habíamos apuntado. Pues, en ese preciso momento (1881), esta escultura todavía no había sido enlienada.

Se desconoce -pues nunca se hizo un informe²⁰- el estado de conservación de aquella escultura de San Juan Evangelista en 1896. Ni tampoco en qué consistió -aparte del enlienado citado- la “restauración” efectuada por los denominados “*Sres. Sánchez*” (Francisco Sánchez Tapia y su hijo Francisco Sánchez Araciél, más la hermana de este Cecilia Sánchez Araciél).

Lo que sí sabemos -visto el estudio que se realizó del Cristo del Perdón en 2013²¹- es que las “restauraciones” efectuadas por los “*Sres. Sánchez*” estaban muy alejadas de lo que hoy se considera una restauración. Básicamente porque el respeto hacia el original era relativamente

17. La Virgen de los Dolores que se usó no era la que había en la ermita del Calvario, sino otra que se encontraba en la iglesia de San Andrés.

18. ARCHIVO DE LA COFRADÍA DEL CRISTO DEL PERDÓN. *Acuerdos Junta de Gobierno*, 1896-1897.

19. Una vez sopesada la vestimenta de las imágenes de San Juan y la Dolorosa se tomó la decisión de enlienar aquellas dos imágenes de vestir, a fin de economizar y solventar el problema de la vestimenta de estas cada año.

20. Las actas de la Cofradía del Perdón no hacen referencia a él.

21. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A., *El Cristo del Perdón...* (obr. cit.): pp. 159-190.

escaso, por no decir nulo. Aplicándose generosas capas de aparejo para subsanar daños de la película pictórica, lo que no solo semioculta los acabados originales de la talla, sino también la policromía original de la obra, desvirtuándola por completo.

Por no hablar de la decisión de la cofradía de enlizar las imágenes en base a decisiones “*económicas y estéticas*”. Una elección que transformó, aún más, aquella antigua imagen del discípulo amado. Transformaron una escultura de vestir de Francisco Salzillo en una obra completamente diferente, a la que no solo se le aplicó una túnica y manto enlizado nuevo, sino también una decoración muy del gusto de la familia de los “Sres. Sánchez”²², transformando la escultura de Francisco Salzillo en una obra mucho más cercana al estilo de aquellos escultores. FIG. 1

Aun así, siempre se ha dado por bueno que, lo que hoy vemos en la efigie de San Juan (a excepción de las telas encoladas) era obra de Francisco Salzillo. Lo que lo convertiría en la escultura de vestir documentada más antigua que se conserva de este autor²³.

Pero, ¿en qué consistió la restauración de aquel antiguo San Juan de vestir?, ¿cuál era su estado de conservación en 1897? Preguntas que solo un estudio científico podía responder, al no existir documentación al respecto.

Algo que se ha llevado a cabo en los últimos meses del pasado 2025, pues tanto la efigie de San Juan, como la de la Dolorosa, así como la de María Magdalena, fueron trasladadas hasta el Centro de Restauración de la Región de Murcia para ser intervenidas de los distintos deterioros que presentaban. Llevándose a cabo el preceptivo estudio científico previo, en el que se ha realizado un estudio radiográfico y endoscópico del interior.

Un proceso de restauración que, a fecha de la finalización de este artículo, aún se encuentra sin acabar. Y del que sólo podemos adelantar que, efectivamente, la “restauración” efectuada sobre la imagen de San Juan por los “Sres. Sánchez” fue de todo menos modélica, pues poco respeto se tuvo hacia la obra original realizada por Francisco Salzillo en 1748. Algo habitual en estos escultores, tal y como ya se pudo comprobar en el estudio realizado al Cristo del Perdón. Encontrándonos a día de hoy con una escultura notablemente transformada en la “restauración” de 1896.

Lo que sí podemos constatar es que, esta imagen de San Juan, ha sido, a lo largo de varios siglos, un auténtico discípulo amado de su Señor; pues no en vano se trata de una escultura que, desde 1759 hasta la actualidad, ha estado a los pies de aquel crucificado, antes llamado Cristo del Calvario y hoy bajo la advocación del Perdón. FIG. 2 Y 3.

22. Decoración que se estuvo a la vista hasta la última restauración del grupo; tal y como se puede constatar al ver antiguas fotografías del Paso del Cristo del Perdón.

23. Pues, a priori, podría ser anterior al Nazareno de Huerca-Overa.



FIG. 1.- El Paso del Cristo del Perdón en los primeros años de la década de los noventa del pasado siglo XX, en el que podemos apreciar, tanto en las imágenes de la Dolorosa, como de San Juan, no solo los enlizenados aplicados por los “Sres. Sánchez”, sino también las decoraciones que estos aplicaron en la policromía de dichas telas encoladas; hoy, por desgracia, desaparecidas. Fuente: Juan A. Fernández Labaña.



FIG. 2. El Paso del Cristo del Perdón en la puerta de la iglesia de San Antolín, sede de la Cofradía del Cristo del Perdón. Fuente: Juan A. Fernández Labaña.



FIG. 3.- Detalle de la imagen de San Juan en el Paso del Cristo del Perdón. Fuente: Juan A. Fernández Labaña.

Un San Juan de Francisco Salzillo para Lucena (Córdoba)

José Alberto Fernández Sánchez

La proyección de los estudios dedicados a la producción de Francisco Salzillo y Alcaraz adquiere en los últimos años un impulso renovado. La diversidad de las perspectivas a través de las que aproximarse a su problemática completa y puntualiza lo hasta ahora aportado por la historiografía. Ciertamente, la talla de San Juan Evangelista correspondiente a la Archicofradía de Jesús Nazareno de Lucena (Córdoba) es el fruto postrero de este proceso analítico. Su importancia, más allá de la innegable calidad de esta escultura de vestir, radica en la compleja red de relaciones personales que alentó su encargo. La representatividad de los personajes testimonia la temprana estima por la obra del maestro. Más allá, la sugerente versión del emblemático prototipo de la murciana Iglesia de Jesús refrenda la admiración generada por esta obra cumbre de la plástica barroca.

In recent years, studies devoted to the work of Francisco Salzillo y Alcaraz have gained renewed momentum. The diversity of perspectives through which to approach his work complements and clarifies what has been contributed by historiography to date. Indeed, the sculpture of Saint John the Evangelist belonging to the Archconfraternity of Jesús Nazareno in Lucena (Córdoba) is the latest fruit of this analytical process. Its importance, beyond the undeniable quality of this dressed sculpture, lies in the complex network of personal relationships that encouraged its commission. The representativeness of the characters testifies to the early esteem for the master's work. Furthermore, the evocative version of the emblematic prototype of the Church of Jesus in Murcia confirms the admiration generated by this masterpiece of Baroque art.

Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783) quien, ya en vida, gozó de fama como naturalista (es decir, como especialista en la reproducción escultórica de los rasgos expresivos de sus personajes) fijó su interés en la caracterización de vigorosos retratos. De este modo la impronta de sus fisionomías abarca una amplia variedad representativa. En ocasiones, tal recurso conllevó la identificación popular de los retratos como ha constatado, respecto del paso de *La Caída* (1752), el profesor Belda Navarro¹. Este interés redundó en la concreción de ciertos grafismos que caracterizan su obra y que la hacen reconocible. El estudio de estos rasgos, pues, reviste el mayor interés para apreciar los valores artísticos de una efigie que, como el *San Juan Evangelista* perteneciente a la Archicofradía de Jesús Nazareno de Lucena, ha sido recientemente incorporada al catálogo de obras del artista².

A la hora de abordar tales equivalencias es pertinente indicar la sujeción a la escultura homónima tallada en 1756 para la Cofradía de Jesús Nazareno de Murcia. En efecto, esta obra emblemática, una de las cimas del Barroco peninsular, supone el referente inequívoco que condiciona cualquier aproximación a su análisis³; una adhesión que debe comprenderse, pues, desde la estima que hubo de despertar aquel emblemático icono entre sus contemporáneos⁴. Con toda propiedad, empero, el artífice dota de personalidad la interpretación imprimiendo una frontalidad alternativa al preclaro dinamismo precedente. Esta medida se antoja consustancial a su última época, un periodo en el que reconsidera su arte dotándolo de una impronta de peculiar academicismo⁵. Fruto de ello debe entenderse tal rigor enfatizado, además, en la

1. BELDA NAVARRO, C.: *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia, Darana, 2006: p.163.

2. Los pormenores de este estudio están publicados en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "Francisco Salzillo y una escultura de San Juan Evangelista en Lucena: relaciones artísticas entre el Levante y el corazón de Andalucía" en *Actas Congreso Internacional El Arzobispo de Santa Fe, Virrey de Nueva Granada y Obispo de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora y su época*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 2024: pp.695-719.

3. BELDA NAVARRO, C., *Francisco...* (obr.cit.): pp.144-149.

4. GARCÍA LÓPEZ, D., "Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII" en *Imafronete*, n.24, Murcia, Universidad, 2015: p.145.

5. 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.

disposición plantar de los pies; bien adheridos a la tarima como en los modelos materializados desde la década de los setenta⁶.

De modo que estos matices estéticos son consecuentes con la periodización que ofrece la presencia del antequerano Joaquín Pareja Obregón como corregidor en Murcia (en dos periodos correspondientes a los años 1775-78 y 1782-85) y que se presume como puente para el envío de la imagen a Lucena. Si se recuerda la amistad común con Antonio Fontes Ortega y el encargo de éste de la emblemática *Purísima* de San Francisco –hoy destruida– podrá advertirse el contexto en el que se fragua el encargo lucentino⁷. En este sentido, la oportunidad de reverdecer el modelo exitoso ya gestado –si bien en tipología de vestir– y su amoldamiento a los gustos finiseculares permite reconocer el habitual procedimiento del taller donde, en efecto, se pretendió que la reproducción de modelos existentes introdujera disparidades que propiciaran obras genuinas. Es el caso de la amplia serie de representaciones de la Dolorosa o del Nazareno (tipos de vestir repetidos durante su trayectoria) así como de la Virgen de las Angustias donde, el propio Ramallo, ha abordado la condición estética siempre mudable del obrar del maestro⁸.

Avanzando en estas cuestiones debe fijarse el juicio en los paralelismos formales con otras piezas que concuerdan con la elocuente impronta salzillesca de la talla de *San Juan*. Así, el plegado del volumen del cabello en los laterales del rostro es consustancial al del prototipo murciano –manteniendo trazas de gubia sobre sus modelados que son idénticas– aunque la solución en su caída sobre los hombros exhibe, por el contrario, soluciones tardías que lo emparentan con los volúmenes afines en las imágenes de la *Virgen del Carmen* destinadas, respectivamente, a Orihuela y Liétor (ca.1770). Esta última, como en el caso de Lucena, vierte sus mechones hacia delante y atrás del hombro sobre el que se desvanecen. Tal impronta nace del aprecio del cabello como ingrediente indispensable del retrato, pormenor –reverdecido a finales del XVIII– que tuvo en Salzillo a su primer cultivador dentro de la escultura peninsular. De modo que constituye, más allá de un simple rasgo formal, toda una declaración de principios estéticos⁹.

Igualmente recurrente es la constitución del óvalo facial donde se advierte el nacimiento del pelo –sin apenas volumen– sobre la masa craneal dibujando una leve abertura central que se significa con el plegado dócil del cabello: semejando, en realidad, una aparente sudoración sobre la masa ósea frecuente en el arte salzillesco. Debe recordarse, en este sentido, la analogía con el también tardío Cristo del paso de *La Samaritana* de Cartagena (1773) cuya destrucción, con todo, impide mayores precisiones¹⁰. Ciertamente, este es uno de los efectos más reproducidos en la obra del escultor siendo fácil advertirlo desde los inicios de su trayectoria al proponer una plasticidad dúctil apropiada para el dinamismo y movilidad de las piezas procesionales. También acostumbrado es el levísimo abultamiento de los laterales de la mandíbula que terminan por conformarla dibujando una traza bien precisa donde, una vez más, pueden advertirse múltiples paralelismos con piezas de lo más diverso salidas del taller.

Sumamente característico es también el dibujo de la nariz. Es casi, podría decirse, el sello que legitima la autoría formal del artista revelando su traza personal segura. Si se atiende a su perfilado, primeramente, se advertirá el progresivo incremento de masa muscular que confluye –como en la *Dolorosa* de la Cofradía de Jesús de Murcia y tantos otros retratos– sobre las fosas nasales. Su carnosidad es congruente con aquella lejana versión de *San Juan* destinada a los “marrajos” de Cartagena y con la que, no obstante, no guarda demasiados paralelismos. Asimismo, conviene insistir en la marcada angulosidad de las aletas nasales de cuya integración –por otra parte gruesa como en la producción surgida desde finales de la década de los cuarenta– emergen las concomitancias con otras labores

6. RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo, escultor. 1707-1783*, Madrid, Arco/Libros, 2007: pp.220-223.

7. GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F.J., *Regidores de la ciudad de Murcia (1750-1836)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1989: p.151.

8. Ídem: pp.153-162.

9. Se ha tratado sobre esta cuestión estética, marcando los pertinentes paralelos con los más tardíos cultivadores Houdon (1775) y Kauffmann (1770), en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “La Dolorosa de Jesús: fundamentos estéticos para un retrato” en *Nazarenos*, n.27, Murcia, Cofradía de Jesús Nazareno, 2023: pp.26-32.

10. BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “El arte en la pasionaria cartagenera: la retórica de la Pasión” en FERRÁNDIZ ARAUJO, C. y GARCÍA BRAVO, A.J. (coors.), *Las cofradías pasionarias de Cartagena*, Murcia, Asamblea Regional, 1990: pp.808-812.

postreras: recuérdense, en este sentido, los ejemplos del *San Blas* de Murcia o, nuevamente, la *Virgen del Carmen* de Liétor. Igualmente, el acusado perfil de las fosas -observadas desde el plano inferior- revela incuestionables vínculos con un número ingente de piezas entre las que deben figurar la magistral *Virgen de las Angustias* de Yecla (1763)¹¹, el *Cristo de la Caída* (1754) o el de *la Agonía* (1773) -ambos de Orihuela- o la, sugestivamente análoga, *Dolorosa* de Aledo (1782)¹².

Otra zona digna de exploración es la región ocular. En primer lugar, el craquelado alrededor del globo acristalado del ojo -antes de la reciente restauración de 2023- es una fisura que aparece recurrentemente en la producción de Salzillo. Así acaeció, por ejemplo, en la imagen de Cristo del paso de *La Oración en el Huerto* antes de la intervención realizada por Mari Paz Barbero en los años noventa. Esta fragmentación se debe a la costumbre de incorporar la esfera de cristal pintado desde fuera dándose la circunstancia, en la traza de San Juan, de no haberse separado la mascarilla del resto de la cabeza al proceder al estucado y policromía final de la misma. Esto recuerda un detalle importante que afecta a todas las versiones procesionales del santo realizadas por el escultor. En efecto, las comisuras de los labios siempre se reproducen cerradas evitando tallar el interior de la boca. Aquí, al reproducirse el ejemplar murciano, se opta por un perfilado de labios semejante, marcando una hendidura sobre la boca que, de hecho, es idéntica a la de otras esculturas masculinas labradas por Salzillo. Aunque la mayor parte de sus efigies se realizaron a través del vaciado interior de la mascarilla -por otra parte la fórmula más canónica- lo cierto es que, asiduamente, prevalece esta economía de medios: frecuente en los últimos lustros dentro de la producción de figuras para belenes como las afamadas de la *Colección Riquelme*¹³.

Aspecto también genuino es el método con el que están realizados los ojos que refieren el policromado de su envés. La especificidad de esta impronta es otra de las señas que legitiman la autoría de Salzillo. El repertorio de imágenes que las incluyen es inmenso aunque cabe abordar una precisión que ilustra el contexto en que fue ejecutado el apóstol lucentino: la pupila se traza sumamente reducida frente a la preponderancia de la masa cromática del iris (en este caso, con levísima tonalidad verdosa). Frente a la dilatación de las pupilas, que es persistente en las esculturas realizadas en la década de los cincuenta, Salzillo opone esta última solución en muchas de las efigies de este postrero periodo como es el caso de las que componen el paso de *Los Azotes* de 1777¹⁴. El significado de esta elección es, por ahora, un enigma -los estudiosos no han prestado mayor atención a tal particularidad- aunque permite encuadrar cronológicamente la imagen en estos últimos lustros de su carrera.

Es necesario referir, igualmente, junto a la apenas insinuada frontalidad facial -concomitante con algunas otras tallas afines- el cursado incisivo en labios y párpados elevados. En este sentido, *San Juan* ofrece esta forma de trabajo en el delicado grabado que traza el arco de sus cejas. Es un esbozo de leve talla que otorga carácter al modelado grácil del evangelista y que deriva de una sutil labor de gubia sobre el estuco: fórmula análoga a la reproducida en las amplias patillas -aquí con mayor rugosidad- y que recoge la costumbre representativa empleada para singularizar las versiones del discípulo amado.

Debe sugerirse, en este sentido, la comparativa con el Cristo de *la Caída* o el portentoso *Nazareno* de Huércal-Overa que, pese a la evocación de una belleza beatífica -cual modelos dotados de inopinada actitud mística- muestran en su cabello el tallado incisivo sobre las zonas capilares. Se trata, pues, de casos excepcionales que subrayan el interés puesto en concretar una fisionomía adusta que favoreciese, acaso, la presencia de la imagen en la procesión del Entierro¹⁵.

11. BELDA NAVARRO, C.: *Francisco...* (obr.cit.): p.68.

12. Sobre los ejemplos alusivos a la pequeña localidad alicantina véase CECILIA ESPINOSA, M. y MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., *La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Caída. Historia y restauración*, Murcia, Cofradía del Perdón, 2011: pp.32 y 35; al respecto de la *Dolorosa* de Aledo, cuyo modelado facial inferior tanto aporta al estudio del *San Juan* de Lucena, ver SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, Editora Regional, 1983: p.135.

13. BELDA NAVARRO, C.: *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia, Editum, 2015: pp.217-256.

14. BELDA NAVARRO, C.: *Francisco...* (obr.cit.): p.158-160.

15. Dualidad expresiva que ya fue analizada al respecto del principal seguidor de Salzillo. Véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., "La memoria de hechuras de Roque López: retrato de época, patrón iconográfico" en *Roque López. Genio y talento de un escultor*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2012: pp.136 y 137.

En contraste con aquellos otros semblantes cuyas cejas se ligaban al uso de la policromía, la sucesión de veladuras o el acabado a punta de pincel -recuérdese el arquetipo de 1756- se supedita su representación a la constitución de una entidad escultórica diferenciada¹⁶. Es por ello pertinente subrayar el parentesco con los ejemplares del evangelista correspondientes a los pasos de *La Última Cena* (1761) y de *La Oración en el Huerto* (1756) pese a presentarse, en los dos casos, dormidos. La afinidad en la hechura de las facciones es determinante mostrando tanto semblantes de fisionomía semejante como entonadas volumetrías en la resolución de los cabellos. Está claro que el escultor se valió de un único modelo para todas ellas incidiendo en un tipo donde la mocedad no entrara en conflicto con la solvente caracterización de la templanza. Efectos temperamentales, en efecto, más próximos a la representación naturalista que a la consecución de la belleza alcanzada en el ejemplar de la murciana Cofradía de Jesús.

Con todo, pese a que la variante de la escultura de vestir hacía más práctico el empleo de aquellos modelos propuestos previamente para Cartagena –imprescindible aquí aludir al *San Juan* de la Cofradía del Prendimiento (1751)- se prefirió la desenvoltura y novedad del ejemplar genuino de Murcia¹⁷. Sólo se retoma para Lucena de los referentes de la ciudad portuaria la pose de la mano izquierda -idónea para portar la palma- relegando la diestra (la “mano mnemónica”) a la actitud teatral de indicar el tránsito del Nazareno. Por tanto, el estudio del modelado y sus acabados requiere la idoneidad de efigies de naturaleza inmediata; quizá entre ellas la de *San Blas* de la parroquia de Santa Eulalia sea una de las más pertinentes. Muestra un temperamento y una dinámica emocional inequívoca que reviste la escultura vestida de una entidad plástica evidente. Ciertamente, el icono lucentino comparte con esta talla un modelado semejante en la región frontal del rostro, resultando particularmente evocador el trabajo sobre las terminaciones de la nariz o la concreción retratística de las facciones rigurosas donde radican, en consecuencia, los paralelismos más evidentes¹⁸.

Por ello, aunque el estudio comparativo bien podría abarcar más facetas, debe concluirse con la recurrencia de algún ingrediente de sugerente analogía. Así, el plegado muscular presente en el lado izquierdo del cuello de *San Juan* -donde el autor marca incisivamente la gubia dibujando sendos plegados de traza paralela- es uno de ellos. Se trata de un condimento de evidente tensión que frecuenta Salzillo en buena parte de su arte procesional (véanse, además, los propios del aludido “durmiente” de *La Cena* o los incorporados en el magistral giro de cuello de la *Dolorosa*). Detalle que expone una forma de trabajar y comprender la estructura formal de la cabeza donde el escrúpulo del artista se expresa a la hora de concebir la captación dinámica del natural y el concepto creativo irreplicable de la obra artística.

16. Conviene reparar en que estos “peleteados”, a punta de pincel y sin relieve, sí se incluyen en los acabados capilares sobre la frente o en las sienes. No obstante, es prudente indicar que una posterior limpieza que elimine buena parte de la suciedad -aún acumulada sobre la escultura- permitirá redescubrir buena parte de estas finalizaciones y veladuras tan características de la paleta salzillesca. Sobre la faceta de Salzillo como “pintor de escultura” véase BELDA NAVARRO, C., *Estudios...* (obr.cit.): pp.193-214.

17. BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “El arte...” (obr.cit.): pp.805.

18. Pese a que tanto Rejón de Silva como Ceán Bermúdez incluyeron la autoría salzillesca de esta talla al extraer los datos correspondientes a las facturas recopiladas en su taller, la historiografía posterior la olvidó al tratarse de una escultura de vestir. Sin embargo, la categoría innegable de su modelado la refiere como obra emblemática y cumbre en la producción del maestro: GARCÍA LÓPEZ, D., “Era...” (obr.cit.): pp.148 y 160.



El apóstol que durmió junto a la palmera: la primera dimensión de la Oración en el Huerto de la Caridad

Jaime García Alcázar

Durante veinticuatro años la Cofradía de la Caridad veneró el misterio de la Oración en el Huerto con la representación del Señor del Huerto y el Ángel Confortador. Una composición creada por el escultor Arturo Serra Gómez a la que se sumaron en el año 2020 las imágenes de los apóstoles San Pedro, San Juan y Santiago. Una incorporación que vino a completar el proyecto original de 1995 y que ofreció una nueva lectura de ese pasaje evangélico.

For twenty-four years, the Brotherhood of Charity venerated the mystery of the Prayer in the Garden with the representation of the Lord of the Garden and the Comforting Angel. This composition was created by Arturo Serra Gómez. In 2020, images of the apostles Saint Peter, Saint John, and Saint James were added. This addition completed the original 1995 project and offered a new interpretation of this passage from the Gospel.

Las primeras referencias que recogen las actas de la Muy Ilustre y Venerable Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad sobre la incorporación del paso de misterio de la Oración en el Huerto las encontramos el 16 de febrero de 1995. Aquella noche se expusieron ante la Junta de Gobierno los contactos mantenidos con el cofrade Manuel Martínez Espinosa para la ejecución de un paso relativo a tal misterio¹. Un mes más tarde, el 30 de marzo, se presentaron ante la directiva dos proyectos: uno promovido por Joaquín Roses Lisón² y otro por Manuel Martínez Espinosa. Tras la exposición de las propuestas la Junta de la Caridad se inclinó por la segunda propuesta³ fijando al mismo tiempo la incorporación del conjunto escultórico para el año siguiente.

Las esculturas fueron encargadas a un, por aquel entonces, jovencísimo escultor recién egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de San Carlos de Valencia: Arturo Serra Gómez (Murcia, 1970). Alejándose de la estela salzillesca trazada en el paso realizado en 1754 para la Cofradía de Jesús de Murcia, Serra Gómez propuso una composición en la que el Señor, sobre un montículo de piedra, caía casi desvanecido mientras oraba en el huerto de Getsemaní a la vez que era confortado por un Ángel que le sostenía entre los brazos [figura 1].

La escenografía quedó completada con la introducción de dos elementos no escultóricos que ya se podían apreciar en la obra de la cofradía de la mañana de Viernes Santo: una palmera en el frontal de la escena, como símbolo del paraíso⁴ (Valtierra, 2017), sobre cuyas ramas se posa el cáliz aludido en el Evangelio de San Lucas⁵ y, un frondoso olivo en la trasera de las imágenes que señala la ubicación donde Jesús oró después de la institución de la Eucaristía⁶.

1. Desde su fundación la Cofradía de la Caridad ha venerado los cinco Misterios Dolorosos del Santo Rosario: la Oración en el Huerto, la Flagelación, la Coronación de Espinas, Jesús con la Cruz a cuestas camino del Calvario y la Crucifixión del Señor.

2. El grupo escultórico promovido por Joaquín Roses Lisón contemplaba un paso de misterio ejecutado por Rafael Roses Rivadavia, escultor del Titular de la Cofradía de la Caridad. Roses Rivadavia esculpió las figuras del Señor y del Ángel en 1996. Esta última se incorporó en 2012 a la Cofradía del Amparo bajo la advocación del Ángel de la Pasión.

3. El proyecto de Roses fue desestimado por unanimidad, mientras que el de Martínez Espinosa contó con 11 votos a favor y 2 abstenciones.

4. Aunque sus raíces iconográficas se anclan en la Antigua Grecia, la palmera fue asociada desde el medievo con la planta del Paraíso, el martirio y el triunfo de la vida.

5. Lc. 22, 39-46

6. Mt. 26, 26

El 30 de enero de 1996 los promotores de la Oración en el Huerto donaron el paso a la Cofradía de la Caridad, siendo bendecidas las imágenes el 2 de marzo⁷ de ese mismo año. Apenas unas semanas después de la bendición, el 30 de marzo⁸, la Oración en el Huerto hizo su primera salida procesional en la noche del Sábado de Pasión. Durante algo más de dos décadas el paso de la Oración procesionó únicamente con las imágenes del Señor y del Ángel, sin embargo, en el ánimo de los hermanos de la Cofradía de la Caridad permaneció latente el anhelo de completar el misterio con los tres apóstoles que, según el Evangelio de San Marcos⁹, acompañaron a Jesús al huerto de Getsemaní. Esa aspiración se materializó en 2019, cuando reunida la Junta de Gobierno en la noche del 12 de febrero, se aprobó por unanimidad el encargo de las imágenes de San Pedro, Santiago y San Juan al escultor Arturo Serra Gómez. El reto al que se enfrentaba el escultor ahora era el de encajar tres nuevas figuras en un trono¹⁰ de 1,99 x 3,80 metros teniendo en cuenta que en la composición debían aparecer la palmera del Cáliz, el olivo de la trasera y el monte rocoso sobre el que se asentaban las imágenes del Señor y el Ángel.

Partiendo de esa premisa el escultor propuso una composición con dos ejes: por un lado, en el frontal del paso, se dispondría la imagen de San Juan. El más joven de los hijos de Zebedeo¹¹ aparecería recostado sobre la palmera creando una composición diagonal que contrarresta el peso principal de la escena que recae sobre el centro de la composición. El segundo de los ejes planteados por Serra Gómez lo formaría el conjunto creado por San Pedro y Santiago. Ambos apóstoles aparecerían recostados entre ellos mientras que su espalda reposaría sobre la peña rocosa en la que se elevaba la imagen del Señor. Con esta solución se esquivaría el problema de espacio, se repartía el peso de las nuevas imágenes y se crearía un conjunto coherente desde el punto de vista escultórico e iconográfico [figura 2].

De la nueva configuración quizá uno de los elementos más llamativos es cómo el diseño de Serra Gómez plantea un paso de misterio con tres dimensiones: una frontal que actúa como introducción de la escena (pasaje bíblico), en la que aparece San Juan junto en primer plano; una central planteada como desarrollo de la trama, en la que se desenvuelven San Pedro y Santiago y; una tercera dimensión trasera en la que se resuelve el desenlace del pasaje evangélico. Si fijamos, aún más, la vista sobre la composición del autor podemos contemplar también como, a medida que evolucionan las tramas y las dimensiones del paso aumenta la tensión narrativa. Así pues, la introducción del paso (San Juan), se muestra como un planteamiento tranquilo, pues el apóstol aparece dormido plácidamente en Getsemaní. Sin embargo, la tensión se eleva en el nudo de la escena cuando atendemos cómo el sueño de Santiago y San Pedro se torna más leve a medida que se acerca el desenlace. De este modo, Santiago se presenta en una fase profunda del sueño mientras recuesta su cabeza sobre el hombro derecho de San Pedro que, en un intento por permanecer despierto, aparece representado en un estado de duermevela tensa. El mayor momento de tensión se alcanza, como no puede ser de otro modo, en la imagen de Jesús, que con gesto agonizante mira fijamente el Cáliz anunciador de la pasión y suda sangre ante la angustia extrema del momento.

Las nuevas imágenes fueron talladas en madera de cedro real a tamaño real y siguiendo las proporciones de las imágenes del Señor y del Ángel. La policromía es obra también de Arturo Serra y, sigue en cada apóstol sus colores iconográficos¹². A diferencia de las creadas por Francisco

7. La bendición de las imágenes se realizó durante el transcurso del último día del Quinario dedicado al Stmo. Cristo de la Caridad, una costumbre que la corporación mantuvo en los años en los que se incorporaron el resto de pasos e imágenes.

8. Como nota curiosa: el Sábado de Pasión de 1996 se produjo en la misma fecha en la que en 1995 se aprobó el proyecto de la Oración en el Huerto: 30 de marzo.

9. Mc. 14, 32-36

10. El trono de la Oración en el Huerto fue realizado por los hermanos Noguera Pastor, tallistas de Espinardo, en 1996. Está conformado por dos peanas rectangulares de madera sobredorada al pan de Castilla. El paso es portado por 28 estantes y tiene un peso aproximado de 1.346 kilogramos.

11. Según el Evangelio de San Marcos, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista estaban pescando junto a su padre, Zebedeo, en el lago de Galilea cuando Jesús les invitó a seguirle.

12. La tradición iconográfica cristiana ha representado a San Juan Evangelista ataviado con túnica verde y manto rojo; a Santiago el Mayor con túnica azul oscuro y manto rojo; y a San Pedro con túnica azul oscuro y manto ocre.

Salzillo en 1754 para la Cofradía de Jesús, en las que los apóstoles aparecían tumbados sobre el huerto de Getsemaní como figuras exentas entre sí (Gómez Piñol, 2011), las de Serra Gómez se muestran erguidas como parte de un conjunto dialogante, tanto es así, que las imágenes de Santiago y San Pedro fueron talladas en un mismo bloque de madera, generando por tanto un indudable diálogo visual que, como se ha reflejado anteriormente, queda consolidado con la gestualidad del apóstol Santiago. Las nuevas obras fueron bendecidas en la tarde del sábado 7 de marzo de 2020, apenas una semana antes de la declaración del estado de alarma y del confinamiento producto de la Covid-19. Por ese motivo la Cofradía de la Caridad tuvo que esperar hasta 2022 para estrenar el paso completo en la calle.

Si llamativo es el conjunto formado por San Pedro y Santiago, no menos poderosa es la imagen de San Juan [figura 3]. Quizá lo más sorprendente de su configuración es su pose relajada junto a la palmera, una configuración estética que si bien fue novedosa en la Semana Santa murciana no se trata de una innovación total, sino que sus raíces iconográficas se pierden en el tiempo. A principios del s. XV, alrededor de 1405, Colart de Laon, ejecutó la extraordinaria tabla “La oración en el huerto con Luis I de Orleans como donante”, una poderosísima composición de estilo medieval en la que llama la atención el cielo estrellado compuesto a base de lapislázuli y oro (Silva Maroto, 2017) pero que, bajo el manto celestial, muestra a los tres apóstoles en tres actitudes diferentes. El más joven de todos, San Juan, aparece sentado y con la espalda recta sobre una roca. Santiago por su parte aparece sentado también sobre el suelo y, San Pedro, en cambio, se recuesta sobre el lecho rocoso. Al igual que lo observado en las representaciones de Salzillo y Serra Gómez, desde hace siglos los artistas han representado en estas tres figuras las tres etapas de la madurez de un hombre y los tres estadios del sueño. Eso mismo lo podemos observar en “La Oración en el Huerto” ejecutada por Paolo de San Leocadio entre 1490 y 1495 que se conserva actualmente en el Museo Nacional del Prado.

En el Renacimiento también se mantiene la tendencia a representar a los apóstoles sentados sobre el huerto de Getsemaní. Así pues, ya alrededor de 1530, Simón Bening representa al apóstol San Juan recostado sobre un árbol en el momento de la Oración en el Huerto [figura 4]; una configuración estética muy similar a la empleada hacia 1545 por Luis de Morales para la obra conservada actualmente en el Museo Nacional del Prado; o a la de la representación hecha por Pierre Reymond a finales de esa centuria y que se conserva actualmente en The Frick Collection de Nueva York. Esa misma tendencia se mantuvo también en el ámbito escultórico. Entre 1512 y 1517 Gilarte de Bruselas y Juan de Balmaseda ejecutaron las tallas del retablo mayor de la Catedral de Oviedo (Barroso Villar, 1989). En él se puede vislumbrar una talla dedicada al pasaje evangélico que hoy nos ocupa, un conjunto escultórico que recoge esa tradición medieval anteriormente mencionada y que nos muestra a los tres apóstoles recostados sobre sendos olivos de Getsemaní. Fue también en el primer cuarto del siglo XVI cuando Alonso Berruguete talló un extraordinario retablo para el Monasterio de la Mejorada, en Olmedo (Valladolid), en el que una de sus tablas muestra el pasaje de la Oración en el Huerto y, lo hace precisamente con los apóstoles sentados sobre la roca [figura 5].

Si bien es cierto que, como hemos comprobado, desde el arte medieval y el renacimiento la temática de la Oración en el Huerto ha sido profusamente representada por multitud de artistas, es en el Barroco cuando esta escena alcanza su plenitud de manos de Francisco Salzillo, convirtiendo a este paso en un misterio a imitar por toda la geografía nacional. Con ello se reproduce también su configuración iconográfica de los apóstoles, lo que crea una tendencia a mostrarlos recostados sobre el huerto, en vez de reposados, sobre el trasfondo natural de la escena. Una composición barroca que, poco a poco, fue desplazando el planteamiento renacentista de la escena. Sin embargo, en los últimos años, amén de las ejecutadas por Arturo Serra Gómez, se han ido incorporando nuevas figuras apostólicas que recuperan esa tradición estilística tan extendida entre los siglos XV y XVI. Así pues, la Hermandad de los Estudiantes de Almería estrenó en 2019 tres nuevos apóstoles tallados por Manuel Luque Bonillo que, al igual que los de Serra Gómez, se muestran sentados erguidamente alrededor del olivo que cobija a la imagen del Señor. Una composición que prácticamente fue replicada por Darío Fernández en 2023 para la Hermandad de la Oración en el Huerto de El Puerto de Santa María.

Con todos estos precedentes queda latente que los apóstoles de la Oración en el Huerto en absoluto son una copia o imitación de los tallados por Salzillo en 1754, sino que más bien podemos hablar de una recuperación iconográfica que bebe del arte medieval y renacentista. En este punto corresponde volver la mirada, una vez más, a la imagen de San Juan, puesto que, aunque pudiera parecer que su disposición responde a una mera necesidad de espacio o a un capricho estético, lo cierto es que su construcción nos delata un antecedente preclaro: “The Agony in the Garden” de Raffaello Sanzio. En 1504 el genial artista italiano ejecutó una extraordinaria tabla [figura 6] en la que se muestra a Jesús orando en el huerto de Getsemaní después de la última cena. La imagen del Señor aparece arrodillada ante una peña rocosa, sobre ella, un ángel celestial desciende sobre sus manos un cáliz mientras se dirige al protagonista de la escena. Junto a la imagen de Jesús se disponen los apóstoles. En el frontal izquierdo, casi escondido entre las rocas, San Pedro recuesta su cabeza sobre un montículo de hierba; mientras que, en el lado opuesto, a la derecha de la composición, Santiago el Mayor recuesta su espalda sobre la peña rocosa y, deja caer el peso de su cabeza sobre el pecho. Sin embargo, lo más llamativo de toda la escena lo encontramos justo en el centro de la composición. Sobre el tronco de un olivo San Juan apoya su espalda y, mientras cruza sus piernas, recoge con sus manos entrelazadas la rodilla izquierda. He aquí al más preclaro precedente de la talla gubiada por Serra Gómez quinientos dieciséis años más tarde. Una propuesta gestual que en 2015 el escultor murciano ya empleó para representar al rey Baltasar en “El sueño de los magos” [figura 7], una pequeña figura de belén de apenas 25 cms. de altura que, un lustro más tarde, sirvió de inspiración directa para la representación del apóstol amado en Getsemaní [figuras 8 y 9].

Casualidad o no, hoy la Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad atesora entre su patrimonio escultórico una exquisita talla ejecutada por Arturo Serra Gómez, en la que la madera de cedro real da vida al más joven de los seguidores de Cristo. Una imagen que se planteó con el propósito de responder a una necesidad muy ajustada de espacio y, que producto de ese requerimiento acabó conjugando una interesantísima propuesta iconográfica que, alejándose de los parámetros barrocos propuestos por Francisco Salzillo, legó para la Caridad una nueva visión del misterio de la Oración en el Huerto en cuya mirada se reflejan los posos históricos emanados de las composiciones artísticas del Renacimiento que hoy, más de cinco siglos después, pueden contemplarse cada Sábado de Pasión por las calles de la ciudad de Murcia.

BIBLIOGRAFÍA

- BARROSO VILLAR, J. (1989). En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo, *Imafronte*, nº 3-5 (1987-1989), pp. 1-15.
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2011). El arte de Francisco Salzillo. Imágenes para la compasión y el gozo. En V. Montojo (coord.) y J. Muñoz (coord.) *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*, pp. 113-146.
- VALTIERRA LACALLE, A. (2017): “La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IX, nº17, pp. 105-124.
- SILVA MAROTO, P. (2017). “La Oración en el huerto” de Colart de Laon, en Fundación Amigos del Museo del Prado (coord.), *Los tesoros ocultos del Museo del Prado*, pp. 73-92.



Figura 1.- “La Oración en el Huerto”, Arturo Serra Gómez (1995). Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad, Murcia. Imagen: archivo de la Cofradía.



Figura 2.- “Santiago el Mayor y San Pedro”, Arturo Serra Gómez (2020). Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad, Murcia. Imagen: Arturo Serra Gómez.



Figura 3.- “San Juan Evangelista”, Arturo Serra Gómez (2020). Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad, Murcia. Imagen: Arturo Serra Gómez.



Figura 4.- “The Agony in the Garden”, Simon Bening (1525-1535). Getty Museum. Imagen Digital cortesía de Getty’s Open Content Program.



Figura 5.- “La Oración en el Huerto”, Alonso Berruguete (1523-1526). Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Imagen: Juan Carlos Quindós de la Fuente. Ministerio de Cultura.



Figura 6.- “The Agony in the Garden”, Raffaello Sanzio (1504). The Met Collection, Nueva York. Imagen Digital cortesía de The Metropolitan Museum of Art Collection API



Figura 7.- “El sueño de los magos”, Arturo Serra Gómez (2015). Imagen: Arturo Serra Gómez



Figura 8.- “El sueño de los magos”, Arturo Serra Gómez (2015). Imagen: Arturo Serra Gómez



Figura 9.- “San Juan Evangelista”, Arturo Serra Gómez (2020). Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad, Murcia. Imagen: Arturo Serra Gómez.

Francisco Salzillo y la Trilogía del Discípulo Amado: análisis de la iconografía de San Juan en la Cartagena del siglo XVIII

Álvaro Hernández Vicente

Este artículo examina la producción de Francisco Salzillo para la ciudad de Cartagena, centrándose exclusivamente en la configuración iconográfica del siglo XVIII. Se analiza la figura de San Juan Evangelista a través de tres prismas: la excelencia técnica del San Juan durmiente en el grupo de la Oración del Huerto y la imagen titular del evangelista, ambas de la Cofradía California y la visión devocional de la Cofradía Marraja. El estudio vincula la evolución estética de estas piezas con el auge del Departamento Marítimo y la identidad de una ciudad impregnada en su totalidad por el espíritu de Trento.

This paper examines Francisco Salzillo's work for the city of Cartagena, focusing exclusively on the iconographic configuration of the 18th century. The figure of Saint John the Evangelist is analysed through three prisms: the technical excellence of the sleeping Saint John in the group of the Prayer in the Garden and the titular image of the evangelist, both from the Californios Brotherhood, and the devotional vision of the Marrajos Brotherhood. The study links the aesthetic evolution of these pieces with the rise of the Maritime Department and the identity of a city imbued entirely with the spirit of Trent.

Para comprender la magnitud de la obra de Salzillo en Cartagena, es imperativo analizar el momento histórico que atravesaba la ciudad. Tras la crisis de gestión de los últimos Austrias, la llegada de la dinastía borbónica con Felipe V supuso un punto de inflexión radical. Cartagena no solo se recuperó, sino que fue proyectada como el bastión defensivo y logístico más importante del Mediterráneo. En 1728, la declaración de la ciudad como Capital del Departamento Marítimo del Mediterráneo trajo consigo una transformación estructural. El ingeniero Sebastián Feringán, responsable de las obras del Arsenal en 1732, lideró un programa arquitectónico que cambió por completo la fisonomía de la ciudad (HERNÁNDEZ, 2023). Cartagena consolidó su plano ortogonal, con calles rectas y amplios ejes, reflejando el racionalismo urbanístico de la Edad Moderna, el llamado casco antiguo por el que procesionan hoy día los cortejos de Semana Santa. Este “Splendor Carthaginensis” se manifestó en la construcción de infraestructuras defensivas, pero también en la arquitectura civil y religiosa, que pronto fue poblada de conventos, ermitas, templos y capillas callejeras que iluminaban la oscuridad de la noche (HERNÁNDEZ, 2021).

El auge militar trajo a Cartagena a linajes nobles y oficiales de alta graduación. Apellidos como Bracamonte, Rosique o Tacón comenzaron a embellecer las calles con palacios blasonados que definieron la cultura visual de aquella ciudad barroca. Estos grupos sociales, vinculados estrechamente a la Corona y a la Armada, se convirtieron en los grandes mecenas de la época. Su fe no era solo espiritual, sino una forma de representación y propaganda social (HERNÁNDEZ, 2018). Buscaban que sus cofradías y templos —como la nueva parroquia de Santa María de Gracia, impulsada por el Cardenal Belluga— lucieran con suma magnificencia.

En este caldo de cultivo nace en 1747 la Pontificia, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento, conocida como Cofradía California. Su fundación respondió a la necesidad de la nueva burguesía y los oficiales del Arsenal de tener una institución propia que reflejara su estatus. Esta cofradía no escatimó en gastos ni en boato, acudiendo al imaginero más prestigioso del Reino de Murcia, Francisco Salzillo. El maestro, que ya gozaba de buena reputación, recibió el encargo de crear un programa iconográfico completo. Entre 1750 y 1761, Salzillo entregó algunas de sus obras más refinadas para la cofradía, incluyendo el titular, el Cristo del Prendimiento; la Virgen del Primer Dolor o el conjunto de la Oración del Huerto o el mismo apóstol amado, San Juan Evangelista (BELDA y HERNÁNDEZ, 1991).

Tanto el San Juan encargado para la Cofradía California como el Marrajo, son claves para comprender la iconografía diseñada para Cartagena hacia 1751 del siglo XVIII. Ambas tallas se concibieron como imágenes de vestir, lo que permitía a las cofradías y a sus mecenas lucir el poder económico de la institución a través de ricas telas, terciopelos y bordados en oro, así como obtener el mejor rendimiento visual en un cortejo que estaba diseñado para la penumbra de la noche, cuyas vestimentas policromadas y estofadas no se habrían lucido de forma óptima. En ambos casos, Salzillo representó a un San Juan joven, casi adolescente, siguiendo los cánones de belleza barrocos. La escultura italiana se encontraba presente entre las influencias recibidas, sin alejarse de los modelos de Bernini o los vistos en la capilla de San Severo en Nápoles. Asimismo, los modelos iconográficos del clasicismo grecolatino y de los relatos mitológicos encarnados en figuras como Apolo o algunos efebos de la Antigüedad, no pasaban desapercibidos, como bien se podría contemplar posteriormente en la composición de San Juan para la cofradía de Jesús de la ciudad de Murcia.

Concretamente, el San Juan Californio mostraba un rostro de facciones marcadas pero relajadas y policromía nacarada, buscaba una conexión emocional con el fiel a través de la belleza expresiva y elegante, alejado de aquellos modelos heredados de la Edad Media y de la pintura flamenca donde San Juan se deshacía en lágrimas al pie de la Cruz. Es interesantísimo, poder mencionar que, aunque el estilo es puramente salzillesco, inventarios de la época mencionan a Juan Pascual, escultor cartagenero que trabajaba en el Arsenal, en relación con la hechura de una imagen del Evangelista hacia 1751. Esto podría sugerir dos escenarios, o Juan Pascual realizó un San Juan que no ha trascendido en fotografía, anterior a esta escultura que se acomete en este estudio; o bien podría sugerirse una contribución del taller de Salzillo a los artesanos especializados del Departamento Marítimo, mediante la recepción de modelos salzillescos para el arte sacro combinados con la pericia de la talla naval. Pues la composición, fisonomía y elementos formales, responden a las configuraciones propias del maestro murciano, así como la talla realizada por el mismo escultor del Arsenal de San Ginés de la Jara, de aspecto formal puramente salzillesco, salvando las distancias oportunas al traducirse la dureza de la talla, más tosca y violenta. Solo un estudio más exhaustivo podría determinar aquella autoría con total rotundidad.

Mientras la Cofradía California se consolidaba como el exponente de la modernidad ilustrada, la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marrajos) representaba la tradición secular de la ciudad. Sin embargo, el “terremoto” artístico que supuso la llegada de las obras de Salzillo a Santa María de Gracia, acordes al color de la dinastía borbónica, obligó a la hermandad del Viernes Santo a actualizar su patrimonio.

Hacia 1752, incluso podría ser algún año antes, coetáneo prácticamente al San Juan de los californios, los marrajos acudieron al taller de Murcia. El resultado consistió en la obtención de una imagen que, manteniendo el prestigio del nombre de Salzillo, se diferenciaba psicológicamente de la versión del Miércoles Santo. Si el San Juan Californio era el apóstol del ímpetu en el momento del arresto, el San Juan Marrajo de Salzillo fue diseñado para el encuentro con la Virgen en la calle de la Amargura y el posterior entierro de Cristo. Esto exigía un tratamiento del rostro mucho más melancólico y dramático, más severidad sin perder la belleza idealizada del maestro. Las cejas se arqueaban ligeramente y la mirada —más profunda y penetrante— se perdía en un horizonte de dolor, buscando el diálogo visual con la Dolorosa (CAÑABATE, 1996). El San Juan Marrajo se convirtió así en el referente de la sobriedad frente a la riqueza californiana.

Con este segundo modelo, se puede afirmar que en la Cartagena de hacia 1750 se estableció lo que hoy se conoce como la fisonomía canónica del San Juan cartagenero. A pesar de ser cofradías distintas, ambas aceptaron el modelo iconográfico de Salzillo. Sin embargo, la aportación más disruptiva, que se da de forma casi coetánea en ambos, fue la inclusión de la palma. En lugar del libro de los evangelios o el cáliz con la serpiente, incluso el águila, en Cartagena San Juan porta una palma desde el siglo XVIII, símbolo del Paraíso entregado por un ángel durante el Tránsito de la Virgen según narra el *Liber Requiei Mariae* datado en el siglo II o el *De Transitu Virginis* atribuido a Melitón de Sardes, así como algunas referencias a cartas de Dionisio el Areopagita. Esta iconografía, aunque basada en semejantes textos apócrifos, se convirtió en el sello distintivo de Cartagena. Con esto, los San Juanes en Cartagena, ya no eran solamente un Apóstol que sufría

la pasión de Cristo junto a María, sino que se convertía en el custodio de la Virgen, un caballero que abría paso en la procesión con un atributo de victoria escatológica, al igual que según el relato de la dormición de la Virgen, abría paso con la palma en el cortejo funerario.

Es por esta razón, la incorporación de la palma, que el elemento compositivo más llamativo de estas tallas de bulto redondo era la posición de la mano izquierda. La que debía sujetar la palma. Salzillo diseñó la mano con una apertura específica para sostener una palma que podía alcanzar los 2,5 metros de altura. Esta palma, ya documentada como un trabajo de índole artesanal, obligaba a generar un equilibrio de masas en la escultura que solo un maestro de la composición como Salzillo podía resolver sin romper la armonía del desfile. El sistema de equilibrios recordaba al *contraposto* diseñado por Policleto. Mientras una mano sujetaba firmemente la palma, la otra se erguía marcando el camino de la Cruz, unido a una leve inclinación hacia su lado derecho, donde dicha pierna apoyaba en el suelo. Pero, sobre todo, mostraron a la perfección el lenguaje de un cortejo que debía tener dinamismo y movimiento, especialmente para una imagen que desfilaba en solitario y que no tenía el potencial devocional de un Cristo o de la misma Virgen, resultando la palma una solución viable al estatismo, a un planteamiento que impidiera diálogo natural con el espectador e incluso una visualización que no fuera atractiva; pues no son pocos los escultores contemporáneos que no logran resolver los obstáculos compositivos y plásticos que supone realizar al Discípulo Amado como imagen procesional exenta.

No podría analizarse la iconografía de San Juan en la ciudad de Cartagena, sin mencionar el conjunto escultórico de la Oración en el Huerto, los apóstoles durmientes, donde Salzillo supo demostrar su capacidad narrativa y su dominio de la técnica compositiva a través del conocimiento profundo de las emociones humanas. Realizadas las dos tallas de San Juan hacia 1751, Salzillo entrega el paso de la Oración en el Huerto una década después, en 1761. Dentro de este conjunto, la figura de San Juan durmiente destaca por su tratamiento anatómico. A diferencia de las otras imágenes de San Juan que se centraban en la verticalidad del desfile, aquí el apóstol es capturado en un momento de vulnerabilidad física: el sueño dulce, completamente desparramado en el suelo, sumido en una placidez bella.

Salzillo concibió la talla previendo un buen uso del drapeado de la túnica para acentuar la forma del cuerpo subyacente. La cabeza, con sus característicos mechones trabajados a gubia, descansa sobre el brazo en una postura de paz que contrastaba dramáticamente con la agonía de Cristo, situado a unos metros en el mismo trono. Este San Juan es de las pocas piezas originales de Salzillo (cabeza y manos) que sobrevivieron a la destrucción de 1936, lo que permite aproximarse a la calidad de la policromía basada en un pulimento fino que otorgaba a la madera el aspecto de piel humana joven, una técnica que Salzillo estaba llevando a la perfección en esta década de 1760 y que aquí se encuentra muy retocada debido a los avatares de la historia (HERNÁNDEZ, 2014).

En el San Juan durmiente, Salzillo talla unos pies descalzos de una perfección anatómica absoluta, mostrando incluso la marca de algunos de los tendones en el estado de reposo. El contraste generacional entre las esculturas es absoluto: Salzillo coloca a San Juan junto a San Pedro y Santiago. La diferencia en el tratamiento de la piel arrugada y anciana de Pedro y la tersura de un mancebo Juan es una lección de maestría barroca que sólo el escultor sabía representar no sólo visualmente sino simbólicamente. Juan refleja la pureza que duerme, ajena a la traición inminente de Judas, la despreocupación del adolescente, frente al sueño menos profundo de Santiago y al desvelo semidormido de Pedro, preparado para defender al grupo empuñando su espada. Con esto, al igual que se mostraría en el paso de la Oración del Huerto de la Cofradía de Jesús de Murcia, los durmientes reflejan el contraste generacional a través de las tres edades del hombre, así como los diferentes niveles de sueño. Aquí, San Juan no es un icono, sino un actor en un drama. Salzillo rompe aquí con la rigidez procesional sabiendo que la teatralidad de la obra presentada deberá interactuar con el escenario móvil de las calles del casco antiguo de la ciudad, revestido de fachadas blasonadas y conventuales. A su alrededor, todo se dispone como un gran salón, como una avenida ceremonial.

Hacia finales del siglo XVIII, estas tres imágenes ya habían conformado un “triángulo devocional”, especialmente las dos que procesionaban de forma individual. El cartagenero veía a San Juan en tres estados: durmiendo en el Huerto, la debilidad y fragilidad humana pero también

la despreocupación de que se siente amado por Cristo; caminando tras el prendimiento de Jesús, el triunfo de la esperanza y la fidelidad del discípulo amado; y acompañando a la Soledad, la firmeza en el dolor al pie de la Cruz. Se puede afirmar que ninguna otra ciudad española del siglo XVIII concentró tres obras de tal calibre de un mismo autor con semejante plástica y autonomía.

Y es que el éxito de las imágenes de Salzillo en la Cartagena del siglo XVIII no dependió exclusivamente de la gubia del maestro, sino de la simbiosis con la aristocracia local. El San Juan de la Cofradía California y el de la Cofradía Marraja eran, ante todo, proyecciones del estatus de sus donantes. San Juan reflejaba una nobleza inusual. La escultura de San Juan avanzaba como si el mundo se hubiera detenido sólo para permitirle pasar. Joven, bello, casi principesco. La palma en su mano como estandarte, como atributo de victoria serena, la fe misma desfilando con la gracilidad de la juventud. Se trata de imágenes hechas para impresionar de forma automática, monumentales, con la cadencia que produce el movimiento de la palma, pero también de los pliegues, de las túnicas, los dorados y las miradas que no saben lo que es la discreción en pleno estallido barroco. Aquí el barroco no abruma, seduce. Pues no hay exceso que no esté calculado para deleitar y transmitir la verdad de lo que se cree. El discípulo amado se presenta con la autoridad y la herencia legítima de haber legado el evangelio más intelectual, aquel que define de una forma magistral la naturaleza del Verbo. Sin duda, las tallas de San Juan para la ciudad de Cartagena son una muestra inequívoca de la estirpe de lo sagrado, pues la belleza de la juventud no era otra cosa que mostrar una eternidad incoada, toda la verdad en el deleite.

Mucha de la nobleza cartagenera entendió la imaginería sacra como un medio de exaltación de sus linajes. Está documentado que estos nobles no solo sufragaban a menudo el coste de sus hechuras, sino que custodiaban en sus casas señoriales las ricas vestiduras de las imágenes. Haciendo una revisión exhaustiva de las indumentarias, se puede comprobar como esta estética cortesana transformaba al apóstol en un joven noble de la época. La imagen de vestir permitía una flexibilidad decorativa que las imágenes de talla completa no poseían, integrando la escultura en la moda civil de la Cartagena ilustrada (CASAL, 1986).

Aunque nos centramos en San Juan, es pertinente mencionar cómo este compartía escenario con otras obras de Salzillo como *La Samaritana* o *Santiago Apóstol*. La integración de San Juan en un programa donde también aparecía el realismo de los sayones del *Prendimiento* resaltaba la versatilidad de Salzillo para crear escenas, un hecho comprobable en la exposición “El Sueño de Salzillo: La Noche California”, realizada en enero/febrero de 2026, en la que se ha hecho una aproximación a aquella procesión barroca, recreando y reuniendo por primera vez todas las composiciones escultóricas, así como ajuares y ornamentos supervivientes a la quema de la contienda civil.

El San Juan de Salzillo para Cartagena representa el triunfo de la Ilustración sobre el ascetismo barroco del siglo XVII. En el XVIII, la fe ya no se comunicaba a través de la sangre o lo etéreo, sino a través de la armonía y la elegancia. La figura de San Juan, especialmente el “durmiendo” de la Oración del Huerto, proyectaba una imagen de serenidad y orden. Esta estética sintonizaba con el ideal de ciudadano que la Corona quería promover en Cartagena: un sujeto leal, disciplinado y estéticamente refinado. La gubia de Salzillo eliminó las aristas del dolor para centrarse en la galanura del sacrificio. La documentación sugiere que el San Juan era la imagen que más devoción despertaba entre los jóvenes oficiales del Arsenal. Su posición como “Discípulo Amado” se traducían en una protección especial sobre la juventud cartagenera que se formaba en las escuelas de Guardiamarinas.

Tras el análisis de los tres Sanjuanés de Salzillo en la Cartagena del siglo XVIII, se extraen diversas conclusiones dignas de tener en cuenta. Cartagena creó una identidad iconográfica única a través del modelo de San Juan con la palma, una respuesta creativa de Salzillo que bebía de las fuentes apócrifas y las traducían al contexto cosmopolita y marítimo de Cartagena, alejándose de los modelos murcianos tradicionales. Por otro lado cabría estudiar la relación entre los modelos del taller de Salzillo y los escultores del Arsenal (como Juan Pascual), ya que podría haber generado un tipo de imaginería de gran sofisticación visual.

Al final la Cartagena Barroca se enfrentó a tres Sanjuanés que funcionaban como una trilogía narrativa que permitía al fiel del siglo XVIII recorrer todas las facetas del personaje: la fragilidad del sueño, el ímpetu de la juventud y el consuelo de la madurez espiritual. A pesar

de que la mayoría de estas tallas originales se perdieron en la contienda civil de 1936, el canon establecido en el siglo XVIII fue tan poderoso que dictó las normas de toda la escultura posterior en la ciudad, convirtiendo a Salzillo en el arquitecto espiritual de la Semana Santa cartagenera y exportando el modelo a distintos territorios de la Antigua Diócesis de Cartagena. Con este estudio queda manifiesta la importancia capital de la obra de Francisco Salzillo como el pilar sobre el que se edificó el prestigio artístico de la Cartagena borbónica, una ciudad que, gracias al maestro murciano, pudo presumir de poseer una de las mejores colecciones de escultura procesional de toda la cuenca mediterránea.

FUENTES

ARCHIVO DE LA PONTIFICIA, REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS EN EL DOLOROSO PASO DEL PRENDIMIENTO (CALIFORNIA)

ARCHIVO MUNICIPAL DE CARTAGENA (AMC)

BIBLIOGRAFÍA

BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., “Imagen Sacra: La retórica de la Pasión” *Las Cofradías Pasionarias de Cartagena*, v.II, Cartagena, 1991, pp. 737-832.

CAÑABATE NAVARRO, E. *Bosquejo histórico del Convento e Iglesia de San Isidoro. Orden de Santo Domingo de Cartagena*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1966.

CASAL MARTÍNEZ, F. *Historia de las calles de Cartagena*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1986.

HERNÁNDEZ VICENTE, A., “La imagen de la religiosidad en la Cartagena Barroca”, *El Carmelo*, Cartagena: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2019. Págs. 6-8.

HERNÁNDEZ VICENTE, A., “El paisaje devocional y conventual de la Cartagena del siglo XVIII. Itinerarios históricos y descriptivos por un patrimonio urbano desaparecido”, en *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, coord. por María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez. Fundación Universitaria Española: 2014, ISBN 978-84-606-8871-6, págs. 90-106

HERNÁNDEZ VICENTE, A., “La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Cartagena” en *XXIV Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2018. ISBN 978-84-7564-727-2., págs. 213-219

HERNÁNDEZ VICENTE, A., “Imagen y poder en el paisaje urbano de la Cartagena barroca” en *SCHOLA ARTIUM*, Jesús Rivas Carmona y la historia del arte español. Murcia: EDITUM, 2023. ISBN 978-84-18936-89-0, págs. 263-274.

HERNÁNDEZ VICENTE, A., “Lux in tenebris: Capillas y hornacinas callejeras en la Cartagena del Barroco”, *El Carmelo*, Cartagena: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2021.

MÁS GARCÍA, J. *Historia de Cartagena, tomos y VIII*. Murcia: Mediterráneo, 1994.





Las esculturas de San Juan Evangelista realizadas por Antonio Labaña Serrano: estudio histórico, artístico e iconográfico

María Labaña Freitas

La imagerie religiosa española del siglo XX y XXI ha experimentado un notable resurgimiento gracias a la labor de escultores que, desde el respeto a la tradición, han sabido reinterpretar los lenguajes formales heredados de los grandes maestros del Barroco. Entre ellos destaca el murciano Antonio Labaña Serrano (Algezares, 1944), último discípulo directo de José Sánchez Lozano, uno de los imagineros y restauradores más influyentes del legado salzillesco y con una producción importante del tema que nos ocupa, la imagen de San Juan evangelista en nuestras procesiones.

Spanish religious imagery from the 20th and 21st centuries has experienced a remarkable resurgence thanks to the work of sculptors who, while respecting tradition, have managed to reinterpret the formal languages inherited from the great masters of the Baroque period. Among them we find is Antonio Labaña Serrano (Algezares, 1944) from Murcia, the last direct disciple of José Sánchez Lozano, one of the most influential sculptors and restorers of the Salzillesque legacy, with an important body of work on the subject that concerns us here: the image of St John the Evangelist in our processions.

Introducción

La obra de Labaña se caracteriza por una profunda sensibilidad espiritual, un dominio técnico excepcional y una fidelidad consciente a la estética de la escuela murciana, sin renunciar a una voz propia. Su trayectoria abarca tanto la creación de nuevas imágenes como la restauración de obras antiguas, dominando la talla, el enlucado, la policromía y el estofado, es decir, las técnicas fundamentales de la escultura religiosa en madera. La faceta de restaurador le permitió “entrar” literalmente en las entrañas de las obras de los grandes maestros. Este conocimiento profundo de la estructura interna de la madera, los tipos de aparejo y las veladuras de la policromía clásica se traslada a su obra, la cual exhibe una factura técnica que roza la perfección artesanal.

Dentro de su producción, las esculturas dedicadas a San Juan Evangelista ocupan un lugar especialmente relevante. Este apóstol, tradicionalmente representado como el más joven, espiritual y afectivo del grupo apostólico, ha sido objeto de numerosas interpretaciones a lo largo de la historia del arte sacro. En el caso de Labaña Serrano, su aproximación al personaje combina la herencia barroca con una lectura contemporánea de la expresividad y el movimiento.

Antonio Labaña Serrano: formación y trayectoria

Antonio Labaña Serrano nació en Algezares en 1944 y, desde muy pequeño, mostró una inclinación natural hacia la escultura. Mientras otros niños jugaban al fútbol, él prefería adentrarse en la huerta y, con el barro que cogía de los bancales, reproducía figuras inspiradas en las obras de Francisco Salzillo. Con el tiempo, su vocación lo llevó a formarse en el taller de Don José Sánchez Lozano, quien no solo le transmitió los conocimientos técnicos necesarios para construir una imagen, sino que también le enseñó a comprender la dimensión espiritual de la imagerie: cómo dotar a una escultura de fe, emoción y devoción, siempre dentro del estilo salzillesco que ambos admiraban profundamente. Adicionalmente, su maestro, José Sánchez Lozano, fue uno de los grandes restauradores que hubo en Murcia tras la Guerra Civil y en los años posteriores, lo que le permitió tener obras de Salzillo, Bussy, Roque López o Baglietto en su taller, pudiendo observar de primera mano las técnicas y materiales usados para su elaboración, hecho que se percibe claramente en la obra de Labaña.

En el año 1986 obtuvo una beca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia para acceder a los cursos de Restauración de Bienes Culturales que desarrollaba en el entonces llamado Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte de Madrid. Allí se instruyó en todo

lo referente a la restauración de la escultura en madera, realizando las prácticas con los hermanos Cruz Solís en obras emblemáticas como el paso de La Santa Cena de Francisco Salzillo o el Cristo amarrado de Jumilla, del mismo autor.

A lo largo de su carrera, Labaña ha desarrollado una producción amplia y variada, centrada en la imaginería procesional y devocional ubicada en multitud de localidades de la Región de Murcia y la Vega baja de la vecina Alicante. Algunas de sus piezas incluso han llegado a lugares más lejanos, como Zaragoza, Valencia o Pontevedra.

La escuela murciana, desde Salzillo, ha desarrollado una iconografía muy definida del apóstol San Juan: un joven de belleza idealizada, gesto dulce y mirada elevada, que expresa espiritualidad y ternura.

Antonio Labaña Serrano recoge esta tradición, pero introduce matices propios que enriquecen la representación. Estas son las representaciones que ha hecho del santo.

San Juan Evangelista, Iglesia Parroquial de Algezares.

De la primera época de Labaña, esta figura salió de su mano en 1976, estando aún en el taller de Sánchez Lozano. Se trata de la primera imagen que realizó para procesionar, en sustitución de un San Juan de Olot de grandes dimensiones que había en la parroquia. En la actualidad sigue saliendo la noche del Jueves Santo desde la Parroquia de Nuestra Señora de Loreto de Algezares.

De un tamaño ligeramente menor que el natural, la obra representa a un San Juan que conserva rasgos propios del estilo salzillesco como la delicadeza en el modelado o la expresividad contenida del rostro. Sin embargo, introduce también elementos innovadores en su iconografía, aportando una lectura renovada del apóstol que dialoga con la tradición sin renunciar a una interpretación personal como es la introducción de la palma. Se trata de una imagen de vestir, de aspecto muy joven e imberbe, que con una mano señala hacia Jesucristo subrayando su papel de testigo privilegiado de la Pasión, mientras que con la otra sostiene la palma que lo identifica. La combinación de ambos gestos refuerza su carácter de discípulo amado y mártir, integrando tradición y expresividad en una figura de notable delicadeza.

Es un San Juan de cabello largo que alza la mirada en busca de Jesús. En su rostro se adivina un gesto casi adolescente, mezcla de ternura y determinación. No vacila: sigue a su Maestro con una fe que no necesita palabras, una certeza íntima que ilumina su expresión y lo envuelve en una serenidad profunda.

San Juan Evangelista, Ermita del Rosario de Los Garres.

Esta obra fue encargada por un matrimonio como promesa por la sanación de su hijo. Se realizó pocos años después de la de Algezares y, por petición expresa, debía ser idéntica a aquella.

San Juan Evangelista, Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores de Murcia.

La imagen fue encargada a Antonio Labaña Serrano en 1983, después de que se decidiera reemplazar una talla anterior que no había logrado integrarse adecuadamente en el conjunto procesional. En un primer momento, se solicitó al escultor una imagen de San Juan destinada a desfilar el Domingo de Ramos. Por ello, Labaña diseñó en sus bocetos una figura completa, de gesto juvenil y alegre, similar al San Juan que había realizado para Algezares. La Hermandad aprobó aquel proyecto y el artista comenzó a trabajar en la talla definitiva. La nueva imagen fue bendecida el 8 de abril de 1984 en la Iglesia de San Pedro de Murcia, tal como aparece en el recordatorio de la imagen.

No obstante, tras haber procesionado ya un año, la Junta de la Cofradía contactó de nuevo con Labaña para comunicarle que no deseaban un San Juan de expresión jovial, sino uno con un semblante más triste y apesadumbrado, ya que pretendían incorporarlo a una escena de calvario junto al Cristo de la Esperanza y la Dolorosa. El escultor les advirtió que la cabeza ya estaba completamente tallada y que modificarla no sería adecuado, pero ante la insistencia de los responsables no tuvo más remedio que intentar cambiar, en la medida de lo posible, la expresión

del rostro. Para ello tuvo que intervenir sobre la talla ya concluida: romper la policromía, retirar estuco y retallar sobre lo ya trabajado.

Como consecuencia, el rostro de este San Juan no se asemeja al estilo habitual de Antonio Labaña, no por falta de habilidad, sino debido a las modificaciones que se vio obligado a realizar por la presión de quienes exigieron el cambio.

La imagen retocada procesionó hasta el Domingo de Ramos de 2016 en Murcia, año en el que la Junta de la Cofradía decidió eliminarlo del cortejo procesional de manera unilateral y en contra de muchos mayordomos de la Hermandad y estantes del paso. Actualmente se encuentra en proceso de restauración para procesionar de nuevo, en la Semana Santa de Archena.

Como imagen procesional, está concebida para ofrecer una estética cuidada desde cualquier ángulo, pensada para ser contemplada en los 360 grados. La escultura, de tamaño natural, representa al apóstol en actitud de caminar, un recurso dinámico que remite directamente a las composiciones barrocas de Francisco Salzillo. El movimiento fluido, la disposición del cuerpo y la naturalidad del gesto evocan la tradición salzillesca y la influencia de Sánchez Lozano. El paso adelantado y el giro suave del torso generan una sensación de desplazamiento que dota a la figura de vida.

En cuanto a la policromía, es uno de los puntos fuertes de la obra. Labaña utiliza para la túnica y el manto estofas ricamente decoradas que engrandecen el conjunto artístico, utilizando para ello rocallas y granadas rodeadas de finas líneas. Para la elección de los colores, elige los que iconográficamente representan a San Juan, como son el rojo y el verde.

San Juan en la escena de la Aparición en el lago Tiberíades, Real y Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado de Murcia.

Este trono desfiló por primera vez en la Semana Santa de 1987 y está formado por cuatro figuras: Jesús y tres de sus apóstoles, a quienes se aparece mientras faenan como pescadores. Los discípulos representados son Juan, Pedro y Santiago.

En esta obra, Labaña desarrolla un notable planteamiento escénico, recurriendo a recursos casi teatrales para situar la acción en la orilla de un lago. La disposición de las figuras, junto con la incorporación de una barca auténtica cuya popa sobresale del propio trono, crea la ilusión de que la escena transcurre realmente en el lago Tiberíades.

Juan y Pedro se sitúan de espaldas al sentido de la procesión: San Pedro aparece arrodillado y San Juan permanece de pie a su lado, ambos frente a Jesús, el cual les muestra las llagas de sus manos. El Maestro dirige la mirada al frente, elevado sobre un pequeño montículo que lo destaca respecto a los apóstoles, reforzando su carácter divino. Por su parte, Santiago observa la escena sentado en el interior de la barca situada en la parte posterior del conjunto.

Para la figura de San Juan, el escultor se aparta deliberadamente del modelo salzillesco tradicional —tan arraigado en la imaginería murciana— e incluso de las soluciones que él mismo había empleado en obras anteriores. Esta elección le permite introducir un planteamiento renovador, dotando al apóstol de una personalidad propia y diferenciada. El resultado es un San Juan más dinámico y expresivo, cuya fisonomía, actitud y movimiento aportan frescura al conjunto y evidencian la voluntad del autor de explorar nuevas vías dentro del lenguaje procesional. Lo representa como un joven de cabello corto y rizado, sin la habitual palma, aunque sí viste una túnica verde, suelta y sin ceñir a la cintura. La posición de sus brazos, elevados, junto con la expresión del rostro, transmite la sorpresa y el asombro de reencontrarse con el Maestro. En pleno transcurso de la jornada, cuando los discípulos creían haberlo perdido para siempre, Jesús se les aparece, revelándoles su resurrección y devolviendo la esperanza a toda la humanidad.

La policromía vuelve a ejecutarse mediante una estofa dorada y verde profusamente decorada, en la que destacan rocallas y motivos geométricos.

San Juan en la escena de Jesús camino de Jerusalén. La mala acogida de los samaritanos, Cofradía California de Cartagena.

Este trono procesionó por primera vez el Domingo de Ramos de 1992 en el Tercio Infantil de la Agrupación de la Oración en el Huerto. En su composición podemos observar las figuras

de Jesús, dos de sus apóstoles más allegados (Juan y Pedro) y un samaritano, antes de entrar en Jerusalén, cuando fueron mal acogidos por el pueblo samaritano.

Para representar esta escena, nada clásica en la Semana Santa, Labaña opta por recrear el momento en que Jesús, acompañado por los apóstoles Pedro y Juan, le pregunta a un samaritano el camino para llegar a Jerusalén. Ante la negativa del samaritano, los discípulos expresan desconcierto e incluso rechazo ante la situación mientras Jesús les anima a seguir adelante, transmitiendo un mensaje de apertura y perseverancia.

Desde el punto de vista compositivo, las cuatro figuras conforman un conjunto armónico que permite su contemplación desde la parte frontal del trono. No obstante, cada personaje presenta una orientación distinta, con giros sutiles en sus posturas y miradas dirigidas en diferentes direcciones, lo que aporta dinamismo y profundidad a la escena. Como remate simbólico y ambiental, un olivo se alza tras ellos, enmarcando la escena y reforzando su carácter bíblico.

Como anticipo de un recurso que repetirá en diversas obras a lo largo de los años, el escultor opta en las imágenes de vestir por túnicas y mantos confeccionados con tejidos sencillos y humildes. Renuncia deliberadamente a los brocados suntuosos y a las puntillas doradas, buscando transmitir la autenticidad de unas figuras que representan a gente común, hombres que vivieron y caminaron entre el pueblo.

Para la representación de San Juan, vuelve a elegir uno joven de rasgos suaves y cabello corto, rizado y castaño. Su mirada se eleva hacia el cielo en un gesto de desconcierto contenido, una expresión que transmite sorpresa, pero no temor. Esta elección refuerza la imagen del discípulo amado como figura sensible y receptiva, capaz de expresar la tensión del momento sin caer en el dramatismo excesivo. Su indumentaria consiste en una túnica lisa de color verde, confeccionada en tejido de algodón y ceñida a la cintura mediante una cuerda blanca del mismo material. La acompaña un manto rojo, igualmente realizado en algodón, que completa el conjunto con un contraste cromático de gran armonía.

San Juan en la escena de la Aparición de Jesús en el lago Tiberíades, Cofradía del Santísimo Cristo de la Sentencia de Jumilla.

Este trono desfiló por primera vez en la mañana del Domingo de Resurrección de 1995, presentando las figuras de Jesús y de los apóstoles Pedro y Juan en un escenario ambientado con elementos propios del oficio de la pesca: redes, peces e incluso una pequeña hoguera encendida en la orilla del mar de Tiberíades. Todo ello contribuye a recrear con gran fidelidad el pasaje evangélico de la aparición del Resucitado junto al lago.

La figura de Juan se sitúa de espaldas al sentido de la marcha procesional, contemplando con asombro a Jesús, que se alza en la parte posterior del trono, ligeramente elevado respecto al discípulo. Entre ambos se encuentra Pedro, que, girado hacia Juan, gesticula con una mezcla de sorpresa y serenidad ante lo que está presenciando. Esta disposición triangular de las figuras refuerza la tensión narrativa del momento y permite al espectador captar de un vistazo la intensidad del encuentro.

La vestimenta de las imágenes es de ricos brocados, portando Juan y Pedro túnica y manto, mientras que Jesús muestra únicamente la túnica blanca, símbolo de pureza y resurrección.

Para la figura de San Juan, Labaña retoma los cánones salzillescos, mostrando a un apóstol joven, con melena y facciones suaves. Su mirada, dirigida hacia el Maestro con una serenidad contenida, transmite la ternura y la profundidad espiritual propias del discípulo amado. En esta ocasión viste con túnica brocada de color verde acompañado de manto brocado de color rojo, colores simbólicos de Juan.

En el año 2025, con motivo del XXX aniversario de la creación del trono, la hermandad se puso en contacto con Labaña para informarle de las distintas celebraciones previstas por la efeméride. Fue entonces cuando el escultor les planteó la posibilidad de culminar el proyecto tal y como lo concibió originalmente, una idea que había quedado inconclusa desde los primeros años y que, por diversas circunstancias, nunca llegó a materializarse.

La propuesta despertó un entusiasmo compartido, y hermandad y artista se implicaron conjuntamente en dar al paso la escenografía que siempre debió acompañarlo. Labaña conservaba

aún en su taller los bocetos del proyecto inicial, lo que permitió reproducirlo con fidelidad. Para ello se construyó una versión adaptada de la barca di Pietro conservada en los Museos Vaticanos, destinada a acoger las figuras de Juan y Pedro. Ambos apóstoles se situarían en primer plano, cada uno a un lado de la embarcación, mientras que Jesús aparecería detrás de la barca, elevado sobre un pequeño promontorio.

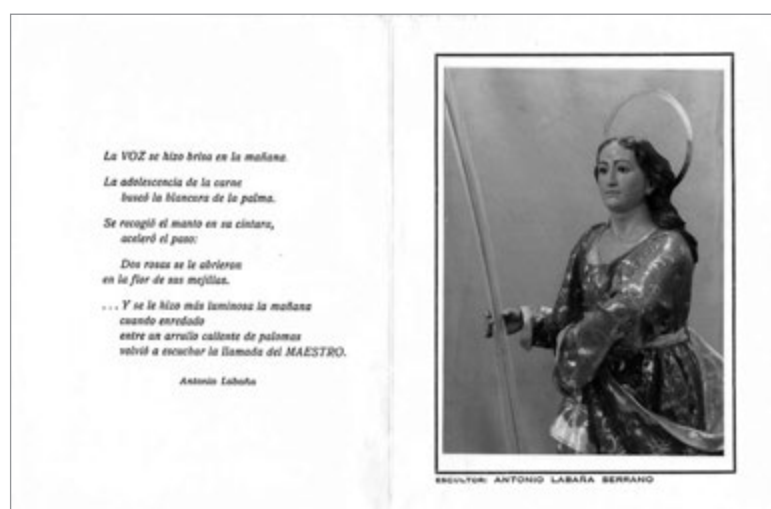
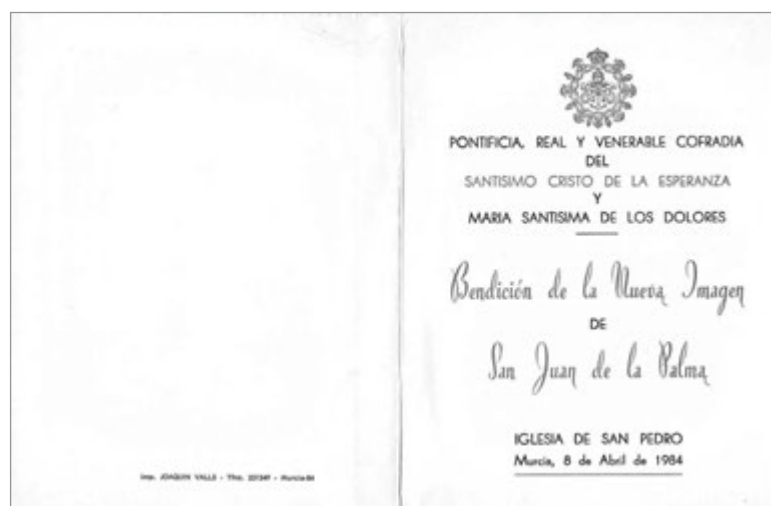
Asimismo, se decidió renovar la indumentaria de las imágenes, sustituyendo los brocados por túnicas y mantos de colores lisos confeccionados en lino y algodón. Con ello se recuperaba la estética hebrea, sobria y auténtica, que el escultor ha empleado en otras ocasiones y que refuerza la lectura bíblica y cercana de la escena.

Conclusión

Las esculturas de San Juan Evangelista realizadas por Antonio Labaña Serrano constituyen una aportación significativa a la imaginería religiosa española contemporánea. En ellas confluyen:

- la herencia de la escuela salzillesca,
- la formación recibida de Sánchez Lozano,
- la sensibilidad personal del escultor,
- y una profunda comprensión del significado espiritual del personaje.

El estudio de estas esculturas permite comprender mejor la evolución de la imaginería en Murcia y el papel de Labaña como continuador y renovador de una tradición artística que sigue viva gracias a creadores como él.



Bendición de San Juan.



San Juan Algezares.



San Juan Esperanza. F. Nortes.



San Juan Esperanza.



San Juan Jumilla.



San Juan Jumilla.



San Juan Lago Murcia.



San Juan Lago Murcia.



San Juan Cartagena.

San Juan Evangelista en la producción artística del escultor alicantino Ramón Cuenca Santo

Miguel López Alcázar¹

A día de hoy, salvo casos determinados, nadie puede concebir un cortejo de Semana Santa sin la presencia de San Juan Evangelista. El Discípulo Amado, el apóstol considerado como el más joven de los Doce. En la disciplina escultórica, uno de los artistas que ha defendido magistralmente la iconografía desde los inicios de su carrera artística es Ramón Cuenca Santo, considerado uno de los grandes referentes a nivel nacional en los últimos tiempos, especialmente en el Levante.

Today, except in certain cases, no one can imagine a Holy Week procession without the presence of Saint John the Evangelist. The Beloved Disciple, the apostle considered to be the youngest of the Twelve. In the field of sculpture, one of the artists who has masterfully defended iconography since the beginning of his artistic career is Ramón Cuenca Santo, considered one of the great national references in recent times, especially in the Levante region.

En los últimos tiempos, el escultor Ramón Cuenca Santo (Elche, provincia de Alicante, 1975) se ha consolidado como uno de los imagineros más influyentes a nivel nacional del presente siglo². Su legado para la Semana Santa de la capital murciana es verdaderamente extenso, poseyendo un total de seis obras: *San Vicente Ferrer* y un *soldado romano* (2011) en la archicofradía de la Preciosísima Sangre; y por otra parte *San Juan y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos* (2013), el medallón para el *estandarte del Rosario* (2017), y el grupo del *Expolio de Cristo* (2022) en la cofradía de la Caridad.

Como en la mayoría de artistas cuya trayectoria sufre una evolución, en sus piezas queda reflejado el proceso. En su caso, es la iconografía del apóstol San Juan la que, paso a paso desde 1996 hasta nuestros días, sigue evidenciando el salto cualitativo de su estilo. Un total de quince imágenes, realizadas para varios puntos de la geografía española, narran el camino trazado, hasta convertirse en una referencia indiscutible del arte sacro actual:

I. Albatera

La secuencia sanjuanista de Ramón Cuenca dio comienzo con una particularidad, ya que el encargo consistió en sustituir la cabeza de una obra existente del artista Valentín García Quinto, realizada a expensas del particular José Antonio Juan en 1995 para desfilarse el Domingo de Resurrección con la cofradía de San Juan de Albatera. Al año siguiente, nada convencido con la testa primigenia del apóstol, y tras un segundo intento algo infructuoso, el propietario acudió al joven escultor de Cox para que hiciese una nueva cabeza (Fig. 1), quedando muy satisfecho con su resultado. De su exorno, cabría destacar el nimbo dorado de Orfebrería David, acreditada casa valenciana que también labró el Evangelio que porta en su mano izquierda.

II. Elche

A lo largo de la década de los noventa, la hermandad del Santísimo Cristo de la Agonía, María Santísima de la Amargura y Santa María Magdalena enfocó su esfuerzo en revestir de magnificencia, año tras año, el nuevo trono de orfebrería realizado en Córdoba para su titular mariana. En 1997 involucrarían al joven Cuenca en el proyecto, confiándole la talla de cuatro efigies de unos 0,30 metros para las capillas del “paso de palio”, representando a la Virgen, María Magdalena, María de Cleofás y San Juan Evangelista.

1. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia / Correo: miguel.lopezalcazar1@gmail.com

2. Sirvan estas líneas de agradecimiento al escultor Ramón Cuenca Santo por su predisposición, facilitando información y material fotográfico para completar el estudio.

Esta última (Fig. 2) muestra al discípulo en actitud orante, contemplando con gran aflicción al Redentor en la cruz. En cuanto a indumentaria, viste túnica color lima sobre la que trazó algunas pinceladas en cuadrícula que resaltaban visualmente por su tonalidad verdosa más oscura, y un manto ocre realzado con motivos geométricos irregulares simulando un estofado. Dicho modelo, doce años más tarde, se reprodujo en cierta medida en mayores dimensiones para el grupo del *Calvario* del cortejo infantil de Molina de Segura, encargado por la cofradía del Santo Entierro; perfeccionándose del todo con el *San Juan Evangelista* de la cofradía del Cristo de la Caridad de Murcia en 2013.

III. Elda

A finales de la pasada década de los noventa, una familia se comprometió a costear un nuevo grupo escultórico bajo el título *San Juan y las Tres Marías Camino del Sepulcro* para las procesiones de Elda, cuya custodia recaería en la cofradía del Santo Sepulcro. La obra, desarrollada en dos fases, quedaría integrada por cuatro imágenes, culminándose la de *San Juan* (Fig. 3) para la Semana Santa del año 2000³. Debido a la premura de tiempo, debutó como efigie vestidera, enlizenándose con posterioridad. Y siguiendo el hilo, como aspecto curioso, es el único enlizenado de cuantos han salido de su estudio.

La talla representa al apóstol en la cima del monte Calvario, erguido y afligido por la pérdida de Jesús, dispuesto a guiar a las mujeres hasta la sepultura donde se depositaría su cuerpo mientras hace un amago de recoger el manto que cuelga de su hombro izquierdo antes de comenzar la andadura. Aun tratándose de una obra verdaderamente temprana de su producción, ni por asomo equidistante en numerosos aspectos a las que lleva realizadas en la última década y media, -donde se aprecia una evolución que lo ha consolidado como uno de los referentes actuales de la imaginería religiosa nacional-, el artista creó un sobrio y original simulacro del Evangelista.

IV. Dolores de Pacheco

En 2001, un grupo de vecinos de Dolores se reunieron en su salón parroquial para recuperar los cortejos de Semana Santa en esta pedanía, integrada en el término municipal de Torre-Pacheco. Fruto de esta ambiciosa iniciativa, constituyeron una serie de cofradías recurriendo a la imaginería existente en el templo de Nuestra Señora de los Dolores, como el caso de la patrona o el Cristo Crucificado. Pero hubo una, la de *San Juan*, que, si bien desfilaría por primera vez con una talla cedida por la premura de tiempo, al año siguiente ya lo hizo con la actual (Fig. 4).

Por mediación del entonces cura párroco, el popular sacerdote Jerónimo Angosto, los promotores se pusieron en contacto con Cuenca, sufragando la recién constituida junta de cofradías esta nueva imagen. Si bien su condición de efigie de vestir se aproximó a la estética cartagenera que quisieron plasmar en sus desfiles, la causa primordial fue abaratar su coste, considerando que las entidades pasionarias partían de cero y el presupuesto debía destinarse también a la confección de tronos, túnicas, hachotes y demás enseres⁴.

Siguiendo la estela clásica levantina, el artista representó al apóstol caminante, un tanto inclinado hacia delante, indicando el camino a seguir. Hay que apuntar que *San Juan* de Dolores, junto a hechuras coetáneas como el *Santiago Apóstol* de Mula y el *Resucitado* de Alicante, asentarían un prototipo de busto que, como bien se ha evidenciado, sirvió de referencia, indistintamente, para piezas cristíferas y diversos santos masculinos hasta que el escultor tomó un nuevo rumbo en su trayectoria; presentando características tales como el cabello oscuro ondulado y peinado, labios gruesos, mirada penetrante hacia el infinito y ojos almendrados.

V. Villamayor de Santiago

Cobrando cada vez mayor notoriedad, su influencia llegó incluso al corazón de La Mancha. Desde Villamayor de Santiago, en la provincia de Cuenca, recibió el encargo de un *San Juan* (Fig.

3. <https://www.semanasantaelda.es/cofradia-del-santo-sepulcro/>. Consultado el 2 de septiembre de 2025.

4. Agradecimiento por su predisposición a José Santiago Fructuoso Fernández, fundador y primer presidente de la cofradía de San Juan Evangelista de Dolores de Pacheco (Torre-Pacheco, Murcia).

5) para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de dicha población, estrenándose en 2002. Como los anteriormente descritos, indica el camino a la cruz pero, por el giro de su cabeza hacia la derecha, parece que mantiene un diálogo con alguien. El motivo es el concepto original del proyecto que no llegó a materializarse, mediante el que San Juan iría acompañado de una imagen mariana. De hecho, el mismo escultor tomó una fotografía de muestra junto a la *Virgen de la Esperanza* que finalizó para la diputación de La Hoya (Lorca) ese mismo año, la cual convenció en principio a los hermanos.

VI. Gandía

En el XI Encuentro Nacional de Cofradías celebrado en Zaragoza en 1998, al que asistió el propio Ramón Cuenca, se fraguó la idea de encargar un nuevo grupo escultórico, por parte de la cofradía de la Buena Muerte. En palabras de su artífice, acudieron a él con la condición **expresa de policromar las imágenes, puesto que en aquella época** floreció en la Semana Santa gandiense una vertiente protagonizada por Ricardo Rico Tormo, escultor valenciano caracterizado por la dejadez de la madera vista en sus piezas.

Bendecido en 2003 como *Virgen del Consuelo y San Juan en el Calvario*, aunque también se le conoce con la abreviación “El Consuelo”, el conjunto escenifica el momento en el que San Juan, al pie del madero, acepta a María como madre, cumpliendo el mensaje de Jesús antes de expirar: “*Mujer, ahí tienes a tu hijo. Ahí tienes a tu madre*”⁵. En relación a la representación del discípulo, gubiado en madera de pino y en el mismo bloque que la Virgen, se muestra en actitud de consolarla ante la irreparable pérdida, rodeándola con el brazo izquierdo mientras le dirige una mirada compasiva. Viste túnica roja, apreciándose los acertados golpes secos de gubia y el exquisito tratamiento de los pliegues que simulan el ceñimiento del ropaje al cuerpo, aludiendo a la ventisca desatada en el transcurso de la agonía y fallecimiento de Cristo en la cruz, asociado en los últimos tiempos al *Sharav*, un viento capaz de levantar ingentes cantidades de polvo y arena y que, posiblemente, causó el oscurecimiento del cielo.

Acerca de su singular puesta en escena, desfila sobre unas andas, pero de espaldas al público. Esto se debió a que, aunque Cuenca propusiera a la hora de plantear el trabajo que lo idóneo era que procesionara tras el *Cristo de la Buena Muerte*, crucificado de José Rausell Sanchís estrenado en 1957, se pensó también que figurara delante del titular, pero sin darle la espalda.

VII. Cox

En el año 2006, presentó una nueva imagen vestidera de *San Juan* (Fig. 6), la cual forma parte de su colección particular. Como en los primeros que realizó en los comienzos de su trayectoria, lo representó camino del Calvario, indicando nuevamente el camino. Es una obra que, pese a no procesionar con ninguna cofradía o hermandad, jugó en su día un rol promocional muy beneficioso para Cuenca Santo. Él mismo confesó que, por ejemplo, su presencia en una feria celebrada en Pilar de la Horadada en 2007 convenció a entidades pasionarias como la de San Juan Evangelista de San Pedro del Pinatar para apostar por su labor. Igualmente, participó en exposiciones como la monográfica celebrada en el mismo año, a iniciativa de la cofradía de la Resurrección de Molina de Segura⁶.

VIII. Molina de Segura (I)

En 2008, la junta de gobierno de la cofradía de la Resurrección, con su presidente fundador Francisco Cánovas Zamora al mando, le confió el retallado de la imagen de *San Juan Evangelista*, realizada una década antes por el escultor gallego residente en Madrid, José Vázquez Juncal. Lo que en principio apuntó únicamente a una sustitución de la testa por la aparición de craquelados que complejizaban la adecuada preservación de la misma, evolucionó a una puesta en valor general de la obra.

5. Juan 19:26-27.

6. <https://www.lahornacina.com/albumcuenca.htm>. Consultado el 18 de septiembre de 2025.

Aparte de la cabeza, modeló una nueva mano derecha que reforzaría notablemente su impronta declamatoria, redefinió el brazo izquierdo con el que recoge su Evangelio, la indumentaria se modificó de tal manera que actualmente pueden entrecruzarse los pectorales, y repolicromó toda la efigie en busca de una mayor vistosidad, huyendo de las tonalidades blanquecinas en favor del turquesa para su túnica y el rojo para el manto que lo envuelve, recurriendo a los dorados como elemento complementario.

IX. Molina de Segura (II)

Paralelamente a los encargos para procesiones “grandes”, Cuenca también llevó a cabo trabajos de menor envergadura para cortejos infantiles, primera toma de contacto de los más pequeños en la atmósfera de la Semana Santa que tienen lugar en distintas urbes.

Para Molina, donde se celebra una procesión infantil desde 2007, el artista levantino labró a pequeña escala alguna que otra imagen, entre ellas un *San Juan*, de 0,80 metros, con la colaboración del dorador ubetense Alfonso Cuadra López⁷.

Estrenado en 2009, fue adquirido por la cofradía del Santo Entierro para completar un Calvario conformado hasta la fecha por una *Dolorosa* del mismo autor y un crucificado de serie, reemplazado al año siguiente por el *Cristo de la Encarnación*, igualmente debido al prolífico escultor de la Vega Baja. Gubiado en madera de conífera policromada, dorada y estofada, vino a culminar la escenificación de la tercera de las “Siete Palabras” de Cristo en el madero, tal como hizo para la cofradía de la Buena Muerte de Gandía en 2003, pero evidentemente de distinta manera. Sin lugar a dudas, el giro del torso, el entrelazamiento de las manos y la mirada ascendente, llevado a otras cotas, fueron características formales que Cuenca Santo plasmó años después en el Evangelista “de Calvario” por antonomasia de su producción artística: el *San Juan* de la cofradía de la Caridad de Murcia.

X. San Pedro del Pinatar

Los años 2009-2010 fueron decisivos en la trayectoria de Cuenca Santo, dando un salto cualitativo que sentó la base de una ruptura con el particular estilo desarrollado hasta ese momento, en busca de una madurez artística que, poco a poco, se fortalecería gracias a su estrecha colaboración con el multidisciplinar archenero Santiago Rodríguez López y las inquietudes del propio artífice.

Una imagen que refleja con claridad el cambio es *San Juan Evangelista*, titular de la cofradía homónima del municipio costero de San Pedro del Pinatar (Fig. 7). Satisfechos por el resultado del *Jesús Triunfante* en 2008, la corporación pasionaria volvió a depositar su confianza en él para realizar una talla del santo que sustituyese a la fundacional, seriada de los talleres de Olot. Su propuesta podría definirse como un entendimiento entre el autor y los comitentes. Por un lado, los hermanos pensaban en un San Juan de aire cartagenero, como guiño a la fuerte influencia ejercida por la Semana Santa de la ciudad departamental en la pinatarense, mientras Cuenca defendió una postura parcialmente opuesta planteando un arquetipo más dinámico y menos encorsetado que se distanciara de Benlliure y Capuz, creadores de los icónicos “Sanjuanes” de las cofradías Marraja y California (1943 y 1946, respectivamente).

La efigie, de vestir y de tamaño natural, lo representa guiando los pasos del Señor hacia el Calvario, extendiendo su brazo derecho a tal efecto. Cuenta con la particularidad que, a diferencia de otras representaciones donde la palma fue un añadido no contemplado en su concepción y ha derivado en acomodos estéticamente discutibles, su mano izquierda se proyectó para portar la simbólica palma a imagen y semejanza de los cartageneros, por deseo expreso de sus promotores. Especial mención merece su apenado rostro, aparte de su trabajada cabellera rizada, donde se aprecia como Ramón Cuenca abandona el modelo repetido hasta la saciedad en sus primeros años: cabello ondulado y repeinado hacia atrás, ojos excesivamente almendrados, labios gruesos...

7. <https://www.lahornacina.com/noticiascuenca13I.htm>. Consultado el 23 de agosto de 2025.

Respecto a su estreno, a diferencia de la mayoría de imaginería procesional, el del *San Juan Evangelista* de Pinatar no fue en Semana Santa, sino en un desfile extraordinario celebrado con motivo del Día Regional del Nazareno en la tarde del 7 de febrero de 2010. Cabe destacar que el propio artista se comprometió a finalizar la obra antes de dicho día, alegando la especial significancia de aquella jornada. Lo mismo sentenciaría la bordadora cartagenera Encarnita Bruna Gracia de las Bayonas, confeccionando el primer manto para la imagen con la condición de que su debut fuera en el referido cortejo⁸.

El pasado 15 de noviembre de 2025, como cierre a los actos del LXXV aniversario de la constitución de la cofradía, participó en la Magna Procesión conmemorativa del Año Jubilar de la Esperanza junto a otras imágenes de Murcia, Cartagena, Lorca, Alcantarilla, Cieza, Jumilla o Yecla, partiendo desde el primer templo de la diócesis cartaginesa.

XI. Murcia

En 2012, la junta de gobierno de la cofradía de la Caridad encabezada por Antonio José García Romero aprobó la sustitución de la primitiva imagen de *San Juan Evangelista* que figuraba en la procesión de Sábado de Pasión. Estrenada en 2001, la obra del fallecido escultor Manuel Ardil Pagán emulaba, salvando las distancias, el arquetipo enésimamente reproducido que creó Salzillo para la cofradía de Jesús en 1756, indicando el camino hacia el Gólgota. El gran distanciamiento de la imperante línea salzillesca y la evidente apuesta por la excelencia a consecuencia del “plan renove” patrimonial desarrollado poco tiempo después con la sustitución de *La Flagelación* (2007) y *La Coronación de Espinas* (2009), afectó igualmente al benjamín del Apostolado, dando paso a la efigie actual (Fig. 8).

Avalado por hechuras recientemente salidas del taller, entre ellas tres para Murcia, el imaginero de Cox rompió acertadamente con el arraigado modelo de apóstol caminante desarrollado previamente por distintos autores para otras instituciones nazarenas locales, caso de Dorado Brisa en la archicofradía de la Sangre, González Moreno para el Sepulcro, o Henarejos para el Amparo a principios de siglo, por citar algunos. Cuenca apostó por la representación de un San Juan de los denominados “de Calvario”, dirigiendo la mirada al cadáver de Jesús que pende de la cruz, entristecido y con las manos entrelazadas en actitud orante. De refinado aire italianizante, una de sus características más notorias es el escorzo y acentuada rotación del tronco que enfatiza en el dramatismo de la escena, reforzado con la angustia reflejada en su rostro juvenil de vello incipiente en la barbilla.

A colación de lo último mencionado, cabría resaltar la influencia barroquizante en la concepción del *San Juan*. Por ejemplo, su cabeza evidencia un curioso paralelismo con un retrato femenino, *Le Ravissement*, perteneciente a una serie de grabados realizada por el lionés Jean Audran hacia el primer tercio del siglo XVIII, según idea original del pintor de cámara Charles Le Brun, conservada por el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre de París. Precisamente, el referido retrato se detiene en el estudio de cada una de las emociones provocadas por el amor y la pasión en general, así como en su evolución hacia un estado de éxtasis. Adaptado al ámbito religioso mediante la imagen del *San Juan* de la Caridad, el autor consiguió captar cada una de ellas, denotando su semblante el amor incondicional profesado al Maestro hasta el final de su vida mundana.

El santo viste túnica azulada y manto rojo corinto, realzados con cenefas de rocalla diseñadas por Santiago Rodríguez y doradas en el taller de Angelitos Negros de Valencia. Así mismo, calza cáligas a juego que dejan entrever la última prenda aludida, anudada a la cintura, mientras se desliza por su hombro diestro y espalda hasta caer en el pedestal, demostrando su virtuosismo en lo que se refiere al tratamiento de pliegues. Respecto a su ajuar orfebre, hasta la fecha cuenta con un resplandor de plata de ráfagas superpuestas, el cual luce desde su bendición en la tarde-noche del 23 de febrero de 2013.

8. Agradecimiento por su predisposición a José María González López, presidente de la cofradía de San Juan Evangelista de San Pedro del Pinatar (Murcia).

A pesar de la indudable calidad artística de la pieza, trabajada en madera de cedro y policromada al óleo, llegó a suscitar cierta controversia a la hora de su puesta en escena sobre el trono que heredara de la pretérita imagen, aludiéndose a una descontextualización de la propia obra ya que no desfila al pie de ningún Cristo crucificado. Sin embargo, cobra especial sentido cuando permanece expuesta en la capilla de la cofradía corinta del templo de Santa Catalina, donde si vela al titular de la misma, el *Santísimo Cristo de la Caridad*.

En 2017, fue una de las imágenes participantes en la Magna Procesión “Salvados por la Cruz de Cristo”, celebrada con motivo del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades. Por esta razón, abandonó su morada unos días para ser contemplado con el resto de “pasos” en la iglesia de San Antolín, punto de partida del cortejo.

XII. Olías del Rey

En el año 2013, un matrimonio conoció en el transcurso de un viaje a un presbítero adscrito a la sociedad sacerdotal de Santa María de los Apóstoles, con sede en la localidad toledana de Olías del Rey, y se comprometieron a sufragar un *San Juan Evangelista* (Fig. 9) para el oratorio de la asociación. La elección de Cuenca por parte de su mecenas, Elsa Antón, vino después de visualizar unas instantáneas de la imagen homónima que acababa de entregar a la cofradía de la Caridad. De hecho, se trató del primero de los tres encargos derivados de la notoriedad obtenida con su primer trabajo para la institución murciana.

Con esta hechura, el autor rompió con la tradicional forma de representación vista en su producción hasta la fecha, bien caminante mostrando el camino o al pie del madero. De tamaño bastante menor al natural, aparece sosteniendo su propio Evangelio en la mano izquierda e indica, reproducido en griego, el inicio de uno de sus versículos más célebres: “*Y el Verbo se hizo carne*”⁹. La túnica y manto se asemejan a los del *San Juan* de Murcia en lo que a policromía se refiere, pero denota mayor austeridad al prescindir de elementos ornamentales dorados. A los pies del apóstol, emplazó un águila (símbolo del Tetramorfos vinculado a la figura del joven Juan), minuciosamente tallada en madera.

XIII. Molina de Segura (III)

El origen del último *San Juan* incorporado a las procesiones de Molina se remonta a la tarde-noche del 23 de marzo de 2013 (Sábado de Pasión), cuando nada más asomarse el *San Juan Evangelista* de la Caridad a una abarrotada plaza de Santa Catalina, Clemente Pujante López quedó tan asombrado que al instante le comunicó a Cuenca Santo su deseo de que él gubiera una talla homónima para la cofradía del Santo Entierro, la cual presidía, de cara a la celebración del XXV aniversario de su fundación en 2017. Con esta iniciativa, se recuperó la presencia del “Discípulo Amado” en el cortejo reconstituido en 1992, desde que se suprimieran las estaciones de penitencia en la década de los sesenta y se ausentara del mismo una hechura homónima de corte salzillesco firmada por el artista local Bernabé Gil Riquelme.

Presentado y bendecido en 2017 (Fig. 10), aunque no desfiló hasta 2023, muestra al joven apóstol desolado por la muerte de su Maestro, recogiendo el manto con el brazo derecho al mismo tiempo que refleja su impotencia agarrando la pechera de su túnica con la mano izquierda, acentuando aún más si cabe la angustia por la pérdida; suavizándola el ademán de compasión que efectúa con la diestra. Su impronta clasicista nada tiene que ver con la del *San Juan* murciano, por citar un ejemplo, pero si comparten la importancia del autor por determinados aspectos formales, sobresaliendo el escorzo lateral derivado de la comedida inclinación del torso hacia la izquierda. Aparte, volvería acertadamente a la tradición cromática iconográfica (verde-rojo), confiriéndoles una tonalidad algo oscura pero no exenta de vistosidad. En lo que concierne a su ajuar platero, consta de una sencilla aureola que ya lucía durante su estancia en la capilla privativa del Santo Entierro y de un suntuoso nimbo procesional repujado con ráfagas.

9. Juan 1:14.

XIV. Jerez de la Frontera

Si bien es uno de sus trabajos más recientes, los orígenes del *San Juan Evangelista* para la hermandad jerezana de Humildad y Paciencia se remontan al año 2013. Deseosos de poseer una Virgen Dolorosa como titular mariana, aún sin contar con el beneplácito de la Congregación de Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, que mantuvo una postura algo reacia a la presencia de nueva imaginería en la iglesia del antiguo convento de la Trinidad, la junta de gobierno liderada por el hermano mayor José Manuel Bellido Rubio estableció contacto con Cuenca al conocer en redes sociales su labor, recomendados por un cofrade; convenciéndoles, en particular, la exquisitez de la imagen de *Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos* que venera la joven cofradía de la Caridad de Murcia. Es justo destacar que, durante el lustro en el estuvieron barajando la posibilidad de materializar su proyecto, pensaron en solicitar la cesión de alguna efigie expuesta en templos de Jerez, e incluso recibieron hasta tres peticiones de escultores andaluces. Sin embargo, la decisión de apostar por el alicantino y esperar el tiempo que hiciera falta para ello prevaleció.

Una vez obtenida la autorización de la superiora provincial de la congregación de Esclavas para que la futura titular recibiera culto en la Trinidad, siendo ya hermano mayor Juan José Fernández Tamayo, se convocó y celebró un Cabildo General Extraordinario el día 26 de octubre de 2020, a fin de presentar los bocetos de las tallas (puesto que se trataría de un conjunto escultórico conformado por la Virgen acompañada de San Juan), y aprobar su realización¹⁰.

Aunque en principio se acordó que el grupo se concebiría en dos fases por razones económicas, con la ejecución del discípulo en el limbo ya que la prioridad era la *Dolorosa*, el propio escultor instó a que lo suyo era que ambas imágenes fuesen bendecidas al mismo tiempo. Para hacer frente a los costes, un nutrido grupo de hermanos se ofreció a entregar una cuota voluntaria a tal efecto, independientemente de la anual, animándose igualmente a cuantas personas ajenas a la corporación quisieran contribuir. Finalmente, ambas obras fueron bendecidas el 8 de enero de 2023 por Mons. José Rico Pavés, obispo de la diócesis de Asidonia-Jerez.

Respecto al examen de *San Juan Evangelista* (Fig. 11), capta el instante en el que, recién llegados a la cumbre del Gólgota, muestra a la Madre con su mano izquierda donde se encuentra Jesús, sentado en un peñasco a espera de ser crucificado. Con ello, se forjaría un nexo entre el futuro paso de palio y el de misterio, representado por el *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*, atribuida a Francisco de Villegas y fechada en el siglo XVII. Tallado en madera de cedro a cuerpo completo aun siendo vestidera, recurso que se puede ver en más de una hechura de Ramón Cuenca, sobresale por sus extraordinarios acabados y cuidado tratamiento del cabello ondulado, así como por su delicada expresión facial que denota un dolor contenido frente al sufrimiento plasmado en el rostro de la *Dolorosa*. En lo que concierne a su indumentaria y exorno, es curioso que en la ceremonia de bendición no lució vestimenta propia, cediéndose para la ocasión una túnica y manto pertenecientes al ajuar del *San Juan* que ostenta la cotitularidad de la hermandad de las Penas de Santiago de Córdoba¹¹. Cerrando con los complementos orfebres, porta un artístico nimbo ocupado en buena parte de su superficie por la cruz de los Trinitarios Calzados, realzando el austero aro repujado una serie de ráfagas rectas y quebradas intercaladas.

XV. La Orotava

La última obra de la secuencia sanjuanista de Cuenca Santo, hasta la fecha, hunde sus raíces en 2013, y precisamente en el éxito obtenido con el *San Juan Evangelista* de la Caridad. Desde la población tinerfeña de La Orotava, un particular se ofreció a patrocinar una nueva imagen con destino a sus procesiones de Semana Santa, diferente a las tres que participan en los cortejos de Jueves y Viernes Santo. En líneas generales, sigue el esquema del murciano con las manos entrelazadas, pero diferenciándose de este para conferirle una idiosincrasia, sin dirigir mirada al cielo o llevándose ambas manos a la altura del pecho.

10. Desde aquí, agradecer su inestimable colaboración a Juan José Fernández Tamayo, ex-hermano mayor de la hermandad de Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera (Cádiz).

11. Dato extraído de la página de la hermandad de Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera (Cádiz).

En cuanto al dorado, estuvo a cargo del acreditado tronista Manuel Ángel Lorente Montoya, colaborador asiduo del imaginero en la última década que ha dejado su sello en obras como la *Inmaculada Concepción* (2016) para la ciudad rusa de Pushkin, el conjunto de *Nuestra Señora del Carmen* (2019) de Huelva, el *Niño Jesús y San Juan Bautista Niño* (2020) para Cabezo de Torres, o el *San Blas Obispo* (2023) de Vélez-Rubio.

En líneas generales, esta es una pequeña muestra de la evolución de la trayectoria amplísima de Ramón Cuenca Santo en el campo de la imaginería religiosa, a la que sigue consagrand su vida desde su taller en Cox, desde donde sigue poniendo en valor la noble disciplina escultórica, recibiendo cada año infinidad de encargos. Su buen hacer lo avalan hechuras como los quince “Sanjuanes” recogidos en este estudio, verdaderos testigos del trabajo constante que lo consolida en la actualidad como un indiscutible referente artístico en nuestro país, e incluso a nivel internacional¹².

12. Fotografías: Archivo personal de Ramón Cuenca Santo, archivo de la cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía de Elche (Alicante), Teresa Rodríguez Hernández y Santiago Rodríguez López.



Figura 01. Albatera (1996).



Figura 02. Elche (1997).

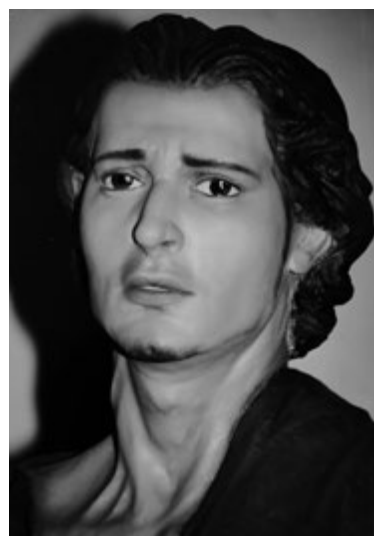


Figura 03. Elda (2000-2001).



Figura 04. Dolores de Pacheco (2002).



Figura 05. Villamayor de Santiago (2002).



Figura 06. Cox (2006).



Figura 07. San Pedro del Pinatar (2010).



Figura 08. Murcia (2013).



Figura 09. Olías del Rey (2015).

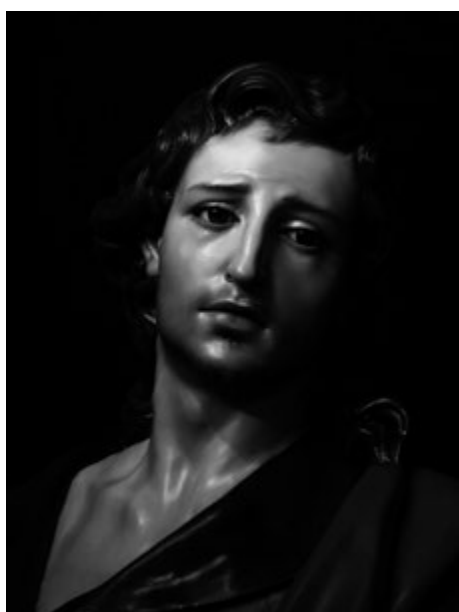


Figura 10. Molina de Segura (2017).



Figura 11. Jerez de la Frontera (2023).

El San Juan de la Salud: Una imagen singular

Miguel López García

*Madera tallada y policromada, cabeza, manos y pies
Atribuido a Roque López, Ca. Última década del S. XVIII
Iglesia de San Juan Bautista (Murcia)*

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

De las distintas imágenes de San Juan Evangelista que se integran en los cortejos de Semana Santa de Murcia, la incorporada en 1992 a la procesión de Martes Santo, que organiza la Pontificia Asociación del Stmo. Cristo de la Salud, es, sin duda, la más singular, no solo por tratarse de la única de vestir, sino por su confusa historia y controvertida autoría.

Of the various images of Saint John the Evangelist that are included in the Holy Week processions in Murcia, the one incorporated in 1992 into the Holy Tuesday procession, organised by the Pontifical Association of the Holy Christ of Health, is undoubtedly the most unique, not only because it is the only one that is dressed, but also because of its confusing history and controversial authorship.

En tanto se realicen nuevos estudios o contemos con documentación que lo avale, de esta obra poco se puede aportar a lo ya expuesto por la Dra. de la Peña Velasco en 1997¹. Tradicionalmente atribuida a Roque López, su encargo no figura en la relación anotada en el cuaderno de cuenta y razón del escultor, publicado por el Conde de Roche en 1889, en el que sí encontramos otras imágenes de San Juan, como la realizada para el retablo mayor de Alhama (1785), la de Bogarra (1805) o la del Calvario de Cartagena (1806)². Las similitudes estilísticas con la obra de Francisco Salzilla, del que su discípulo heredó los modelos, junto con el hecho de que este San Juan Evangelista formara, y forme, parte de un Calvario cuya Virgen dolorosa sí es pieza inequívoca de Roque López, de 1793, contribuyeron a una atribución que, si bien no es descartable, tampoco cuenta hasta la fecha con certeza documental. La existencia de este San Juan tampoco consta en los inventarios de la parroquia de San Juan Bautista de la segunda mitad del siglo XVIII³. Por tanto, como expone la Dra. de la Peña, todo parece indicar que las tres imágenes (Cristo, Dolorosa y San Juan) fueron encargadas en distintas fechas y por separado, reuniéndose, en el siglo XIX, en el altar del crucero de la Epístola, en donde había recibió sepultura en 1791 el Comisario del Santo Oficio, Ventura Serrano. Es evidente que el Calvario debió conformarse después, ya que, al menos la Virgen, consta que fue realizada por Roque López en 1793, cuando habían transcurrido dos años desde la muerte del presbítero.

La primera referencia documental de la existencia de este San Juan, formando parte del Calvario, en el retablo del crucero, del lado de la Epístola, de la iglesia de San Juan Bautista, la aporta Javier Fuentes y Ponte en 1881, limitándose a reseñar que era “*de la misma clase y tamaño que la de la Virgen, tiene la mano izquierda sobre el pecho y extiende el brazo derecho. Su traje es túnica verde y manto color de fuego*”⁴. El primero que, en 1923, atribuye las tres imágenes del conjunto a Roque López, será el crítico de arte y ex ministro de educación, Elías Tormo⁵.

1. De la Peña Velasco, C. “San Juan Evangelista: una obra controvertida”, en FE, ARTE Y PASIÓN. Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Stmo. Cristo de la Salud. Murcia 1997. pp 71-72

2. A pesar de la indiscutible importancia de esta fuente documental para el estudio de la obra de Roque López, parece evidente que el catálogo está incompleto, hecho que ya apuntaron Baquero Almansa en 1913 y Sánchez Moreno en 1952

3. Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Murcia. Libro de Inventario. 1760 y ss

4. Fuentes y Ponte, J. España Mariana “Provincia de Murcia”, interior de la ciudad y santuarios anexos. Parte Segunda. Lérida 1881, p. 142

5. Tormo, E. Levante. Madrid. 1923. p.353

Tras los disturbios de julio de 1936, según consta en el libro de movimientos de obras y documentos de la Junta de Incautación y Recuperación del tesoro artístico, el Evangelista de la parroquia de San Juan Bautista, no fue trasladado al Museo de Murcia con otras tallas de la iglesia⁶, quizá por estar casi destruido, conservándose, únicamente, parte de la cabeza en muy mal estado. Según apuntaron fuentes orales, después de la Guerra Civil, lo poco que quedaba de la obra permaneció, durante varias décadas, en un cajón de las dependencias parroquiales.

En 1960, el cura párroco, D. José Pérez Abellán, junto con algunos directivos de la Hermandad de Esclavos de Ntro. Padre Jesús del Rescate, encargó a José Sánchez Lozano la recomposición de la imagen de San Juan, con objeto de volver a formar el Calvario que, pasaría a venerarse en el lado del Evangelio del crucero, emplazamiento en que había recibido culto el Titular de la parroquia, hasta 1936⁷. Sánchez Lozano tuvo que rehacer, prácticamente, la totalidad de la imagen. Realizó nuevas las manos, pies y maniquí, interviniendo mucho lo que quedaba del rostro al que le faltaban los ojos y parte de la nariz. El artista pilareño, cambió también la disposición de los brazos, ya que, como hemos señalado con anterioridad, en el siglo XIX, San Juan tenía la mano izquierda sobre el pecho, extendiendo la derecha, justo al contrario de como las presenta en la actualidad. Tras la “intervención” de Sánchez Lozano, aunque ciertos aspectos del modelado del rostro podrían indicar la filiación salzillesca de esta obra, resulta muy difícil apreciar en ella los rasgos estilísticos con que debió contar en origen.

Se trata de una imagen de vestir, de tamaño natural, talladas en madera y policromadas la cabeza, manos y pies. Lo más reseñable de ella es la cara. San Juan, representado como un joven de larga cabellera e incipiente bigote sobre el labio superior, se representa compungido, efecto que consigue su artífice mediante la boca entreabierta, dejando ver dientes y lengua, y la mirada alzada e implorante, con las cejas ligeramente fruncidas. Asimismo, lleva la mano derecha al pecho, mientras extiende la izquierda en actitud declamatoria. Tanto por la policromía como por la postura de brazos y manos, esta obra no carece de la idealización amanerada de la que tampoco adolece gran parte de la producción de Sánchez Lozano. Encontramos evidentes concomitancias entre este San Juan y las dos imágenes de la misma advocación realizadas, en fechas próximas a su recomposición, para la ciudad de Mula: San Juan Evangelista de la Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen (1956) y San Juan de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno, erigida en la muleña iglesia de Santo Domingo (1961)⁸.

Aunque se trata de una figura estática – de pie junto a la cruz – adelanta, ligeramente el pie izquierdo lo que le confiere cierta movilidad. No obstante, como ocurre en la mayoría de las imágenes vestideras, la expresión se limita a las partes talladas, mientras que los volúmenes y movimiento vienen conferidos por la disposición de los ropajes. En este caso, San Juan se presenta vestido con túnica larga y fajín, llevando el manto, que cae terciado en pliegues por la espalda, prendido sobre el hombro derecho y recogido en el brazo izquierdo. Para su ornato, la imagen cuenta desde 1994 con una corona de plata, realizándose dos años después, como pectoral, la Cruz Potenciada del Santo Espíritu para la que se fundieron y utilizaron joyas familiares de Diego Martínez Rubio⁹.

El 30 de enero de 1992, José María Vinader López-Higuera, Teniente Comendador de la Asociación del Stmo. Cristo de la Salud, solicitó del párroco de San Juan Bautista la cesión anual de la imagen del Evangelista para procesionar en la tarde-noche de Martes Santo. La autorización fue concedida solo trece días después, siendo determinante para la puesta en marcha del proyecto la actuación de Manuel Lozano Sánchez, quien sería el primer cabo de andas del nuevo paso, y de Diego Martínez Rubio, que ostentaría la camarería de San Juan hasta su fallecimiento.

6. Consta que el 19 de agosto de 1936 se depositaron en el Museo, para su custodia, el Crucificado y la Dolorosa, junto con ángeles y otras piezas de la parroquia de San Juan Bautista, sin alusión alguna a la imagen de San Juan

7. Tras varias décadas en esa ubicación, el Calvario pasó a venerarse en la capilla del baptisterio, a los pies del templo, lugar en el que recibe culto en la actualidad.

8. López Guillamón, I. *Arte en José Sánchez Lozano*. Tecnígraf. Badajoz. 2013. pp. 270 y 278

9. Información facilitada por los camareros de la imagen.

Con la inclusión de esta imagen en las procesiones de la ciudad, la Semana Santa de Murcia se vio enriquecida con una representación de San Juan que, por iconografía e historia, difiere mucho del elenco de obras que hasta la actualidad conforman la presencia del Discípulo Amado en los cortejos procesionales de la capital, entre los que el de la Asociación de la Salud destaca, sin duda, por su singularidad.



Cartagena: La Pasión según San Juan. Imágenes escultóricas e inmateriales

José Francisco López Martínez

Se cumplen este año cien desde los orígenes de la agrupación de San Juan Evangelista de los Marrajos, la más antigua de las agrupaciones que veneran al Apóstol en la Semana Santa cartagenera. Este centenario puede ser engañoso, puesto que tan sólo hace referencia a la transformación organizativa que tuvo lugar en las cofradías pasionarias cartageneras en el primer tercio del siglo XX, posibilitando el acceso igualitario y popular a la participación en las procesiones, afianzando la celebración y estimulando su apogeo como la más representativa de las tradiciones de Cartagena.

This year marks the centenary of the founding of the San Juan Evangelista de los Marrajos brotherhood, the oldest of the brotherhoods that venerates the Apostle during Holy Week in Cartagena. This centenary can be misleading, as it only refers to the organisational transformation that took place in Cartagena's Passion brotherhoods in the first third of the 20th century. This enabled equal and popular access to participation in the processions, and consolidated the celebration and stimulated its height as the most representative of Cartagena's traditions.

Pero antes de esta organización en agrupaciones - ya centenaria -, la imagen de San Juan venía ya participando con singular relevancia, desde sus orígenes, en los cortejos pasionarios de la Cofradía del Nazareno, de la misma manera que desde los inicios de la procesión del Prendimiento encontramos al Evangelista como uno de los pasos del cortejo dieciochesco del Miércoles Santo.

Y es que, uno de los elementos que se pueden considerar característicos de la Semana Santa levantina y, aún más concretamente, del ámbito diocesano de Cartagena, es el de la frecuente participación de la imagen aislada del apóstol San Juan en los cortejos procesionales. Esta singularidad viene dada no sólo por especial devoción hacia el evangelista sino, principalmente, por el mantenimiento de unos usos que antaño fueron comunes al origen de las procesiones pasionarias y que, por distintas circunstancias, se han mantenido, implementados, en este territorio, mientras en el resto de España desaparecía o quedaba como una reliquia anecdótica.

Los orígenes teatrales de las conmemoraciones pasionarias, junto con el ejercicio del vía crucis y su intención de experiencia mística de la calle de la Amargura, favorecieron la utilización de imágenes aisladas capaces de encarnar la referencia de los personajes principales del drama sacro. Representación en la que se revive la historia, se hace presente, en el concepto que formuló Mircea Eliade del presente eterno, propio del tiempo sagrado.¹ En este contexto, el espectador participa de lo narrado, traído hasta un tiempo fuera del tiempo, y en el que el narrador se convierte al mismo tiempo en personaje y espectador. Es ese papel de narrador, de personaje testigo y al tiempo espectador, el que explica la relevante presencia de San Juan en las procesiones de Semana Santa, especialmente en aquellas que conservan un carácter teatral y las que han desarrollado un mayor sentido narrativo.

Junto a la presencia de San Juan en los momentos más relevantes de la Pasión y su trascendental misión transmisora del Evangelio, otra circunstancia explica su abundante presencia en los cuadros escénicos de la imáginería pasionaria y la identificación popular con el Apóstol: San Juan, como hombre, es representante de la humanidad en los misterios de la redención conmemorados y revividos en las ceremonias de Semana Santa, de tal manera que con su presencia todos se pueden considerar presentes en esas escenas.

Según esta concepción teatral, las imágenes individualizadas representaban su papel – cargado a un tiempo de simbolismo y devoción – del mismo modo que en la época medieval se desarrollaban

1. Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 2001

los dramas sacros por actores de carne y hueso, formando frecuentemente *tableaux vivants* que, andando el tiempo, serían el origen de los grupos escultóricos procesionales. Sin embargo, no ha sido muy frecuente la pervivencia hasta nuestros días de la participación individualizada de San Juan en las procesiones, si exceptuamos, como decíamos, el ámbito de la diócesis de Cartagena; y cuando esta participación ha permanecido suele aparecer vinculada a la pervivencia de la escenificación del Paso del Encuentro o la Calle de la Amargura, tradición piadosa según la cual San Juan acompaña y guía a la Virgen Dolorosa al encuentro con el Nazareno camino del Calvario. Tiene sus fuentes de inspiración en los evangelios apócrifos, de donde pasaría a los romances de la Pasión, como el que solían cantar los ciegos en la antigua Semana Santa de Murcia:

*“Juan la embajada os traerá
y por él de mí sabréis,
y nueva pena os dará,
y mayor dolor tendréis,
sabiendo lo que os dirá.”*²

Esta tradición piadosa pervive en la popular procesión de las turbas de Cuenca, donde se mezclan de manera admirable imágenes, procesión y representación dramatizada con participación de todo el pueblo de Cuenca como grandes masas (las turbas) de extras dignas de las superproducciones de Hollywood. Y desde luego pervive en la más popular de las procesiones cartageneras, la del Encuentro, en la que se combina la representación dramatizada, la participación popular que acompaña al Nazareno e irrumpe como testigo en el momento culminante del Encuentro, y el solemne cortejo narrativo de los diferentes pasos del Vía Crucis.

En este caso, la iconografía tradicional nos presenta a San Juan señalando el camino del Nazareno a la Virgen, tal y como lo representó Salzillo para la Cofradía de Jesús de Murcia, o en la decidida interpretación direccional del tema por Capuz para los Marrajos. No obstante, la postura de la mano puede dar lugar a otras interpretaciones iconográficas: no tanto indicar a la Virgen el camino de Cristo como señalar, a todos, la divinidad del Maestro; interpretación más adecuada en la participación de la imagen de Capuz en la procesión del Santo Entierro de Cartagena, o en la desaparecida imagen dieciochesca del San Juan de la Cofradía California, que incluso dirigía el dedo hacia lo alto.

Elemento singular en la iconografía pasionaria de San Juan es la palma, habitual en la mayor parte de representaciones aisladas del Apóstol en nuestra diócesis, e imprescindible en Cartagena. Palma que, según la Leyenda Dorada, fue entregada a la Virgen por el ángel que le anunció su dormición y ascunción, y que a su vez sería entregada al Evangelista por María para ser portada delante de ella en su funeral, tal y como se representa en el *Misteri* de Elche, cuando la Virgen dice a San Juan:

*“Ay hijo Juan. Si os place
esta palma vos tomad
y hacedla delante traer
cuando me lleven a enterrar.”*

Se trata, por tanto, de la palma del Paraíso, y como tal aparece en ocasiones rutilante, como en la representación ilicitana. También la palma puede tener otras significaciones, tanto de tipo funerario como triunfal, alusivas a Cristo y su doctrina, de la que San Juan sería su más elevado conocedor.

Junto a estos atributos, otros elementos, como el color, o la significación de la luz, determinarían las imágenes salzillescas de San Juan para los cortejos pasionarios cartageneros, junto a otros elementos inmateriales, tan importantes, o más, para entender la especial relevancia de la imagen procesional de San Juan en la Semana Santa de Cartagena, como veremos más adelante.

2. Díaz Cassou, Pedro, *Pasionaria murciana*. Murcia, 1980, p.96 (original, Madrid, 1897).

Con la destrucción de una gran parte del patrimonio artístico de carácter religioso sufrida durante la guerra civil, y ante la necesidad de reposición de las piezas desaparecidas, se planteaba la disyuntiva entre uno de estos dos criterios: la realización de una copia mimética del icono desaparecido, o bien el encargo de una obra original a un artista de reconocido prestigio, en la esperanza de que el valor artístico de su nueva creación pudiera estar a la altura del referente desaparecido.

No era ésta una elección sencilla, especialmente para las cofradías pasionarias, donde, a la añoranza de las imágenes desaparecidas, avaloradas por vínculos devocionales y tradicionales en ocasiones centenarios, se unía la urgencia por reanudar los cultos y normalizar la situación, en el nuevo contexto con frecuencia instrumentalizado por el régimen franquista, donde la estética del barroco hispano se adoptaría como uno de los referentes de los valores nacionales. No parecía, por tanto, el escenario más propicio para explorar nuevas aportaciones estéticas, mientras que la evocación más o menos mimética de las imágenes desaparecidas ofrecía la seguridad de la aceptación popular, que vería “regresar” sus imágenes tradicionales, dolorosamente perdidas.

Algunas circunstancias singulares favorecieron un planteamiento un tanto diferente en el caso de la cofradía cartagenera de los Marrajos, afectada por la desaparición de gran parte de su patrimonio, pero que había conseguido conservar las piezas de mayor interés creadas por el escultor José Capuz a partir de la década de 1920. Fue en esa época cuando la cofradía decidió renovar y enriquecer su patrimonio escultórico, hasta entonces limitado en su mayoría a imágenes de vestir que, salvo excepciones, contaban con mayor valor histórico que estrictamente artístico. Al mismo tiempo, esa decisión de renovación era también un eco de la transformación experimentada por la propia ciudad tras la destrucción sufrida en la revolución cantonal, cuando el extraordinario desarrollo económico y poblacional había conducido también a la renovación del antiguo paisaje urbano, dominado hasta entonces por su función castrense, con una arquitectura burguesa modernista volcada hacia el espectáculo de la calle y el puerto.

Fue en ese contexto cuando la cofradía, en junta general celebrada el 21 de mayo de 1924, adoptó la decisión de “*que un escultor de fama haga un grupo de La Piedad y que se vayan sustituyendo las efigies de los tronos por otras en las que se haga un verdadero derroche de arte*”.³

Así las cosas, el haber conseguido conservar los grupos de *La Piedad* (1925) y el *Descendimiento* (1930), así como el *Cristo Yacente* (1926), obras todas de José Capuz, facilitaba la elección del criterio a adoptar, puesto que las piezas desaparecidas o bien eran obra del propio Capuz - que se encontraba disponible y en plenitud de facultades creadoras - o bien carecían de un destacado valor artístico. Esto era así en la mayoría de los casos, salvo en el caso de la antigua imagen de San Juan, destacada obra de Francisco Salzillo, alabada por intelectuales y poetas, y de indudable éxito popular. Se podía justificar, por tanto, la tentación de encargar una copia fiel del icono salzillesco que, a buen seguro, hubiera contado con el inmediato beneplácito de los cofrades y cartageneros en general. No obstante, en este caso sería determinante el criterio del Hermano Mayor y la Cofradía decidió apostar por la oportunidad que ofrecía el desgraciado suceso de la desaparición de la imagen del siglo XVIII para profundizar en la unidad de lenguaje estético que ofrecería poder contar también con un San Juan de Capuz.

En carta remitida por el Hermano Mayor a Capuz con fecha 6 de abril de 1942, aquél le comunica al escultor: “*Deseamos además un San Juan Evangelista; teníamos un Salzillo que nos quemaron, y soñamos con un reemplazo digno. Este San Juan sólo consta de busto (hombros y cabeza) y mandaré a Vd. una foto del viejo para que vea la postura de la mano izquierda, con la que debe llevar una palma, y los detalles del pelo y vestimenta*”.⁴ Una vez aceptado por el escultor el encargo, el Hermano Mayor le insiste, en una nueva carta de 22 de abril, en que le envía “*un retrato del antiguo San Juan obra de Salzillo, para que vea cómo deben de ir las manos: la izquierda va en actitud de coger una palma y la derecha dice la tradición que va señalando con los dedos a la Virgen el camino que sigue Jesús*”.

3. *El Porvenir*, Cartagena, 22 de mayo de 1924, p.1, en LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. (1995): *Configuración estética de las procesiones cartageneras*, Cartagena: Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, p.: 52.

4. *Correspondencia mantenida entre el Hermano Mayor D. Juan Muñoz Delgado y el escultor D. José Capuz, durante los años de 1941 a 1947, en que se encargaron las tallas de la Soledad, San Juan y el Nazareno*. Biblioteca San Isidoro. Cartagena.

Capuz siguió las indicaciones iconográficas del Hermano Mayor, pero entregó una imagen de San Juan que, más allá de la composición general, poco tenía que ver con la referencia de Salzillo. Una imagen, la de Capuz, en la que se señalaban las referencias a la Antigüedad clásica, tan presente en toda la creación del escultor, y que, como ya hemos señalado en otras ocasiones, debe su referencia grecorromana a la utilización como modelo del vaciado de un busto fechado en el s. II d.C., conservado en el Museo del Prado.⁵ Esta circunstancia, lejos de entenderse como un aprovechamiento ilegítimo por parte del escultor de una obra anterior, debe interpretarse como una experimentación más en la obra de Capuz, al perseguir la resemantización de una obra de la Antigüedad clásica pagana en un icono procesional cristiano, con toda la carga teórica que una obra de estas características conlleva, al incluirse en la misma tradición de los orígenes de la iconografía cristiana, cuando se adoptaron los modelos figurativos del mundo antiguo a las necesidades narrativas y devocionales de la nueva religión.

Contaba el que fuera capellán de la Cofradía Marraja, Antonio Pérez Madrid, que “*cuando fueron los marrajos a encargarle esta imagen, el escultor tenía un busto de acentuado gusto helénico y que pensaba destinar al dios Apolo, el dios del sol y de la luz. Y da gusto pensar que en esta imagen han coincidido el dios solar y el Apóstol de la luz*”⁶. Por tanto, como apuntaba el capellán, más allá de la clara utilización del modelo, subyace el interés de Capuz por el mundo clásico y los valores simbólicos que la transposición del panteón grecorromano a la iconografía cristiana ha aportado desde el origen del arte sacro.

Junto a los valores simbólicos e iconográficos, la utilización por Capuz del modelo clásico se puede relacionar con su interés por la estatuaria antigua y como una forma de reivindicación de la validez escultórica de la escultura policromada. Los avances en la investigación arqueológica habían demostrado ya la falsedad del canon neoclásico de la escultura en blanco, por lo que la elaboración de una imagen policromada que formalmente reproducía los volúmenes de un busto clásico antiguo le otorgaba a la imagen religiosa el aura de dignidad de la escultura grecorromana. Y, en efecto, gran parte del éxito devocional de la imagen de San Juan de los Marrajos hay que buscarla en la utilización por Capuz de los mecanismos retóricos de la estatuaria clásica romana puestos al servicio de la imagen religiosa procesional. Si Capuz toma el modelo literal del busto clásico, no es menos cierto que a él se debe, junto a las indicaciones del comitente, el acierto de componer una imagen de vestir a la manera de las solemnes esculturas antiguas dedicadas al culto imperial. Cabe recordar, en este sentido, la famosa escultura de Augusto de Prima Porta, una imagen que había cobrado gran notoriedad en la España de la época, coincidiendo con las iniciativas desarrolladas con motivo de la conmemoración del Bimilenario de Augusto. Desde el punto de vista iconográfico, estaríamos ante un claro ejercicio de reelaboración de la imagen marco, de la composición que había demostrado su éxito en la retórica de la escultura imperial romana, puesta ahora al servicio del mensaje de la imagen procesional. En este caso, el elemento vertical representado por el *imperium* que Augusto sostiene en su mano izquierda es sustituido por la airosa palma, mientras aparece mucho más evidente la relación del gesto indicativo de la mano derecha. De esta manera, si el escultor romano confería un aura divina al retrato imperial, Capuz confiere un carácter sacro a la cita pagana, en un simbolismo de ida y vuelta que otorga todo su sentido a las palabras del capellán de la cofradía cartagenera, cuando en 1977 evocaba la imagen de San Juan tras el Encuentro, en la mañana del Viernes Santo, de esta manera: “*Después pasea su magnificencia entre las luces de la mañana y parece un dios vencedor con su palma de triunfo. Capuz le dio la belleza griega para su faz. Consta que hubiera sido un Apolo, el dios del sol, y fue, dichosamente para nosotros, el Apóstol de la luz.*”⁷

5. LÓPEZ MARTÍNEZ, J. F., “El San Juan de Capuz, una imagen procesional del siglo II”, en *Ecos del Nazareno*, Cofradía Marraja, Cartagena, 2015.

6. PÉREZ MADRID, A. (1984), “San Juan Marrajo, Luz y Audacia” en *Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)* Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), s/p.

7. PÉREZ MADRID, A. (1977), “San Juan Evangelista, alguien entrañablemente querido”, en *Santo Amor de San Juan*, Cartagena: Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos), s/p.

En el caso de los californios, el camino a tomar para la recuperación de la imagen de San Juan no aparecía tan favorable para la incorporación de una obra plenamente original. No se podía acudir, como en el caso de los marrajos con Capuz, al escultor que marcaba el discurso estético de la procesión del Prendimiento, para la que Salzillo había elaborado siete pasos en el siglo XVIII, destruidos en la práctica totalidad en 1936, salvo los durmientes de la *Oración*, un fragmento del ángel, y el Malco del *Ósculo*. No obstante, la procesión californiana conservaba los ricos tronos neobarrocos elaborados por Luis de Vicente en la década de 1920 y, más allá de elementos materiales, conservaba sobre todo el recuerdo del cortejo dieciochesco, que marcaba el carácter de la Cofradía. De ahí que, junto al recurso a lo que podríamos considerar el taller de Salzillo, representado por Sánchez Lozano, y tras algunos titubeos, se optara decididamente por confiar la restitución de su imaginería a Mariano Benlliure, un escultor de indiscutible prestigio, capaz de aportar su propio sello personal que, en el modelado nervioso, detallista, de estirpe modernista, resultaba más próximo a una reinterpretación del barroco dieciochesco que la escultura de clásica modernidad de Capuz.

En el caso de la imagen de San Juan de los californios quedaron patentes los titubeos entre la tentación del recurso a la tradicional escuela salzillesca y la aportación de una imagen original. Tras una apresurada imagen realizada por el imaginero granadino Benito Barbero en 1940, la cofradía recurrió a una imagen del Apóstol obra de Sánchez Araci y, por tanto, continuadora de los cánones salzillescos. Finalmente, en 1946 llegaría la imagen de vestir realizada por Mariano Benlliure, acaso lo mejor de su apretada producción para Cartagena. En la composición general de la imagen, Benlliure sigue el modelo marcado por Capuz, con el decidido gesto señalando al frente a Cristo, aun cuando en el caso del cortejo californio no se reviva la calle de la Amargura. En cualquier caso, la inclusión de la imagen de *San Juan* delante de la de la *Virgen del Primer Dolor*, entregada por Benlliure también en ese mismo año de 1946, incide en el papel del Apóstol acompañando a María, y resulta aún más lógico si tenemos en cuenta el grupo escultórico original del que las dos imágenes vestideras entregadas a los californios parecen haber surgido, a modo de un desarrollo espacial individualizado que favorece la función devocional. Ese grupo sería el denominado de *Las Tres Marías y San Juan*, obra de Benlliure para Crevillente de ese mismo año, pero cuyo modelo original había sido realizado por el escultor en 1932, con la intención de complementar su paso *Redención*, el excepcional Nazareno realizado para Zamora en 1931. En la imagen de *San Juan*, el aire clásico le viene otorgado no por la cita directa de la antigüedad grecorromana sino por la interpretación de la dignitas clásica heredera de la escultura renacentista, siendo posible establecer cierta familiaridad con la nobleza y arrogancia del San Jorge donatelliano, combinado con un ímpetu que no resulta ajeno a la terribilidad miguelangelesca, patente en la fuerza interiorizada que transmite la mirada contrariada del joven apóstol. Es evidente que los tipos iconográficos de San Juan y de la Virgen comparten sus rasgos formales más característicos con los de las imágenes del grupo de talla completa realizado para Crevillente, pero la individualización de los personajes para el cortejo californio les confiere una nueva fuerza interior que el escultor va a amplificar retóricamente con la concurrencia del ajuar procesional propio de la imagen de vestir y su puesta en escena en los majestuosos tronos de estilo cartagenero.

Y es que, como decíamos anteriormente, existen elementos inmateriales, derivados de la particular puesta en escena de la procesión cartagenera, que completan el mensaje iconográfico de las imágenes escultóricas y vienen a justificar la especial consideración del Evangelista en esta singular Semana Santa. Fundamentalmente, debemos atender a la unión de mensaje que existe entre la imagen en el trono procesional y su tercio de capirotos alumbrantes precedente, marchando al unísono de la música procesional, algo característico de la agrupación de San Juan de los Marrajos y que ha sido lo que ha marcado la singular configuración acompañada de las procesiones cartageneras. En esa configuración desempeña un papel esencial la luz, y también el color, en particular el color blanco. Tradicionalmente, el color ha sido uno de los elementos caracterizantes de la iconografía hagiográfica, en la que San Juan aparece, por norma general, vestido con túnica verde y manto rojo, colores que aluden, respectivamente, a la regeneración del alma mediante las buenas obras y a los sentimientos de entrega y

caridad. Esta combinación cromática prevalece en la mayor parte de las representaciones, ya sean de talla o de vestir, del Evangelista. Pero, de nuevo, la popularidad de San Juan en las solemnidades pasionarias en el ámbito de la diócesis de Cartagena se muestra en aquellas imágenes susceptibles de una más directa intervención cofrade, las imágenes de vestir, donde la tradición parece saltarse un tanto la norma académica y nos presenta a San Juan con túnica blanca y manto rojo. Esta combinación no deja de tener su carga simbólica; antes, al contrario. El blanco es el color de la Gracia, y según la Leyenda Dorada “Juan” significa “gracia de Dios, o en quien está la gracia”. Al mismo tiempo, el blanco va unido a la luz refulgente, y ambos elementos, unidos al rojo del ardor del amor de Dios (San Juan es el Evangelista de la caridad), los utiliza Dante para caracterizar al Apóstol en el canto XXV del Paraíso, en la Divina Comedia: “... *Luego resplandeció entre ellas [las almas] una luz tan viva que si Cáncer tuviera semejante claridad el invierno tendría un mes de un solo día... Como quien fija los ojos en el Sol esperando verlo eclipsarse un poco que, a fuerza de mirar, concluye por no ver, así me sucedió con aquel último fuego...*”

Esta interpretación del Apóstol como portador de la Luz del Evangelio, la Luz que resplandece entre las tinieblas, se encuentra en la base de la puesta en escena de los cortejos sanjuanistas en las procesiones cartageneras, donde no es posible disociar la imagen de San Juan de su tercio de penitentes y el trono procesional, transfigurado en ascua de luz.

Hacia alusión el capellán de los marrajos al Apóstol de la luz, en alusión al énfasis que San Juan pone en la luz como símbolo de Cristo: “*La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron*” (Jn 1,5). De esta manera se debe entender el cortejo sanjuanista, formando un camino de luz, como los pilares de un templo que, a lo largo de la vía sacra, conducen hasta el altar, el trono procesional, el “*ascua de luz*” de los cronistas modernistas de hace cien años, donde el Apóstol señala a la Luz, porque “*Dios es luz, y en Él no hay tiniebla alguna*” (1 Jn 1,5).



Fig 1. Imagen de San Juan Evangelista de los Marrajos. Francisco Salzillo.



Fig 2. San Juan Evangelista (Capuz, 1943). Busto s. II d. C., Museo del Prado.



Fig 3. Augusto de Prima Porta San Juan Evangelista, J. Capuz.



Fig 4. Grupo de Las Tres Marías y San Juan, Benlliure, 1946.



Fig. 4. San Juan Evangelista, Benlliure, 1946.



Fig. 5. San Juan Marrajo, en su trono procesional.



Fig. 6. San Juan Californio, en procesión.



Fig. 7. San Juan Marrajo (Foto J. Montoya).



Tercio de San Juan Californio.



Tercio de San Juan Marrajo. Viernes Santo, procesión Sto. Entierro.

Las exposiciones de la imagen de San Juan de la Cofradía de Jesús de Murcia

María Teresa Marín Torres

La imagen de San Juan de Francisco Salzillo realizada para la Cofradía de Jesús de Murcia en 1756, es una de las obras cumbres de la historia del arte español. Sintetiza el ideal barroco de movimiento y emoción, al mostrar al evangelista en el momento en que se recoge la túnica con el brazo derecho mientras señala con el izquierdo el camino del Calvario hacia donde se dirige la venerada imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en la mañana del Viernes Santo murciano, pues le antecede en la procesión.

The image of Saint John by Francisco Salzillo, created for the Brotherhood of Jesus of Murcia in 1756, is one of the masterpieces of Spanish art history. It encapsulates the Baroque ideal of movement and emotion, showing the evangelist at the moment when he gathers his robe with his right arm while pointing with his left arm towards Calvary, where the venerated image of Our Father Jesus Nazarene is heading on Good Friday morning in Murcia, preceding him in the procession.

La sensación de movimiento de San Juan, se subraya por la lograda torsión sobre su eje, con la cabeza vuelta, así como los pliegues de la túnica sobre la que reverbera la luz, gracias a su policromía, de verde azulado, al que se suman el rojo carmesí del manto y los efectos dorados del estofado. De ahí la famosa increpación del escultor Mariano Benlliure en su visita a la cofradía en 1919, cuando exclamó que lo dejaran solo pues echaría a andar.

Salzillo combinó magistralmente el naturalismo con la belleza idealizada, rasgo genial presente siempre en su escultura, con la representación del rostro arrobado de un joven gallardo. Consiguió una obra excelsa y al ser un paso procesional de una sola figura, la convirtió desde siempre en pieza trascendental en las exposiciones temporales organizadas en torno a la figura de Salzillo, dedicadas al arte representativo de Murcia o al arte barroco español.

Se ha expuesto fuera de su sede privativa la iglesia de Jesús en diversos lugares con ocasión de exposiciones temporales. Es una de las imágenes más viajeras del Museo Salzillo, que junto con el belén y algunos de sus bocetos, se convierten en las obras más solicitadas fuera de sus instalaciones y una de las más aclamadas del escultor murciano, dentro del excelso conjunto pasionario realizado para la Real y Muy Ilustre de Nuestro Padre Jesús y veneradas en su iglesia.

Ello nos ha llevado a reflexionar sobre los momentos en los que San Juan ha sido pedido a la Cofradía de Jesús para exposiciones, hecho que se remonta al siglo XIX. Fue sin duda esta centuria la que generalizó la multiplicación de las instituciones museísticas, con colecciones permanentes, pero también de las exposiciones temporales derivadas de los salones en los que se exponían las obras de los artistas vivos del momento, en un fenómeno típicamente francés. En el caso de Murcia, también fue este siglo el que vio la organización de muestras, influidas igualmente por el fenómeno tanto de las exposiciones nacionales como de las universales organizadas a partir de la primera de todas ellas, celebrada en Londres en 1851.

La primera exposición de las que tenemos noticia, fue la llevada a cabo con motivo de la visita de la reina Isabel II a la ciudad de Murcia en 1862 para la inauguración del trayecto en tren entre Murcia y Cartagena. En aquel entonces, los pasos de la cofradía se trasladaron a la vecina iglesia de San Agustín. Según la crónica de Arróniz, las obras de Salzillo se expusieron «convenientemente», «adornadas con exquisito gusto»¹, y así también lo relataba Cos Gayón, que señalaba cómo «las esculturas que se custodian en la ermita de Jesús» estaban expuestas en la iglesia del exconvento de San Agustín². El convento agustino había sido exclaustro y usado

1. ARRÓNIZ, R.M. *Crónica oficial de los festejos organizados en la ciudad de Murcia en los días 24, 25, 26 y 27 de octubre de 1862 con ocasión de la visita de SS.MM. y AA. a dicha población*. Murcia: Imp. Anselmo Arques, 1862, p. 50.

2. COS GAYÓN, F. *Viaje de Isabel II a Cartagena, Murcia y Orihuela*, 1863.

como almacén y polvorín, hasta que se le devolvió su uso religioso al trasladarse allí la parroquia de la demolida iglesia de San Andrés.

Pocos años después, en la Exposición Sagrada de 1877, inaugurada por el rey Alfonso XIII, se volvió a escoger la iglesia de San Agustín de Murcia para mostrar las mejores obras de Salzillo, entre las que estaba San Juan³. Esta exposición, organizada gracias al erudito Javier Fuentes y Ponte, fue de gran interés pues logró reunir gran cantidad de obras de Francisco Salzillo de modo monográfico por vez primera. Para la ocasión Juan Almagro Roca (1837-1899) fotografió las esculturas reunidas por lo que aquellas postales editadas para la ocasión nos han quedado como una suerte de catálogo de la misma.

En 1929 la imagen se mostró en el Salón del Reino de Murcia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (fig. 1). Este fue un gran evento internacional que buscaba fomentar la unión entre España, Hispanoamérica, Portugal y Brasil, revitalizar la economía de estos países hermanos, así como modernizar la ciudad de Sevilla. Dejó tras su clausura un legado arquitectónico monumental de gran interés, como la Plaza de España y el Parque de María Luisa, en el marco de la gran transformación urbana a principios del siglo XX. Fue inaugurada el 9 de mayo de aquel año y en el pabellón de Murcia se expusieron otras obras de Francisco Salzillo como San Jerónimo penitente, San Antonio Abad, la Dolorosa de Santa Catalina, el Crucifijo del facistol de la Catedral y algunas figuras del Belén de Salzillo⁴. La Cofradía de Jesús, además de San Juan, también prestó dos angelitos de la Dolorosa⁵. Por tanto, ello suponía la primera salida de la imagen fuera de la ciudad de Murcia, siendo sintomático que se eligiera esta imagen, de nuevo por ser obra única y muy representativa en la producción del escultor.

En el año 1992, con ocasión de la Exposición Universal de Sevilla, con la que se conmemoraba el 500 aniversario del descubrimiento de América, San Juan volvió a viajar a la ciudad andaluza para ser mostrado en el pabellón de España junto al cuadro del Conde-Duque de Olivares de Diego Velázquez. En el pabellón de Murcia se expuso la Santa Cena de Francisco Salzillo⁶. Estas obras de Salzillo causaron gran impacto y puede verse cómo se mostraron en los pabellones gracias a los vídeos que existen en Youtube (figs. 2 y 3). El enfrentamiento de San Juan con el Conde-Duque de Olivares creó un peculiar diálogo, en una metamorfosis que hubiera llamado la atención de André Malraux, que filosofó sobre las cuestiones relativas a la oposición en un mismo espacio de obras de arte diferentes y la particular transformación artística y espiritual que se producía.

En 1998, San Juan se mostró en la sede de la Fundación Central Hispano de Madrid, en una muestra inaugurada por los reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía, el 18 de febrero. Llevó por título *Francisco Salzillo. Imágenes de culto* y fue comisariada por Manuel Fernández Delgado⁷ (fig. 4). Sería esta la primera vez que se exponería en la ciudad de Madrid, ya que hasta entonces se había expuesto en Sevilla o en Murcia en exposiciones varias, como la antológica de Salzillo en 1973 y la dedicada al II centenario de la muerte del escultor Salzillo en 1983, además de las ya citadas.

El traslado de la imagen de San Juan fue portada del periódico *La Verdad* el día 13 de febrero de 1998⁸. En el interior, se contaba cómo la imagen fue transportada en una caja especial y en el momento de su embalaje para su destino en Madrid, estuvieron presentes el presidente de

3. FUENTES y PONTE, J. *Salzillo: su biografía, sus obras, sus lauros*. Lérida: Imp. Mariana, 1900, p. 31.

4. CIERVA, I. de la, «El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-americana de Sevilla», *Boletín de la Junta del Patronato de Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, 1930.

5. La Cofradía entregó las obras el 24 de abril de 1929, valorando las piezas en 350.000 pesetas y fueron devueltas el 14 de enero de 1930. Actuó como «perito» y correo el director del Museo Provincial de Bellas Artes, Pedro Sánchez Picazo. MARÍN TORRES, M.T. *Historia del Museo Salzillo en Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998, p. 88.

6. Las imágenes se han tomado de vídeos realizados en la época y difundidos en el canal Youtube.

7. Noticia de la Agencia Efe: Murcia, 13 feb (EFE). - «La talla de San Juan, obra del imaginero barroco Francisco Salzillo, ha sido trasladada desde la iglesia de Nuestro Padre Jesús de Murcia a la Fundación Central Hispano de Madrid, donde se instalará la exposición *Francisco Salzillo. Imágenes de Culto*». Esta noticia destacó en la portada del diario murciano *La Verdad*, que informaba también de que los Reyes, don Juan Carlos y Doña Sofía, inaugurarán la exposición el próximo miércoles, 18 de febrero.

8. «El San Juan ya está en Madrid para la exposición de Salzillo que inaugurará el Rey», *La Verdad*, viernes 13 de febrero de 1998.

la Cofradía de Jesús, Esteban de la Peña, así como el concejal de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, Antonio González Barnés. La empresa que realizó el transporte fue SIT (fig. 5).

Ya con el nuevo siglo, entre los meses de enero a julio de 2002, San Juan se mostró en la exposición *Huellas*, celebrada en la catedral de Murcia, comisariada por Cristóbal Belda Navarro y diseñada por el arquitecto Pablo Puente⁹ (fig. 6). Fue inaugurada igualmente por los reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía. Esta gran muestra fue un hito dentro de la historia de las exposiciones artísticas organizadas en Murcia, dado su impacto cultural, turístico y económico, al poner en valor la historia y el patrimonio de la Diócesis de Cartagena y presentar un rico repertorio artístico y religioso que abarcó dos mil años de historia.

Entre los meses de febrero y mayo de 2017, la imagen se mostró en la exposición «Salzillo y Caravaca de la Cruz. El escultor del mayor crédito de estos Reynos», en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Caravaca. Además, la escultura de Salzillo fue la imagen oficial del cartel anunciador de la muestra. Estuvo acompañada por la escultura de la Santa Mujer Verónica, que también fue prestada por la Cofradía de Jesús. Fue comisariada por Cristóbal Belda e Indalecio Pozo (fig. 7).

Pero puede que el hito expositivo más relevante de la imagen haya sido el préstamo para su exhibición en el Museo del Prado en Madrid, dentro de una gran exposición comisariada por Manuel Arias Martínez, Jefe de Departamento de Escultura, que reivindicaba la escultura en madera policromada para la comprensión del arte español. Llevó por título «Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro», y fue inaugurada el 19 de noviembre de 2024, clausurándose el 2 de marzo de 2025. Fue una de las obras clave de esta muestra que se expuso junto a obras de otros grandes maestros como Gaspar Becerra, Alonso Berruguete, Gregorio Fernández, Damián Forment, Juan de Juni, Juan Martínez Montañés o Luisa Roldán (Fig. 8). La muestra supuso un hito al reivindicar la escultura policromada barroca, mostrando la íntima unión entre escultura y pintura, y su papel crucial en la emoción y la persuasión religiosa durante la Contrarreforma.

Para recapitular, la imagen de San Juan se ha expuesto fuera de la iglesia de Jesús en varias ocasiones desde hace un siglo, en Sevilla dos veces, en 1929 y 1992, en Madrid en 1998 y en Caravaca de la Cruz en el año 2017. En la ciudad de Murcia en 1862, 1877 y 2002, más las muestras de 1973, 1983 y 2007, dentro de exposiciones dedicadas a Salzillo, pero dentro del conjunto Museo Salzillo-iglesia de Jesús de Murcia.

La visualización de la imagen gana en riqueza cuando en su exposición se le permite al visitante el poder rodearla, para contemplar la tridimensionalidad y el movimiento de la talla desde diversos ángulos. Igualmente, cuando se expone cerca del suelo, con una peana baja, para su contemplación más cercana a la mirada del espectador. Pero cuando cobra su total sentido es mientras es portada a los hombros de los nazarenos estantes de la Cofradía de Jesús, al transitar por las calles de Murcia en la luminosa y primaveral mañana de Viernes Santo.

9. BELDA NAVARRO, C. *Mirabilia*. Murcia: Fundación Cajamarca, 2002, p. 115.



Fig. 1. Pabellón de Murcia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Fuente: *Boletín Provincial de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Murcia*.

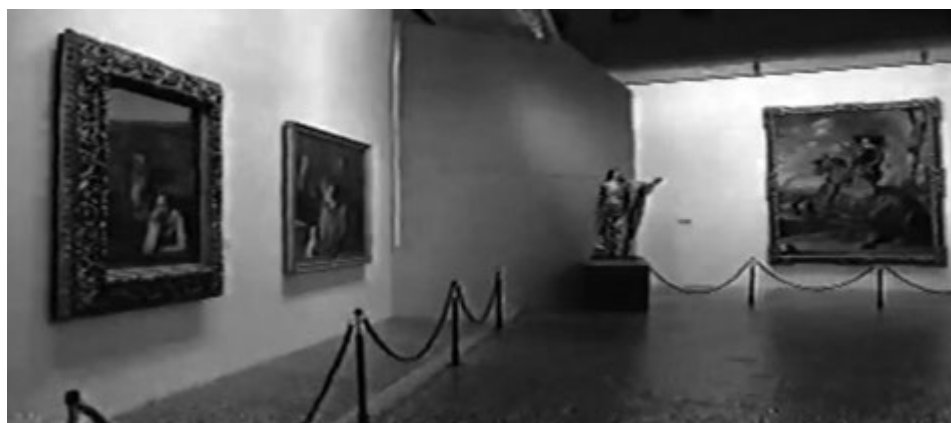


Fig. 2. San Juan en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Fuente: Youtube.



Fig. 3. El paso de la Santa Cena de Francisco Salzillo en el pabellón de Murcia en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Fuente: Youtube.



Fig. 4. Los Reyes de España inaugurando la exposición de Salzillo de 1998. Fuente: Agencia Efe.



Fig. 5. Traslado de la imagen de San Juan para la exposición de Madrid de 1998. Fuente: *La Verdad*.



Fig. 6. La imagen de San Juan en la exposición Huellas. Fuente: Belda (2002).



Fig. 7. Imagen del cartel de la exposición y San Juan en la muestra de Caravaca de 2027. Fuente: Fundación Cajamurcia.



Fig. 8. San Juan de Francisco Salzillo en el Museo del Prado en 2024. Fuente: Elaboración propia.

Aleluya de San Juan Evangelista en Patmos

Antonio Martínez Cerezo

Acreditada fama es que, tradicionalmente, en tiempo de romerías y Semana Santa al paso de las imágenes los piadosos circunstantes intercambiaban, llenos de júbilo y contento, hojas volanderas de sencillo papel con rústicos versos pareados, 24 viñetas por lo general, con la mayúscula expresión «¡ALELUYA!»

It is widely known that, traditionally, during pilgrimages and Holy Week, as the images passed by, the pious onlookers exchanged, full of joy and happiness, simple sheets of paper with rustic rhyming verses, usually 24 vignettes, with the capitalised expression "HALLELUJAH!"

De cuya sana y santa costumbre proviene la voz correspondiente. Que la Real Academia Española de la Lengua define con donaire en su acepción cuarta:

«**aleluya**. Cada una de las estampitas con la palabra **aleluya** escrita en ellas, que, al entonar el Sábado Santo el celebrante la **aleluya**, se arrojaba al pueblo».

En la quinta:

«*Por ext.* Cada una de las estampitas de asunto piadoso que se arrojan al pasar las procesiones».

Y en la sexta:

«*Por ext.* cada una de las estampitas que, formando serie, contiene un pliego de papel con la explicación del asunto, generalmente en versos pareados».

A la vieja usanza, y por si el tiempo la respeta, para la revista «Cabildo» del Cabildo Superior de Cofradías, he compuesto en sencillos pareados la ALELUYA DE SAN JUAN EVANGELISTA EN PATMOS. Isla, en el sureste del mar Egeo, integrada en el archipiélago del Dodecaneso, cerca de Turquía; en la cual, Juan, el único apóstol que no murió martirizado, sino de viejo en la cama, también conocido como *El discípulo amado*, escribió de su puño y letra el APOCALIPSIS.

Voz que, en griego, significa *revelación*. Revelación de Cristo a San Juan Evangelista, en la inhóspita isla del destierro, donde Jesús se aparece a Juan y le ordena escribir a su dictado. Y Juan obedientemente anota lo que oye, ve e imagina.

De donde proviene su asumida condición de palabra mayormente *revelada*.

O palabra divina, o de Dios, por la interpósita mano amanuense de Juan. Quien con pluma de ave escribe en acento grave.

Último de los libros del Nuevo Testamento, el *Apocalipsis de San Juan*, como universalmente se conoce, es un libro bíblico de naturaleza profética, epistolar y apocalíptica, escrito para consolar a cristianos perseguidos, que narra visiones simbólicas de la lucha entre el bien y el mal, la venida de Cristo, el juicio final y la creación de un cielo y una tierra nuevos, prometiendo la victoria final de Dios sobre el mal y la vida eterna para los justos. Con inigualada, por inigualable, imaginación, exhibe un lenguaje rico en símbolos (los cuatro jinetes, las siete trompetas, la Bestia) para revelar eventos futuros y la gloria de Cristo, enfatizando la esperanza y la perseverancia.

De su atenta lectura, pródiga en abstracciones y simbologías, se desprende que el *Apocalipsis* es un evangelio para la Resurrección del creyente.

Hijo de Zebedeo y de Salomé¹, Santiago el Mayor (Jacob o Jacobo)² enseña al menor de sus

1. En la ciudad de Santiago de Compostela, tengo muy visitada y referida la Iglesia de Santa María Salomé. Templo católico, originalmente construido en el siglo XII. Lleva fama de ser la única iglesia parroquial dedicada a la madre de Santiago El Mayor y Juan Evangelista, hermanos y apóstoles.

2. En hebreo, Ya'akov; en español, Jacobo, Yago, Iago, Jaime y Santiago, principalmente.

hermanos, Juan, a echar las redes de la pesca en el lago de Genesaret, también conocido como el Mar de Galilea o Lago de Tiberiades. Su destino queda al punto marcado por aquella aparición. Prestos a la llamada, ambos abandonan de consumo el arte de la pesca, la pesca de peces lacustres, para ser pescadores de almas, seguidores del Maestro, Apóstoles del Señor.

«Hijos del trueno» o «Hijos de la ira» (Boanerges, en hebreo), les apoda Jesús por su temperamento pronto, enérgico y celoso, cuando impulsivamente piden fuego del cielo para unos díscolos samaritanos. Con el Maestro aprenden a pensar primero y hablar después, a no querer para el prójimo lo que para sí no quieren. La barba blanca pronto sitúa a Santiago como el Mayor de los Apóstoles y la ausencia de barba, de imberbe condición, a Juan como el menor de todos, apenas un adolescente, el discípulo amado que el imaginero Francisco Salzillo Alcaraz (1707-1783) representa tiernamente dormido, sobre el pecho del Maestro, en su inmortal conjunto escultórico *La Última Cena*; que, pleno de gracia y de ardiente sol, procesiona en Murcia en la matutina procesión de Viernes Santo.

De los doce apóstoles, ninguno figura tan al lado de Jesús como Juan. En la festividad de los ácidos (panes sin levadura), santa noche de la Última Cena vive la Transfiguración. Y a dos pasos del Maestro, siguiendo como propias sus heridas y ofensas, recorre paso a paso su penoso Viacrucis hasta el Calvario. Junto a María, a quien Dios encarga cuidar, presencia su amarga y cruel muerte en la cruz, su entierro y posterior resurrección.

Fama es que Juan lleva consigo a María a su casa en Éfeso, donde se establece. En esta población, hay una casa nombrada «Casa de la Virgen María», que visitarla conmueve. No está probada la muerte de María en ella. Antes bien, la doctrina señala que, en verdad, la Madre del Señor no muere³. Doctrinalmente se recalca su ascensión al cielo en cuerpo y alma. De ahí que no exista una tumba física con sus restos, una tumba de tierra, una tumba terrenal ante la cual postrarse a orar.

Por predicar el Evangelio en Roma, Juan sufre exilio en la isla de Patmos, condenado al destierro por el emperador romano Domiciano, a finales del siglo I. Entre la tierra, el cielo y el mar, vive (solo con su soledad) en una oscura cueva que en la actualidad los fieles visitan conmovidos hasta el hueso. En la cueva, percibe inquietantes visiones que, transido por la emoción, plasma en el complejo *Libro del Apocalipsis*. Razón por la cual también se le conoce en la iglesia de mayoría oriental como «Juan de Patmos» o «Juan el Teólogo».

Tras la muerte de Domiciano, concluye el exilio de Juan en la isla de Patmos. Absuelto de la condena, es liberado por los captores y devuelto a Éfeso. Donde vive hasta una edad avanzada (más que centenario) y muere en paz en su cama, pleno de recuerdos y rodeado de buena parte de sus muchos escritos.

Para el recuerdo quede la aproximación, con acento popular y en resumida forma, de su acción neotestamentaria en la desolada isla del destierro.

Aleluya de San Juan Bautista en Patmos.

1. Desterrado en Patmos, isla erizada de viento,
Juan escribe en silencio con profundo sentimiento.
2. En la desierta costa, que por doquier bate el mar,
la inspiración presta acude sin hacerse esperar.
3. En Patmos, percibe la divina visión:
Cristo glorioso, en radiante esplendor.
4. Sus ojos son fuego, su voz un estruendo,
su rostro ilumina lo oscuro y lo yermo.

3. En la localidad de Escalante, en Cantabria, se venera una imagen de la Virgen de la Cama; que figura a María yacente en el lecho, con sencillas zapatillas de andar por casa, en el presumido momento de su ascensión al cielo en cuerpo y alma. Simboliza *la Dormición*, el tránsito de María a la vida Eterna. La custodian las monjas clarisas del Convento de San Juan de Monte Calvario y se procesiona desde 1855, cuando el pueblo hizo voto perpetuo tras ser librado de una epidemia de cólera, según la tradición. A creyentes y no creyentes, recomendando vivamente la visita. La imagen da mucho en qué pensar.

5. «Escribe lo que te diga», le ordena el Señor,
«que el tiempo se acerca, escucha mi voz».
6. Apunta las letras con mano temblando,
las siete iglesias señaladas va anotando.
7. A Éfeso admoniza con firme palabra,
«Recuerda tu amor, tu fe ya se apaga».
8. A Esmirna consuela: «Tu lucha es valor,
corona de vida te da el Salvador».
9. A Pérgamo advierte: «Olvida el error,
tu espada es mi juicio, escucha mi voz».
10. A Tiatira amonesta con luz:
«Rompe con la falsa y herética cruz».
11. A Sardis reprende: «Te crees con vida;
despierta ya, tu fe está dormida».
12. A Filadelfia promete victoria:
«Te abriré puertas, heredarás gloria».
13. A Laodicea, con severidad amonesta:
«Ni frío ni ardiente, el alma te pesa».
14. Luego una escala al cielo surgió,
y por ella en espíritu, Juan ascendió.
15. El trono de gloria vio resplandecer,
y un arco iris le instó a entender.
16. Cuatro seres vivientes cantan sin fin:
«Santo es el Santo, principio y fin».
17. Un libro sellado con siete candados,
nadie lo abre, de Dios olvidados.
18. El Cordero advierte: «Digno es de abrir,
sus llagas son bálsamo para redimir».
19. Trompetas, estrellas, castigo y dolor,
la tierra se quiebra con grande clamor.
20. Bestias y signos, dragón y mujer,
el mal se alza buscando poder.
21. Mas Juan ve la lucha que el cielo desata,
Miguel y los ángeles, espadas de plata.
22. La ciudad celeste desciende al final,
con calles de oro y un río inmortal.
23. «Yo soy el Alfa, también el final.
Ven, que agua viva te quiero dar».
24. Juan cierra el libro con paz en el pecho:
«¡Ven, Cristo, ven! Ya todo está hecho».

Todo hecho y todo por hacer. O mejor dicho: *por interpretar*.

Refugiada la cruz, el signo de la cruz, la fe en la cruz, el cristianismo, a resguardo del islámico ejército invasor de la Península Ibérica, en la Cantabria, donde escribo, injusto sería por mi parte concluir esta aproximación a San Juan Bautista en Patmos sin mencionar, siquiera sea de paso, el personaje históricamente más ligado a la interpretación de su libro de los libros, broche de oro del Nuevo Testamento: San Beato de Liébana.

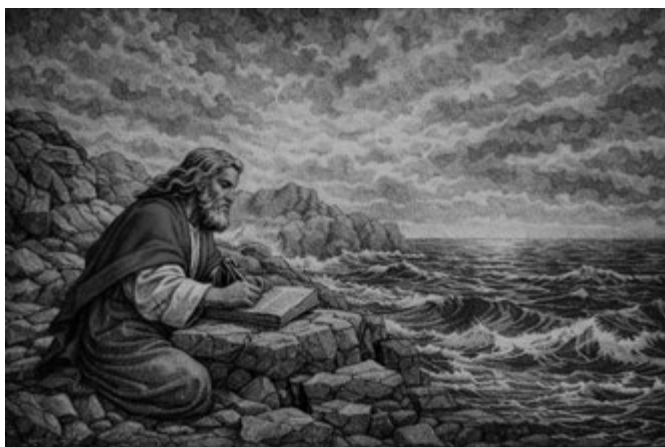
Quien refugiado en Liébana, como Juan en Patmos, inicia con sus interpretaciones un género plástico-literario nuevo: el de los beatos.

Denominación que se aplica a todos y cada uno de los distintos códices manuscritos, a cuál más bellamente miniado, que copian el *Comentario al Apocalipsis de San Juan* a partir del original que en el año 776 realizó el monje Beato de Liébana, abad de Santo Toribio, en el valle de Liébana.

La alusión a Beato no es capciosa. Pues más adicto a San Juan Evangelista y su *Apocalipsis* no lo hay. Gracias a este monje —hoy, san Beato— el *Apocalipsis* de San Juan goza de inmortal renombre universal.

Cual jilgueros de amor, Juan y Beato, el *Apocalipsis* y su *Comentario*, cantan en las bibliotecas. Y, ay, de aquélla en la que falten. Pues *falta* estará.

En Santander, a 8 de enero de dos mil veintiséis.



San Juan, el Discipulo Amado: Catequesis, Historia y Arte para la Semana Santa de Murcia. Patrón de la juventud cofrade

Alberto Martínez Pallarés

Este artículo analiza la figura del evangelista san Juan -apóstol, teólogo, discípulo amado y vidente-, siguiendo el hilo de las catequesis de Benedicto XVI en el verano de 2006 (5 de julio, 9 y 23 de agosto) y poniéndolas en diálogo, dicha enseñanza, con la tradición cofrade de Murcia. Se muestra su relevancia para la identidad y misión de las cofradías, articulando su figura en torno a cuatro núcleos: vocación y discipulado; presencia al pie de la cruz y maternidad eclesial de María; fe pascual y misión; esperanza apocalíptica y contemplación.

This paper analyses the figure of St John the Evangelist – apostle, theologian, beloved disciple and seer – following the thread of Benedict XVI's catechesis in the summer of 2006 (5 July, 9 and 23 August) and placing this teaching in dialogue with the brotherhood tradition of Murcia. It shows his relevance to the identity and mission of the brotherhoods, articulating his figure around four core themes: vocation and discipleship; presence at the foot of the cross and Mary's ecclesial motherhood; Easter faith and mission; and apocalyptic hope and contemplation.

Palabras clave: Semana Santa de Murcia; devoción; catequesis; teología joánica; discipulado; vocación.

1.- INTRODUCCION

Las cofradías de la Semana Santa, depositarias de una tradición viva que aúna fe, cultura y religiosidad popular, han contemplado desde siempre en san Juan Evangelista una figura esencial para comprender el misterio que celebran y proclaman. Joven discípulo, testigo privilegiado de la Pasión, custodio de la Madre de Dios y heraldo de la Pascua, se ofrece como icono del cofrade creyente llamado a unir contemplación y compromiso, devoción y testimonio cristiano.

Este monográfico nace con el deseo de profundizar en la figura joánica desde una perspectiva integral, la Sagrada Escritura y la experiencia cofrade. San Juan no es solo un personaje del relato evangélico ni una imagen procesional de gran arraigo devocional es, ante todo, el «discípulo amado», aquel que aprendió en la intimidad con Cristo el lenguaje del amor y permaneció fiel cuando otros huyeron. Su presencia al pie de la cruz, junto a la Virgen María (Jn 19,25-27), configura una espiritualidad de la permanencia, la fidelidad y la esperanza, profundamente asumida por las hermandades.

La tradición iconográfica lo ha representado joven, sereno, cercano a la Dolorosa. Esa juventud no es un mero rasgo estético: expresa una vocación abierta, un seguimiento en proceso de vida cristiana, una fe que crece y madura al calor de la amistad con Cristo. En este sentido, san Juan interpela especialmente a la juventud cofrade, llamada a descubrir que la Semana Santa no es solo herencia recibida, sino camino personal de discipulado y misión.

Pero san Juan es también el apóstol de la Pascua: el que «vio y creyó» ante el sepulcro vacío (Jn 20,8) y reconoció al Resucitado en la vida cotidiana con la confesión sencilla y decisiva: «Es el Señor» (Jn 21,7). Desde esa fe pascual, las cofradías están llamadas a vivir y anunciar una esperanza que no se agota en el dolor del Viernes Santo, sino que se abre a la victoria del Cordero y a la transformación de la historia.

Este monográfico quiere, por tanto, ofrecer claves para una renovación espiritual de la vida cofrade, tomando a san Juan Evangelista como guía: discípulo contemplativo, hijo fiel de María, testigo del Amor hasta el extremo y teólogo de la esperanza. Para ello me voy a basar principalmente en las catequesis que Benedicto XVI que impartió en sus catequesis (audiencias del 5 de julio, 9 y 23 de agosto de 2006). Desde la vivencia procesional estas páginas invitan a redescubrir en san Juan un modelo perenne de fe cofrade, profundamente eclesial y plenamente actual.

2.- SAN JUAN, HIJO DE ZEBEDEO: AMISTAD Y LIDERAZGO ECLESIAL

Benedicto XVI destaca, tomado del evangelio, a san Juan como miembro del círculo íntimo de Jesús (junto a Pedro y Santiago) en hitos como la Transfiguración, la resurrección de la hija de Jairo y Getsemaní; subraya además su papel en Jerusalén como una de las «columnas» de la Iglesia primitiva (cf. Ga 2,9) y su valentía ante el Sanedrín: «No podemos dejar de hablar de lo que hemos visto y oído» (Hch 4,20). Este perfil no es meramente histórico: configura un estilo de amistad personal con Cristo que define el discipulado y sostiene el testimonio¹.

Para la vida cofrade, esta cercanía de san Juan legitima una espiritualidad de identificación con Cristo y misionera, que de la contemplación conduce a la confesión pública de la fe en el mundo, en el trabajo, en la caridad y en la cultura.

3.- EL «DISCÍPULO AMADO»: UNA CLAVE VOCACIONAL PARA LA JUVENTUD COFRADE

Para nosotros san Juan es el icono juvenil del discernimiento vocacional -un itinerario pedagógico que se despliega en cinco escenas: «Venid y veréis» (Jn 1,39), «Señor, ¿Quién es?» (Jn 13,24), «Mujer, he ahí a tu hijo» (Jn 119,26), «Vio y creyó» (Jn 20,8), y «Es el Señor» (Jn 21,7). Cada etapa combina experiencia, confianza y testimonio, articulando un camino de escucha, obediencia y descubrimiento de la misión².

Este esquema es especialmente fecundo para descubrir nuestra vida cristiana como cofrade: desde el primer encuentro con Cristo en la acogida de la vida sacramental y en la fraternidad hasta el reconocimiento del Resucitado en la vida cotidiana que se manifiesta en el servicio, estudio y trabajo. El «discípulo amado» nos muestra que la vocación y el seguimiento a Jesucristo se ha de madurar en la escucha de la Palabra de Dios y orientados a dar testimonio en la vida cotidiana, cada uno según su estado y condición. Aquí se nos muestra la realidad de considerar a san Juan Evangelista como patrón de la juventud cofrade.

4.- JUAN AL PIE DE LA CRUZ: MATERNIDAD DE MARÍA Y ECLESIOLOGÍA COFRADE

En la escena del Calvario, Juan recibe a María: «Mujer, he ahí a tu hijo... He ahí a tu madre» (Jn 19,26-27) Benedicto XVI en sus catequesis vincula esta presencia con la caridad llevada «hasta el extremo» (Jn 13,1). Asimismo, destacamos la filiación y perseverancia del discípulo que permanece cuando otros abandonan, y el testimonio del corazón traspasado del Señor (sangre y agua del costado) como signo de amor y vida para la Iglesia³.

Esta escena nos fundamenta en tres rasgos fundamentales en nuestra vida como cristianos y cofrades: Juan como modelo de hijo que acoge a María como Madre (devoción a la Virgen María que nos lleva a Cristo), perseverar en el amor cuando arrecia la noche (fidelidad en la prueba), y la Confesión y Eucaristía en nuestra vida sacramental como don del Espíritu y vida de la Iglesia en la hermandad o cofradía que ha de celebrar y vivir⁴.

5.- FE PASCUAL Y MISIÓN: VIÓ Y CREYÓ (Jn 20,8) Y ES EL SEÑOR (Jn 21,7)

El cuarto evangelio contrapone los distintos modos de ver para conducir al acto de fe: el «discípulo amado vió y creyó» ante el sepulcro vacío, resaltando que la fe pascual es un proceso iluminado por la Escritura y vivido y celebrado. Nos muestra la presencia del Resucitado en la cotidianidad (una pesca cansada y estéril transformada en fecundidad) y la función reveladora del discípulo que reconoce: «Es el Señor», en cooperación con Pedro como testimonio de la presencia del Resucitado entre nosotros⁵.

1. Benedicto XVI, «Juan, hijo de Zebedeo» (Audiencia general, 5 de julio de 2006).

2. De Virgilio, G. (2018). Palabra de Dios y vocación. El icono joánico del «discípulo amado». En *Scripta Theologica*, 50, 351-378.

3. Benedicto XVI, «Juan, el teólogo» (Audiencia general, 9 de agosto de 2006).

4. De Virgilio, G. (2018). Palabra de Dios y vocación. El icono joánico del «discípulo amado». En *Scripta Theologica*, 50, 351-378.

5. Martín-Moreno, J.M. (2002). *Personajes del cuarto evangelio*. Universidad Pontificia Comillas. Pp. 38-43.

6.- SAN JUAN, «EL TEOLOGO» Y «EL VIDENTE DE PATMOS»: CONTEMPLACION Y ESPERANZA

El Papa Benedicto XVI denomina a san Juan como «el Teólogo» por su capacidad de hablar de Dios con lenguaje accesible y de conducir a la Iglesia a un acceso al misterio mediante la adhesión a Cristo. Centra el foco en la afirmación más programática del corpus joánico: «Dios es Amor» (1Jn 4,8.16). No formula un tratado abstracto, sino una definición ontológica que arraiga en la historia: el amor se ha encarnado en Jesucristo, «entregado» por el Padre (Jn 3,16) y llevado hasta el extremo (Jn 13,1). Desde esta autodonación brota el “mandamiento nuevo”: «amaos como yo os he amado» (Jn 13,34), que desplaza la medida «como a ti mismo» por la medida cristológica del amor sin medida. La inquietud que provocan las palabras «como yo os he amado» actúa como motor de conversión permanente. Pretende moldear nuestra vida conforme al amor de Dios que todos recibimos⁶.

Además, al presentar al «vidente de Patmos», subraya la centralidad del Cordero degollado y en pie (Ap 5,6) y la victoria de la María-Iglesia sobre el Dragón, concluyendo con la oración «¡Ven, Señor Jesús!» (Ap 22,20) que sostiene la esperanza cristiana⁷. El mensaje es claro: la victoria de Cristo funda la esperanza de la iglesia y relativiza los poderes adversos.

Benedicto XVI contempla la visión de la Mujer (Iglesia-María) enfrentada al Dragón como profecía de la fecundidad eclesial en medio de la prueba, culminando en la Nueva Jerusalén, donde Dios enjugara toda lágrima (Ap 21-22). La invocación «¡Ven, Señor Jesús!» (Ap 22,20) es proclamada como esperanza escatológica, plegaria eucarística y reconocimiento de la presencia actual de Cristo.

7.- CATEQUESIS JOÁNICA EN EL ESPACIO PUBLICO MURCIANO

La Semana Santa de Murcia -declarada de Interés Turístico Internacional- posee un estilo tradicional propio, con tronos a hombros, disciplina procesional y un patrimonio escultórico excepcional (Salzillo, Roque López, Hernández Navarro...). Pocas ciudades como Murcia han sabido plasmar la teología joánica en una catequesis popular a través del arte. Destacamos la mañana del Viernes Santo con la célebre “Procesión de los Salzillos” de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, entre las que se encuentra el paso de san Juan, una talla que es una síntesis de forma y color. Con el manto recogido en la mano derecha y la izquierda señalando el camino que sigue Jesús Nazareno a la virgen Dolorosa. El apóstol avanza en contraposto, con una torsión suave y una cabeza girada que transmite dinamismo.

El Descendimiento de la cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, obra cumbre del imaginero murciano D. José Antonio Hernández Navarro, representa uno de los momentos más conmovedores de la Pasión: Cristo es bajado de la cruz tras su muerte. La composición, de fuerte carácter dramático y narrativo, muestra el cuerpo inerte de Jesús desprendido lentamente del madero, sostenido con reverencia y dolor por quienes le fueron fieles hasta el final, conduce al espectador al silencio reverencial ante el misterio de la muerte redentora de Cristo. El conjunto escultórico, en una unidad emocional, se compone de Jesucristo muerto, junto con José de Arimatea que colabora materialmente en el descendimiento, acompañado de la Virgen María, María Magdalena y san Juan Evangelista en una actitud de contenido dolor.

Finalmente, resaltar la procesión de la mañana luminosa del domingo de resurrección de la Real y Muy Ilustre Archicofradía de Jesucristo Resucitado, como colofón jubiloso de la Semana Santa. Proclama con solemnidad y belleza el núcleo de nuestra fe cristiana: Cristo ha Resucitado. En este cortejo de gloria los pasos nos reflejan una experiencia espiritual viva y entre ellos destacamos la presencia de san Juan Evangelista de Venancio Marco Roig. Está representado como el testigo cualificado de la resurrección, como el discípulo que corrió junto con san Pedro al sepulcro y creyó (Jn 20,8), invitándonos a alzar la vista y pasar de la muerte a la vida. Camina cerca de la Virgen Gloriosa, al igual que estuvo junto a María al pie de la Cruz. Tenemos otros

6. Benedicto XVI, «Juan, el teólogo» (9 de agosto de 2006).

7. Benedicto XVI, «Juan, el vidente de Patmos» (23 de agosto de 2006).

pasos pascuales inspirados en su evangelio, entre ellos destacamos la aparición a Tomás (Jn 20,24-29) que dramatiza la epistemología de la fe (ver-tocar-creer).

8.- CLAVES JOÁNICAS PARA VIVIR LA SEMANA SANTA DE MURCIA

- **Amistad que sostiene el dolor.** La amistad de san Juan con Jesús ilumina cercanía que los murcianos experimentan al paso de las imágenes: no se trata de esteticismo, sino de amor que consuela: «Nos amó hasta el extremo» (Jn 13,1).
- **Ver para creer.** El discípulo que vio y creyó inspira una piedad que mira y contempla: el detalle realista de los Salzillos (rostros, telas, manos, etc.) educa la mirada a reconocer al Señor en la vida cotidiana.
- **El Cordero que vence.** El apocalipsis sostiene la esperanza en medio de pruebas; la disciplina, el silencio y la alegría compartidas en las calles de Murcia son un anuncio público de esa victoria del Cordero.
- **Caridad concreta.** La tradición murciana de cercanía -también a través de símbolos populares como el reparto de caramelos- recuerda que el amor cristiano se traduce en gestos pequeños que hacen grande a un pueblo.

9.- CONCLUSIONES

Este estudio nos muestra la cercanía histórica de san Juan con Jesús que se convierte en amistad y estructura la comprensión de Dios como amor encarnado; y esa comprensión desemboca en una esperanza que lee la historia bajo el signo del Cordero vencedor.

Además, descubrimos en san Juan Evangelista como discípulo amado del señor toda una vida vocacional y como patrón de nuestra identidad cofrade: joven discípulo que aprende a amar, hijo que acoge a María, testigo que cree y anuncia, teólogo que contempla y vidente que sostiene la esperanza en él. Las cofradías hallan un itinerario bíblico-espiritual que articula nuestra devoción, formación y caridad cristiana, y que puede renovar nuestra misión en sociedad que necesita una cultura con signos de luz y comunión.

Con estas catequesis de Benedicto XVI nos iluminan un San Juan que enseña amistad, amor y esperanza. La Semana Santa de la ciudad de Murcia lo encarna en la calle, siendo una catequesis del cuarto evangelio: del “Dios es Amor” al Cordero, del amigo al testigo, del ver al creer.

BIBLIOGRAFIA

- Benedicto XVI (2006, julio 5). *Juan, hijo de Zebedeo* [Audiencia general]. Vaticano.
- Benedicto XVI (2006, agosto 9). *Juan, el teólogo* [Audiencia general]. Vaticano.
- Benedicto XVI (2006, agosto 23). *Juan, el vidente de Patmos* [Audiencia general]. Vaticano.
- De Virgilio, G. (2018). *Palabra de Dios y vocación. El icono joánico del «discipulado amado»*. En Scripta Theologica, 50, 351-378.
- Martín-Moreno, J.M. (2002). *Personajes del cuarto evangelio*. Universidad Pontificia Comillas.
- Ratzinger, J. (2015). *Jesús de Nazaret*. biblioteca de Autores Cristianos.



El Huerto de Getsemaní.
Gaudenzio Ferrari. 1480.



Crucifixión.
Anton Van Dyck. 1619.



San Juan en el regazo de Cristo.
Última Cena. Lucas Van Leyden. 1521.



San Juan y la Visión del Apocalipsis. Maerten de Vos. S. XVI.



San Juan en Patmos. Muy Ricas Horas del
Duque de Berry. Pol de Limbourg. S. XV.



San Juan y San Pedro la mañana de Resurrección. Eugene Burnand. 1898.

La imagen de San Juan Evangelista en la producción escultórica procesional de Juan González Moreno

María Dolores Piñera Ayala

La figura del apóstol San Juan fue tratada en diferentes ocasiones por el escultor Juan González Moreno. Su presencia en los grupos procesionales fue esencial para dar sentido al conjunto, al igual que las imágenes individuales que hizo del Evangelista, llenas de sentimiento, y cuya estética fue evolucionando, al igual que el estilo del autor. De sus primeras imágenes, donde mostraba un joven sereno que acompañaba a la Virgen María, lo fue dotando de un mayor protagonismo, en consonancia con su ubicación en la escena, dotándolo de un total “clasicismo mediterráneo” en sus últimas versiones.

The figure of Saint John the Apostle was depicted on several occasions by sculptor Juan González Moreno. His presence in the processional groups was essential to give meaning to the sculpture group, as were the individual images he made of the Evangelist, full of feeling, whose aesthetics evolved along with the author's style. From his early images, which showed a serene young man accompanying the Virgin Mary, he gradually gave him a more prominent role, in keeping with his position in the scene, endowing him with a totally 'Mediterranean classicism' in his later versions.

Tras la finalización de la Guerra Civil española, las cofradías y hermandades tuvieron la necesidad de restituir el patrimonio religioso que había desaparecido en la contienda. Los artistas comenzaron a recibir encargos para la realización de imágenes individuales o pasos procesionales contándose entre ellos la figura de San Juan Evangelista. Considerado el “discípulo amado”, es elemento fundamental en los cortejos de Semana Santa, donde a través de las representaciones escultóricas de los personajes protagonistas de la Pasión se narran los acontecimientos relacionados con aquellos momentos de la vida de Jesús permitiendo tener diversas lecturas, tanto históricas como estéticas. Es una imagen fácilmente reconocible, su juventud contrasta con la madurez con la que se representa al resto de los apóstoles y acompaña a la Madre de Jesús en su sufrimiento, bien desfilando de manera individual precediéndola en los cortejos procesionales, indicando el camino a la Resurrección, bien formando parte de los conjuntos procesionales que narran las diferentes estaciones del Vía Crucis, acompañando a María en su amargura a pesar de que es sabedora del destino de su Hijo.

San Juan Evangelista es una figura relevante en la historia del cristianismo, autor de uno de los cuatro Evangelios, tres epístolas y del texto del Apocalipsis, el último de los libros de la Biblia. Según las Sagradas Escrituras, Juan era hermano de Santiago (el Mayor), uno de los apóstoles e hijo del pescador Zebedeo. Jesús lo eligió para que fuera uno de sus doce discípulos. Además, tuvo una relación especial con el Maestro, estando presente en algunos milagros que realizó como la resurrección de Lázaro o la transformación del agua en vino en las bodas de Caná. También fue uno de los tres discípulos favoritos de Jesús (Pedro, Santiago y Juan) que lo acompañaron en el momento de la Transfiguración en el monte Tabor o en el momento del prendimiento, en el huerto de Getsemaní.

Tal era la relación con Jesús, que se le considera el “discípulo amado”; estuvo a los pies de la Cruz en el momento de la Crucifixión y fue el primero que, junto a Pedro, fue avisado por María Magdalena de que el sepulcro de Jesús estaba vacío¹.

1. Mt.28.1-10. El primer día de la semana, María Magdalena fue de mañana, siendo aún oscuro, al sepulcro; y vio quitada la piedra del sepulcro. 2 Entonces corrió, y fue a Simón Pedro y al otro discípulo, aquel al que amaba Jesús, y les dijo: Se han llevado del sepulcro al Señor, y no sabemos dónde le han puesto. 3 Y salieron Pedro y el otro discípulo, y fueron al sepulcro. 4 Corrían los dos juntos; pero el otro discípulo corrió más aprisa que Pedro, y llegó primero al sepulcro. 5 Y bajándose a mirar, vio los lienzos puestos allí, pero no entró. 6 Luego llegó Simón Pedro tras él, y entró en el sepulcro, y vio los lienzos puestos allí, 7 y el sudario, que había estado sobre la cabeza de Jesús, no puesto con los lienzos, sino enrollado en un lugar aparte. 8 Entonces entró también el otro discípulo, que había venido primero al sepulcro; y vio, y creyó. 9 Porque aún no habían entendido la Escritura, que era necesario que él resucitase de los muertos. 10 Y volvieron los discípulos a los suyos.

Según la tradición eclesiástica, San Juan se trasladó a Éfeso junto a la Virgen María, acompañándola hasta su muerte. En tiempos del emperador Domiciano, fue arrojado a una vasija con aceite hirviendo, martirio del que salió indemne. Al enterarse el emperador, lo desterró a la isla de Patmos, donde escribió el libro del Apocalipsis. Cuando regresó a Éfeso, en su afán de combatir las herejías, escribió el cuarto Evangelio. En tiempos de Trajano tuvo que sufrir varias pruebas, falleciendo en torno al 104 d.c. Cuenta la leyenda que al igual que le ocurrió a la Virgen María, fue avisado de su muerte por un ángel, y su cuerpo tampoco fue encontrado. De su biografía, por tanto, surgen los elementos iconográficos que ayudan a reconocer la figura del apóstol en las representaciones plásticas:

- El águila, símbolo del Evangelista en el Tetramorfos.
- Su representación frecuente en el Calvario con la Virgen María, al lado derecho de la Cruz, bien en actitud de recogimiento, bien en actitud de denuncia.
- Todo lo relacionado con su martirio, porque a pesar de que históricamente lo tuvo que sufrir en una edad avanzada, siempre se le representa imberbe portando la palma.
- Su destierro en la isla de Patmos, con la prueba de la copa envenenada, donde Aristodemos, sacerdote del templo de Diana, le ofreció una copa con veneno de serpiente, de la que San Juan bebió, pero no le ocurrió nada al haber realizado previamente el signo de la cruz sobre ella.
- Su trabajo como escritor del Apocalipsis y tres epístolas del Nuevo Testamento, representando esta condición con un papiro o un libro, bien abiertos o bien cerrados completando la escena en muchas ocasiones con una pluma, símbolo de la escritura.

En el caso de la obra del escultor Juan González Moreno su primer San Juan lo realizó con ocasión del encargo, en 1939, del trono titular de la Real y Muy Ilustre Cofradía del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, el Santo Entierro. El conjunto lo componen seis figuras ejecutadas a tamaño natural, en madera policromada, que muestran el instante en que el cuerpo de Cristo es depositado en el sepulcro usando el lienzo que se utilizó para descenderlo de la Cruz, sujetado por José de Arimatea y Nicodemo. María Magdalena se postra a los pies del Señor mientras María acaricia el rostro de su hijo y San Juan sostiene la mano de Jesús. En este caso, la figura del “apóstol amado” se enfrenta a la de la Virgen, representado como un joven de unos veinte años, pelo largo y capa roja, que simboliza la sangre derramada y el martirio, pero también el amor y que observa la escena sin ser plenamente protagonista de ella [fig.1]. La perspectiva del conjunto es lateral, y muestra a los personajes siguiendo la estela castellana de Juan de Juni, cuya obra conoció en directo en una visita que realizó al Museo Nacional de Escultura meses antes de comenzar la ejecución material del encargo. No ocurre lo mismo con el Santo Sepulcro que realizó para la Cofradía de los Caballeros del Santo Sepulcro de la localidad de Albacete en 1945, donde San Juan cobra un mayor protagonismo, sosteniendo en este caso el cuerpo inerte de Jesús, mientras confronta con su mirada a María, que doliente, alza los ojos en actitud de súplica. La composición del grupo es más ligera que en la primera versión, y aún se aprecia la influencia de la escuela castellana de Gregorio Fernández, no obstante, la imagen del apóstol acusa influencias renacentistas, tan evidentes en el escultor sobre todo a partir de ese año, donde comienza a desapegarse de la influencia salzillesca, inevitable en sus primeros encargos, además, se percibe en la cabeza de San Juan un autorretrato del artista, con su habitual gesto adusto. El mismo protagonismo da al Evangelista en el grupo escultórico del Descendimiento de la Cruz de Burgos, encargado por la Caja de Ahorros Municipal de la localidad en 1952. En este, un San Juan con influencias donatelianas sostiene el cuerpo inerte de Cristo mientras la imagen de María Magdalena abraza las piernas del Crucificado al pie del madero. María observa a su hijo con dolor contenido, centrándose la escena en la relación Madre-Hijo, mientras el resto de los personajes contribuyen al dramatismo de la escena. En 1959, realiza la última versión del Santo Entierro para la cofradía marraja de Cartagena. El grupo lo componen seis figuras, centrando la atención en el cuerpo de Cristo, que aparece flanqueado por José de Arimatea, que lo sostiene mientras la Virgen lo recibe en sus brazos. La figura de San Juan cobra más protagonismo en esta versión, ya que forma parte del eje central formado por Cristo, José de Arimatea y él mismo [fig.2]. El influjo italiano se hace visible en esta obra logrando mostrar el sufrimiento interior, huyendo de aspavientos barrocos. A pesar de que los referentes a Gregorio Fernández siguen presentes en la

figura de Cristo, la influencia del Cinquecento es más evidente, sobre todo en la figura de San Juan que asiste con desconcierto a la escena al mismo tiempo que dirige su mirada al público, mientras habla con Nicodemo, haciendo partícipes a los espectadores de lo que acontece en la escena.

Pero González Moreno también realizó, en 1952, una imagen de San Juan de talla completa, para que desfilara en el viernes santo murciano, encargo de la Cofradía del Santo Sepulcro [fig.3]. La pieza venía a sustituir la anterior imagen de Sánchez Araciél. Ejecutada en madera, la ideó cerrada en sí misma, con un marcado ritmo procesional, insinuando el movimiento con el trazado de la túnica y la recogida del manto; presenta un pie adelantado, como si estuviera caminando mientras mantiene una conversación con el espectador. Iconográficamente lo concibió con sus colores característicos, túnica verde y capa roja. De ese mismo año es el paso del Lavatorio, para la Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Se trata de uno de los pasos más pesados de la Semana Santa murciana, que sustituyó al que en su momento realizó Juan Dorado Brisa, pero que desapareció en la Guerra Civil. Consta de trece figuras que forman un todo y a los que el autor los imprimió de movimiento jugando con los pliegues de las figuras y los estofados geométricos de las telas. Representa el momento en el que Jesús se dispone a lavar los pies a los apóstoles, pero San Pedro, de rodillas, le replica. Por su parte, San Juan, que escucha embelesado a Jesús, se dispone a descalzarse. González Moreno realiza un San Juan de cabello moreno, rizado y corto, y los ojos azules, una representación singular y diferente a las anteriores imágenes, la influencia italiana de los clásicos se hace más que evidente en esta obra, que realizó compaginando su segunda estancia en Roma, y donde se empapó así mismo del estilo de sus contemporáneos italianos [fig.4].

Es evidente, por tanto, la transición del estilo salzillesco en la ejecución de la imagen de San Juan propio de la primera etapa del autor, a otro más clásico e italiano. El San Juan del Santo Sepulcro de Murcia tiene el cabello castaño, largo y ondulado, una estética fácilmente reconocible, dándose la circunstancia, además de que el escultor conservaba en su legado fotografías desde diversos ángulos del San Juan de la Oración del Huerto y el San Juan de la Cofradía de Jesús, ambos de Salzillo. La influencia del escultor barroco es necesaria en sus primeros trabajos, el público estaba acostumbrado a los modelos de la escuela salzillesca y González Moreno se adaptó a ello. Con el paso de los años, no sólo evolucionó su obra sino también el de los promotores de nuevos pasos procesionales lo que le permitió aportar a sus imágenes ese clasicismo mediterráneo tan característico, sobre todo a partir de la década de los cincuenta, fruto de sus estancias en Italia, atreviéndose incluso a trasladar la imagen del San Juan de la cofradía del Santo Sepulcro al bronce, en la pieza conocida como el Seminarista, donde se puede apreciar la influencia de los artistas contemporáneos italianos con los que compartió no sólo estudios sino también exposiciones colectivas y tertulias.

En una entrevista que se realizó a Juan González Moreno, años más tarde, se refirió a estos grupos procesionales de la siguiente manera:

“A los diez años de haberla creado uno tiene la suficiente capacidad de neutralidad para juzgarse, para juzgarla...Creo que hay en ellos más que unas figuras compuestas. Hay en ellos vida, la que hay que tener para que digan lo más con lo menos posible”.²

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA MORENO, A., “Hermenéutica de los símbolos en San Juan” en *Biblia y hermenéutica: VII Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Navarra, EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, SA., 1986: pp.453-476.

INFANTES DE MIGUEL, V., “La santidad tipográfica en la España del Siglo de Oro. Las honras poéticas a San Juan Evangelista, patrón de los Impresores” en *Península: revista de estudios Ibéricos*, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 2, 2005: pp. 251-296.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *González Moreno. El clasicismo renovado*, Real e Ilustre cofradía de N.P. Jesús Nazareno, 2014.

MORALES, M., “Las metáforas de tiempo en el evangelio de San Juan” en *Almogaren: revista del Centro Teológico de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 72, 2023: pp. 125-141.

2. Diario la Verdad de Murcia, 29 de enero de 1961, p.10.

PÉREZ SUESCUN, F., “Los evangelistas en el scriptorium y la iconografía religiosa como fuente documental. Algunos ejemplos del siglo XV” en *Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013: pp. 193-200.

PEINADO GUZMÁN, J. A., “La iconografía de san Juan Evangelista en la escultura granadina del naturalismo”, en *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, Córdoba, Universidad de Córdoba, nº 9, 2020: pp.44-60.

PIÑERA AYALA, M.D., “XII estación. El Santo Entierro. Cofradía del Sepulcro” en *Cabildo, Semana Santa de Murcia*, Murcia, Cabildo Superior de Cofradías de Murcia, 2025: pp.136-140.

PIÑERA AYALA, M. D., “Juan González Moreno: modelos y retratos a partir de su legado” en *Murgetana*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio de Murcia, nº 141, 2019: pp. 129-149.

SÁNCHEZ GUZMÁN, R. Y FERNÁNDEZ PARADAS, A.R., “Intrusos procesionales: Iconografías no normativas en la Semana Santa española de la Época Moderna” en *Revisión Humana. Revista Internacional de Humanidades*, España, Vo.15, nº 4, 2022: pp.2-14.

El autor de las fotografías es Fernández Labaña, J.A.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

San Juan Evangelista en la Asociación del Santísimo Cristo de la Salud

Alejandro Romero Cabrera

Cuando se le representa como Evangelista, San Juan suele portar el libro de los Evangelios e ir acompañado del águila, su símbolo en el tetramorfos y signo de las palabras que le dedicó San Agustín de Hipona: "como un águila sobre las nubes (...) ha alcanzado el cielo limpio. Desde allí, con mirada sumamente penetrante y sostenida, vio la Palabra que existía en el Principio" (Concordancia de los Evangelistas, 1, 4, 7; 6, 9).

When depicted as an Evangelist, Saint John usually carries the book of the Gospels and is accompanied by an eagle, his symbol in the tetramorph and sign of the words dedicated to him by Saint Augustine of Hippo: 'like an eagle above the clouds (...) he has reached the clear sky. From there, with an extremely penetrating and sustained gaze, he saw the Word that existed in the Beginning' (Concordance of the Evangelists, 1, 4, 7; 6, 9).

“Estaban junto a la Cruz de Jesús su Madre y la hermana de su Madre, María la de Cleofás y María Magdalena. Jesús, viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: mujer, he ahí a tu hijo; luego dijo al discípulo: he ahí a tu Madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa” (Jn., 19, 25-27).

No hay texto que pueda ejemplificar mejor la relación entre Jesús, su Madre la Virgen y el discípulo a quien amaba, San Juan Evangelista. Por eso no podía faltar la imagen del Evangelista en la Procesión Hospitalaria del Martes Santo. Su presencia siguiendo los pasos de Jesús Nazareno y antecediendo a la Virgen Dolorosa, conforma una de las estampas más tradicionales de nuestras procesiones de Semana Santa.

Una vida plena de amor y de amistad.

San Juan Evangelista, al igual que Santiago el Mayor (los “hijos del trueno”, según el propio Jesucristo), era hijo de María Salomé y Zebedeo. Estos dos hermanos, junto con San Pedro, fueron escogidos por Jesús para compartir algunos de los acontecimientos más importantes de la historia de la salvación, como por ejemplo la Transfiguración, la noche de Getsemaní o la aparición, ya resucitado, en el Lago Tiberíades.

Aunque a los tres apóstoles se les conoce como los amigos del Señor, fue Juan, sin duda, el discípulo más amado y predilecto de Cristo. Fruto de ese amor fue el encargo que le dio desde el patíbulo de la Cruz al encomendarle a su propia Madre, quedando la cristiandad representada en la figura del Evangelista, por lo que, desde ese momento, María es nuestra Madre, la Madre de todos.

Aunque Juan no murió martirizado, sí conoció el martirio. Veintitrés años después de la muerte de Jesús, el Emperador Domiciano ordenó que lo sumergieran en una gran tinaja de aceite hirviendo. Salió indemne, pero fue desterrado a la isla de Patmos, donde escribió el Apocalipsis. Tras ser levantado su destierro, volvió a Éfeso, gobernando la Iglesia efesia hasta que murió, en torno al año 104.

Muchos son los milagros que la venerable tradición cristiana le atribuye, destacando por su reflejo en la iconografía el ocurrido en el Templo de Diana: el sacerdote Aristodemo obligó al Evangelista a beber un veneno mortal, para demostrar así el poder de su fe. Juan bebió tras hacer la señal de la cruz sobre la copa y la pócima no le produjo ningún mal.

Tanto el martirio infructuoso de la tinaja, como el milagro del veneno, han sido ampliamente reflejados por el arte a lo largo de los siglos, siempre y cuando se trate de representar a San Juan Evangelista de forma independiente o fuera de los momentos de la Pasión del Señor.

“Juan” significa “gracia de Dios”, lo que viene a apoyar los cuatro privilegios que, según la “Leyenda dorada” del autor medieval Santiago de la Vorágine, le fueron otorgados a San Juan Evangelista por su Maestro Jesucristo:

- 1.- Amor pleno de Jesús.
- 2.- Incorruptión y virginidad de su carne.
- 3.- Confidente de los secretos de Jesús.
- 4.- Escogido para hacerse cargo de la Madre de Jesús.

Atributos e iconografía de San Juan Evangelista.

Cuando se le representa como Evangelista, San Juan suele portar el libro de los Evangelios e ir acompañado del águila, su símbolo en el tetramorfos y signo de las palabras que le dedicó San Agustín de Hipona: “como un águila sobre las nubes (...) ha alcanzado el cielo límpido. Desde allí, con mirada sumamente penetrante y sostenida, vio la Palabra que existía en el Principio” (Concordancia de los Evangelistas, 1, 4, 7; 6, 9).

En su iconografía como apóstol y en escenas o visiones que no sean las propias de la narración evangélica (como la Santa Cena, la Oración en el Huerto, el Calvario o el Santo Entierro), el Evangelista porta una copa de la que sale un pequeño dragón o serpiente, haciendo alusión al ya citado milagro del veneno que no le afectó.

Otro capítulo importante en las representaciones iconográficas de santos o advocaciones religiosas es el color de sus ropas y ornamentos. San Juan Evangelista presenta dos versiones en este sentido: el manto siempre rojo (o en sus gradaciones hacia el granate o el anaranjado), porque, aun sin morir mártir, nunca le abandonó el ánimo de padecer martirio por Cristo, el cual experimentó en dos ocasiones: al ser arrojado a esa tinaja de aceite hirviendo y al beber la copa llena de veneno. Es en la túnica en donde se ofrecen dos versiones iconográficas: blanca o azul (o en sus gradaciones hacia el verde), ambos colores símbolo de pureza y virginidad.

La imagen de San Juan Evangelista de la Parroquia de San Juan Bautista.

Desde el año 1992, la Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud de Murcia procesiona en su cortejo pasionario de Martes Santo una hermosa talla del Evangelista venerada en la vecina Parroquia de San Juan Bautista (a cuya distribución territorial pertenece la antigua Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, sede de la Asociación).

Es una imagen de vestir, de tamaño natural, que forma parte de un Calvario (Cristo, Dolorosa y San Juan) realizado por el primer discípulo de Salzillo, Roque López, después de 1791.

La talla sufrió importantes destrozos durante la Guerra Civil, por lo que tuvo que ser profundamente restaurada y reconstruida por José María Sánchez Lozano, varias décadas después de la contienda. Al imaginero de La Torre de la Horadada pertenece la marfileña policromía que se aprecia en la actualidad, así como su marcada candidez y dulzura. Bien es sabido que esto último era una característica de Sánchez Lozano, en detrimento de la fuerza original de las tallas.

Su gesto es de dolor, apretando su mano derecha en el pecho y extendiendo la izquierda. Se presenta siempre vestido con túnica y manto en los que se respetan sus colores iconográficos, señalados con anterioridad: manto rojo o granate y túnica blanca.

Hasta la reciente apertura de la puerta del crucero del templo, el Calvario estaba ubicado en el pórtico neoclásico de su interior, en el lado del transepto correspondiente al Evangelio. En ese mismo lugar, originariamente y debido a las reformas que la familia Moñino dispuso para esta Parroquia, recibía culto el Titular de la misma. A finales del siglo XIX, Fuentes y Ponte nos habla de la colocación del Calvario en el lugar en el que hoy se abre la entrada a la Capilla del Cristo del Rescate (que es una obra moderna de cuando se fundó dicha Hermandad). Actualmente el Calvario completo se encuentra en la antigua Capilla Bautismal.

Cada año, llegado el Sábado de Pasión, San Juan Evangelista es trasladado hasta San Juan de Dios, pasando antes por la Plaza del Cardenal Belluga, donde se efectúa el Encuentro con Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Merced y la Virgen del Primer Dolor. En la Iglesia de Nuestra Señora de Gracia (hoy Conjunto Monumental “San Juan de Dios”) quedan reunidas todas las imágenes para procesionar solemnemente el Martes Santo.

Al final de cada año, el día 27 de diciembre, festividad de San Juan Evangelista, la familia encargada de su camarería y la Asociación le dedican una celebración eucarística, para la cual la imagen es situada en el presbiterio de la Parroquia de San Juan Bautista, convirtiéndose así en una de las imágenes del discípulo amado más veneradas en Murcia.



San Juan Evangelista en La Pasión según Sevilla

José Rubio Pastor

Juan, el hijo de Zebedeo y Salomé, hermano de Santiago el patrono de nuestra Patria, natural de la ciudad de Betsaida, pescador en el lago Genesaret, discípulo del Bautista, el más joven de los Apóstoles de Jesús, conocido como “el Amado”, el fiel testigo de la Pasión, Muerte, Resurrección y Glorificación de Cristo, el que a pesar de conocer en dos ocasiones la palma del martirio, sale ileso, el heredero del Verbo Encarnado que en su tercera palabra desde la Cruz le deja el legado más precioso de la humanidad, su Madre; se convierte en el tercer personaje más representado y querido de toda la cristiandad después de Jesús y de María.

John, son of Zebedee and Salome, brother of James, patron saint of our country, born in the city of Bethsaida, fisherman on Lake Gennesaret, disciple of John the Baptist, the youngest of Jesus' apostles, is known as 'the Beloved,' the faithful witness to the Passion, Death, Resurrection and Glorification of Christ. Despite twice facing martyrdom, he emerged unscathed, the heir to the Incarnate Word who in his third word from the Cross left him the most precious legacy of humanity, his Mother; he became the third most represented and beloved figure in all of Christianity after Jesus and Mary.

Ymás que por representado, por querido, el predilecto de Cristo, por su juventud y cercanía a la Virgen, como representante de todos nosotros en la maternidad de la Madre de Dios, también sobre todo el género humano, en una ciudad como Sevilla que lleva a gala el título de Mariana en su heráldica, se le venera con un cariño singular que se ve ampliamente manifestado en la religiosidad popular a través de sus Cofradías penitenciales; por dar sólo un primer dato para ir haciéndonos una idea, de las setenta y una Cofradías que están erigidas canónicamente, cuarenta y ocho hermandades poseen imágenes del Evangelista expuestas al culto, veinticinco de las cuales salen en sus respectivos cortejos procesionales desde el Viernes de Dolores hasta el Sábado Santo y nueve presiden sus templos de residencia desde el retablo mayor.

Tenemos que destacar, después de lo dicho, que, a diferencia de nuestra tierra murciana, en la capital hispalense no es costumbre sacar a San Juan Evangelista sólo en un paso, algo que sí sucede en algunos municipios de la provincia, como son los casos de las Cofradías de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Marchena y Alcalá de Guadaíra. En el caso de la primera, al paso de la procesión por la Plaza Ducal, San Juan junto a la Virgen de las Lágrimas, cada uno en su paso, son testigos excepcionales de la ceremonia del “Mandato”, en la que Jesús imparte la bendición a los fieles congregados en la mañana del Viernes Santo. El segundo, que tiene lugar a la amanecida del mismo día sagrado, se rememora la subida al Calvario, donde la cofradía desfila hasta una Ermita de este nombre situada en la cima de un montículo a las afueras de la ciudad, una vez allí tiene lugar la ceremonia del “Encuentro”, tradición recogida de los evangelios apócrifos donde se narra el encuentro de Juan con María en la cercanía de la calle de la Amargura y desde allí el Apóstol conduce a la Santísima Virgen al encuentro con su Hijo; de tal forma el paso de San Juan, al oído de una saeta llana cuya rima se repite anualmente, se acerca al paso de Jesús Nazareno al que por tres veces reverencia, agachando el cuerpo a tierra los costaleros de la primera trabajadera, y acto seguido, las andas con el Evangelista buscan el palio con la Virgen del Socorro, en una “chicotá”, de las que se podrían denominar a paso “mudá”, con alguna parada en el trayecto, a modo de incertidumbre, pero sin arriar los zancos y al llegar a la Virgen, nuevamente al compás de las saeta, reverencia en otras tres ocasiones a Nuestra Señora; definitivamente se retira San Juan andando paso atrás y el pasopalio del Socorro se acerca a las andas de su Hijo, que se levantan y reverencian mutuamente. También se conserva la costumbre de sacar a San Juan en un paso sólo en la Cofradía del Cristo de la Expiración de Jerez de la Frontera, ciudad que cito, ya que hasta la creación de la Diócesis de Asidonia – Jerez, en 1980, pertenecía al territorio eclesiástico hispalense. La Cofradía del Cristo de la Humildad de Lebrija mantuvo la salida del paso de San Juan hasta 2014, caso

que menciono por la imagen del Santo, atribuido a Pedro Duque Cornejo, el cual es de talla completa policromado y estofado, como habitualmente se representa en Murcia, siguiendo la estela de la magistral obra de Francisco Salzillo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, que cabe recordar que en 1992 pasó una larga temporada en la capital andaluza, formando parte de la fantástica muestra de arte celebrada en el Pabellón de España de la Exposición Universal.

Otro dato que podemos tener en cuenta, es que en la baja Andalucía al contrario de lo que resulta muy habitual en nuestra Región, no existen hermandades dedicadas exclusivamente al culto de San Juan Evangelista o que lo tengan como principal titular; no obstante en Sevilla capital son doce las cofradías que lo llevan en su título y celebran función solemne en su honor cada 27 de diciembre, culto que se extiende a quince hermandades más, que lo celebran, pese a no ser su titular, en calidad de Patrono de la juventud cofrade, patrocinio otorgado por el Cardenal Bueno Monreal en 1978. Sí tenemos que apuntillar sobre lo dicho en este párrafo dos excepciones: la primera, que en el siglo XVI sí existió en el Arrabal de Triana una hermandad dedicada al culto de San Juan Evangelista, de la que pocos datos existen, sólo que pertenecía al gremio de pescadores del río Guadalquivir y que en 1542 se fusiona, según afirma Santiago Montoto, con la Hermandad de la Esperanza de Triana. La segunda, que también está relacionada con la corporación de la trianera calle Pureza, hace referencia a la salida procesional de San Juan sólo en un paso, que si bien no lo hace durante la Semana Santa, sí tiene lugar en la procesión del Corpus Chico, donde entre los pasos del cortejo figura la imagen tallada por Luis Álvarez Duarte en 1968.

Ahora vamos a ahondar más particularmente en el caso concreto del Discípulo Amado en la Semana Santa de la ciudad de la Giralda, antes citábamos que eran veinticinco las imágenes que procesionan, diecisiete de las cuales lo hacen formando parte de misterios de la Pasión y Muerte de Jesucristo, ya que San Juan está presente desde la Entrada en Jerusalén, el Cenáculo y Getsemaní hasta en la calle de la Amargura, el Calvario y el Entierro. Ahora viene la particular aportación que hace Sevilla a la iconografía procesional, que podemos datar en el siglo XVI, se trata del pasaje del acompañamiento de San Juan a la Virgen en el momento del pasmo o desmayo camino al Gólgota. Se representa generalmente con la imagen del discípulo a la izquierda de la Virgen como en el Calvario al pie de la cruz y en los antecedentes pictóricos; vestido con sus colores iconográficos, túnica de color verde (juventud y esperanza) y mantolín de color rojo (por el amor a Dios). Tenemos como precedente histórico los orígenes en el siglo XIV de la Primitiva Cofradía de los nazarenos sevillanos “El Silencio”, donde se relata que harían Estación de Penitencia con las imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen acompañada por San Juan, pero no la vamos a considerar, ya que estudios elaborados por historiadores de la Universidad de Sevilla dudan de la fecha de fundación, indicando para ello que los primeros datos contrastables con documentación de la Hermandad, con sede actual en San Antonio Abad, datan de 1564. Podemos escoger como fecha más fiable el año 1570, donde se aprueban Estatutos de la Hermandad del Gran Poder, en las que se cita el pasaje de San Juan junto a la Santísima Virgen y también se destaca, entre las celebraciones más importantes, la Fiesta de San Juan Evangelista.

Precisamente podemos decir que la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, aparte de ser la poseedora de los documentos más antiguos que pueden acercarnos a la didáctica de un nuevo pasaje de la Pasión, cuenta con una de las imágenes de mayor calidad y belleza que representan al Evangelista en el arte hispalense, siendo la talla obra del maestro cordobés Juan de Mesa y Velasco, el mismo autor del célebre nazareno Titular de la Cofradía, a cuyas plantas toda rodilla se inclina y no por menos se hace llamar “Señor de Sevilla”. De esta magnífica talla podemos recoger el texto que apareció en su interior en la reestructuración del cuerpo llevada a cabo en 1972 por los imagineros José Pérez y Adolfo Castillo: *“Los cofrades y hermanos de esta Santa Cofradía del Poder y Traspaso de Nuestra Señora y Ánimas del Purgatorio mandaron hacer esta Santa Imagen y hechura del Señor San Juan Evangelista para honra y gloria de Dios Nuestro Señor y hornato desta Santa Cofradía la hiso y acabó a 31 de agosto de este año mil y seis sientos y veinte años -1620- Juan de Mesa, maestro escultor y la encarnó Francisco Fernández de Llexa, nuestro hermano. Eran por aquella fecha Mayordomo Pedro Salcedo de Arteaga y Hermano Mayor Francisco de Paula Aragonés.”*

De un siglo más tarde tenemos otra de las tallas más queridas y representativas del Evangelista de las que procesionan en la Semana Santa de Sevilla, se trata de la que Benito Hita del Castillo realizara en 1760 para acompañar a la Santísima Virgen de la Amargura, y que transmite perfectamente el diálogo entre ambas imágenes sagradas en tan trágico momento. Como el gracejo de los sevillanos es así, el barrio llamaba de forma cariñosa a esta imagen como “Juanillo el de la Palma² (por el nombre de la Iglesia de donde sale, dedicada a San Juan, en este caso el Bautista), muestra de este ingenio sintetizamos la muy particular visión que Antonio Núñez de Herrera refleja en su imprescindible obra “Semana Santa. Teoría y realidad”, donde nos dice que este San Juan es el único de Sevilla que no le daba disgusto a la Virgen, sino que le contaba chascarrillos de la calle Feria.

De siglos atrás nos quedan otros dos pasos de palio que continúan representando este pasaje, se tratan del de Nuestra Madre y Señora de la Merced, de la Hermandad de Pasión, y el de la Virgen de la Concepción del Silencio. Del siglo XX tenemos otras dos representaciones, el conjunto de Castillo Lactrucci de 1924 de la Hermandad del Dulce Nombre y el que aporta la Cofradía de Jesús Despojado de sus Vestiduras, desde la primera salida de su paso de palio con la Virgen de Dolores y Misericordia en 1981. De éste último tenemos que destacar que la imagen del Discípulo Amado figura a la derecha de la Virgen, ya que la hermandad tenía la intención de recuperar la Sacra Conversación y deja el lado izquierdo para la colocar a la Magdalena como corresponde, dicha propuesta que fue presentada en la Parroquia de San Bartolomé con una imagen de María Magdalena propiedad de la Hermandad de la Esperanza de Triana, no fue aceptada por el Consejo de Hermandades y Cofradías, presidido en aquellos años por José Sánchez Dubé, decidiendo los cofrades de la Hermandad mantener a San Juan a la diestra de Nuestra Señora, lo que le aporta un toque muy personal.

Las últimas incorporaciones de San Juan Evangelista a los pasos de Virgen las encontramos en esta centuria, la más reciente, en el de María Santísima de Gracia y Amparo de la Hermandad de los Javieres, en 2016; y una década anterior, en el caso de la joven Hermandad de la Virgen del Sol, que en este caso sí logra recuperar el pasaje de la Sacra Conversación entre María, San Juan y la Magdalena, todas las imágenes obra de José Manuel Bonilla Cornejo (2006) y donde destacamos la particularidad de presentar la iconografía a la inversa, es decir, la Magdalena a la derecha y San Juan a la izquierda, rompiendo los moldes establecidos en el arte. No podemos dejar pasar, ni mucho menos, el único paso de misterio de la Semana Santa de Sevilla donde no encontramos la figura de Jesús, se trata del conocido paso del Duelo, que en la tarde del Sábado Santo cierra el cortejo del Santo Entierro; representa a la Virgen Santísima, bajo la advocación de Villaviciosa, acompañada de San Juan a su derecha, la Magdalena a la izquierda, las Santa Mujeres y los dos Varones, todos en actitud de consolar y acompañar a la Madre del Señor después de depositar su cuerpo en el sepulcro.

No han sido, las ya citadas, las únicas imágenes de la Virgen que han sido acompañadas por el Evangelista, ya que en otros momentos de la historia lo han hecho: la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor, la de la Encarnación de San Benito, las Angustias de los Gitanos, la de Loreto de San Isidoro, las Lágrimas de la Exaltación y la Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario. También citar las bellas fotografías que nos quedan de finales del siglo XIX donde se pueden ver a la Santísima Virgen del Valle y a la Esperanza de Triana, acompañadas por San Juan y la Magdalena, estampa que la primera de ellas recrea cada Domingo de Resurrección en la Iglesia de la Anunciación. A lo que tenemos que sumar otras cofradías que en época pasada han sacado paso de misterio donde figuraba San Juan al pie de la santa cruz y éstas han sido: Cristo de Burgos, Calvario, Buen Fin y el paso de la Piedad del Baratillo.

Dentro del ámbito artístico tendremos que destacar las cuatro imágenes sin documentar que se atribuyen al círculo de Pedro Roldán o incluso alguna del propio maestro, por la semejanza a los relieves del Santo de los retablos de la Santa Caridad o el de la Capilla de los Vizcaínos del desaparecido Convento – Casa Grande de San Francisco, hoy recientemente restaurado, en el testero central de la Parroquia del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral. Éstos son los correspondientes a los Misterios de las Cofradías de: La Sagrada Lanzada, Carretería, Quinta Angustia y Sagrada Mortaja.

Como podréis ver, si a las veinticinco Hermandades, que, en la actualidad, en cualquiera de sus pasos saca a San Juan, le sumamos las que lo hicieron anteriormente, que son diez, estaríamos hablando del cincuenta por ciento de las Cofradías de Penitencia de la capital de Andalucía, incluyendo a las once que salen en las Vísperas.

Pero como muestra del cariño que las hermandades sevillanas le tienen al más joven de los Apóstoles, podríamos ir más lejos, ya que, a diferencia de los tronos murcianos, los del sur son mucho más recargados en sus líneas, talla y ornamentación. En ellos podemos encontrar en diversos formatos y lugares representaciones del Evangelista en todos los estilos y materiales. A modo de resumen y para dejar una idea, dejaremos solamente una muestra de cada uno, para apreciar como el Discípulo Amado se hace presente prácticamente en todos los cortejos pasionales de la ciudad, para ser más concreto, sólo está ausente en siete cofradías, que de setenta y una, no está nada mal.

Son varios los pasos de Cristo que llevan entre sus atributos a los cuatro Evangelistas en un lugar bien visible, generalmente las esquinas del canasto; en la mayoría de los casos se representa a San Juan en la isla de Patmos, escribiendo el libro del Apocalipsis y apoyado en el águila, su atributo, que representa la sabiduría divina, la elevación espiritual y la contemplación de las verdades, porque el águila es el único animal que puede mirar al sol sin cegarse. De estas representaciones nos centraremos en los de la Hermandad del Museo, por su enorme calidad y valor, ejecutados por Francisco Antonio Gijón entre 1695 y 1700. También encontramos representaciones de estos Evangelistas en pasos como el de Jesús de la Penas de San Vicente (Rafael Barbero 1958), Cristo de la Sangre de San Benito (Francisco Buiza 1969) Jesús de la Salud, Hermandad de los Gitanos (Francisco Buiza 1979), Cristo del Buen Fin (Dubé Herdugo 2003).

En otras disciplinas, podemos encontrar a San Juan: En el conjunto de los Apóstoles, bordado en sedas de color por Juan Areal en 2016, en el manto de salida de María Santísima del Rocío Coronada, en cuyo medallón central se representa la venida del Espíritu Santo en el Cenáculo. En los faldones del paso de palio de la Virgen de los Dolores de las Penas de San Vicente, lo encontramos en el frontal formando un calvario, realizado en marfil por Rafael Barbero Medina en 1975 y revestido con bordados de seda de Esperanza Elena Caro. El busto de San Juan lo encontramos en relieve tallado en madera barnizada en un tondo situado en el frontal de la canastilla del Santísimo Cristo de Burgos, obra de José Merino Román en 1939. En las cartelas de paso de misterio de Nuestro Padre Jesús de la Sentencia de la Hermandad de la Macarena, firmadas por Luis Ortega Bru en 1955. Cincelado en plata de ley, representado en un calvario en el frontal de los respiraderos del paso de palio de la Virgen de la Angustia de la Hermandad de los Estudiantes, obra del genial orfebre Emilio García Armenta en 1948, siguiendo el diseño de Joaquín Castilla. Pintado en tabla en 1972 por Rafael Gómez Millán, en las escenas de la canastilla neogótica del paso del Cristo de las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz. Y hasta, por no alargarnos más, dentro de los propios cortejos procesionales, en su juego de insignias que separan los tramos de nazarenos, podemos verlo en un busto de orfebrería realizado en los Talleres de Villarreal, en el guión de San Juan Evangelista de la Hermandad Sacramental de la Esperanza de Triana.

Y para terminar, no ceñirnos solamente a los días de la Estación de Penitencia, como es tradición en Sevilla, para los cultos de regla de las cofradías se siguen montado grandes aparatos efímeros para la colocación de los Sagrados Titulares en el presbiterio de su Sede Canónica, donde mayoritariamente y siguiendo el gusto de la priestía son dispuestas las imágenes sobre gradas que se llenan de cera y se decoran con flores, donde por lo general, salvo puntuales excepciones, son colocados, en el centro la venerada imagen del Señor, flanqueado a la derecha por la Santísima Virgen y a la siniestra por el Discípulo Amado, cuya imagen en caso de no tenerla se suele pedir a otra cofradías de manera especial para estos cultos.

Es una mera visión del trabajo que se me ha pedido, que con ilusión he desarrollado y con muchísimo trabajo simplificado para no pasarme del espacio solicitado, que espero sea de interés pues mirar otras realidades distintas en Semana Santa es siempre beneficioso y deseo sobre todo, lo sea de los más jóvenes, a los que pongo bajo el patrocinio de San Juan Evangelista, que vio el sepulcro vacío después de la Resurrección para que en los evangelios se sentenciara la acción con el lema que nos podría acompañar a todos los nazarenos: “vio y creyó”.



Amargura con S. Juan
Autor: Mariano López Montes



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.hermandaddelrescate.es

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

cofradiacristodelasalud.blogspot.com

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

www.coloraos.com

Cofradía del Santísimo Cristo del Refugio

www.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 (2025)

Nazareno del Año:

D. Luis Alberto Marín González

Medalla de Oro del Cabildo:

D. José Ballesta Germán

Mayordomo de Honor del Cabildo:

Rvdo. D. Alfonso Alburquerque García

Procesionista de Honor:

D. Javier Soriano González.

Camareros de Honor:

Dña. María Sampayo Exporta, camarera de Jesús atado a la Columna de la cofradía del Perdón. D. Antonio Sánchez del Campo, camarero del Cristo de las Penas de la Archicofradía de la Sangre.

Mención Especial del Cabildo:

A la Agrupación Sardinera por el 175 Aniversario de su Fundación. A la Federación de Peñas Huertanas de la Región de Murcia por el 175 Aniversario del Bando de la Huerta. A la Residencia de Ancianos Hogar de Betania, y al Cabildo de Hermandades de la Aurora de la Región de Murcia

Menciones Especiales a Cofradías y Pasos:

Al paso de San Juan Evangelista de la Cofradía de la Esperanza por su I Aniversario. Al paso del Descendimiento de la Cofradía de la Misericordia por su XXV Aniversario.

Homenaje a Escultores:

D. Juan José Quirós Illán

Diploma Especial de reconocimiento del Cabildo al mérito artístico:

D. Carlos Montero Gil

Nazarenos de honor de las Cofradías de Murcia 2025

Cofradía del Stmo. Cristo del Amparo:

D. Jesús Béjar Caballero

Cofradía del Stmo. Cristo de la Fe:

D. Jesús Nicolás López

Cofradía del Stmo. Cristo de la Caridad:

D. Alejandro Sánchez López

Cofradía del Stmo. Cristo de la Esperanza:

D. Antonio José Martínez Navarro

Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón:

D. David Cascales Puerta

Hermandad de N.P. Jesús del Rescate:

D. Jose Fernando Espinosa Celadrán

Asociación del Stmo. Cristo de la Salud:

Dña. María Concepción Cañizares Bautista

Archicofradía de la Preciosísima Sangre:

D. Pedro Lázaro Ortega

Cofradía del Stmo. Cristo del Refugio:

D. Octavio Martínez-Garre Nicolás

Cofradía de N.P. Jesús Nazareno:

D. Francisco Javier Díez de Revenga Torres

Cofradía del Stmo. Cristo de la Misericordia:

D. Fernando Gómez Poveda

Cofradía de Servitas:

D. Antonio José García-Romero García

Cofradía del Santo Sepulcro:

La Muy Ilustre Y Venerable Cofradía Del Stmo. Cristo Del Calvario Y María Stma De Los Dolores De La Pedanía De Monteagudo

Cofradía del Stmo. Cristo Yacente:

D. José Luis Marco Rubio

Archicofradía de Ntro. Señor Jesucristo Resucitado:

Dña. María Dolores Navarro Martínez

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
Joaquín Bernal Ganga

Edición y diseño
Antonio José García Romero

Pinturas de portada y contraportada
Rubén Céspedes Vera

Fotografías
Francisco Javier Sandoval García
Pedro Soler Bueno
Joaquín Bernal Ganga

Fotografías de artículos
Proporcionadas por los autores de los mismos.
Joaquín Bernal Ganga

Textos literarios de fotos
San Juan Evangelista
Juan Antonio López Delgado (Murcia, 2007)
Editorial: INCUNAE
Agradecemos la inclusión de los fragmentos literarios y queremos hacer un homenaje a su autor Juan Antonio López Delgado y a su editor Juan José Molina Villaescusa.

Traducción de textos
Pilar Aguado Jiménez

Maquetación e impresión
Gráficas Caballero

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:
Asamblea Regional de Murcia, Consejería de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes de la CARM, Caja Rural Central, Fundación Cajamurcia, Universidad Católica de Murcia, El Corte Inglés y Ayuntamiento de Murcia.

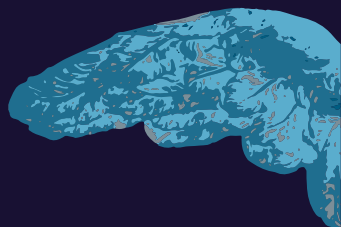
El Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia no es responsable de las opiniones contenidas en esta publicación. Los textos y las fotografías son propiedad de los autores y quedan sometidas a lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual para su reproducción y transmisión.

Real y Muy Ilustre Cabildo Superior de Cofradías de Murcia
Calle del Pilar, 8 – Ermita – 30004 Murcia (España)
T: +34 968 21 04 36
www.cabildocofradiasmurcia.net
cabildocofradias@gmail.com
 www.facebook.com/CabildoSuperiorCofradias
 X: @CSCofradiasMur
 Youtube: Cabildo Cofradías Murcia
 Instagram: @cscofradiasmur
#SSantaMurcia

App Cabildo



Revista



MURCIA
UNA CIUDAD
CON ÁNGEL

