

Estudios Superiores del Escorial

F. Javier Campos (coord.)

*Religiosidad popular:
Cofradías de penitencia*

Vol. II

R. C. U. Escorial-M^a Cristina
Servicio de Publicaciones

COLECCIÓN DEL INSTITUTO ESCURIALENSE DE
INVESTIGACIONES HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS, Nº 57

© 2017 by Estudios Superiores del Escorial
San Lorenzo del Escorial (Madrid)

Dirección:
F. Javier Campos y Fdez. de Sevilla
www.javiercampos.com

Distribuye:
R. C. U. Escorial-María Cristina
Servicio de Publicaciones
28200 San Lorenzo de El Escorial
Madrid

ISBN: 978-84-697-5400-9.
Depósito Legal: M-24636-2017.

*** Las opiniones contenidas en los artículos es responsabilidad de los autores; el Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas *mantiene un criterio de respeto e independencia.***

Impreso en España – Printed in Spain

Artes Gráficas Collado.

*Religiosidad popular:
Cofradías de penitencia*

Jesús Cautivo de Medinaceli y su cofradía de pasión en la ciudad autónoma de Melilla

Antonio Jesús JIMÉNEZ SÁNCHEZ
Málaga

- I. Introducción.**
- II. La ciudad autónoma de Melilla.**
- III. Los redentores.**
- IV. La Cofradía.**
- V. Conclusión.**
- VI. Bibliografía.**

"

I. INTRODUCCIÓN

La imagen de Jesús Cautivo o Jesús Nazareno Rescatado, más popularmente conocido como el Cristo de Medinacelli, es una imagen de gran devoción, muy visitada en Madrid por cientos de fieles cada primer viernes de marzo. A lo largo de toda la geografía española hay devoción a este Cristo al cual se le ofrecen tres monedas que simbolizan las tres monedas con las que los cristianos recuperaron la imagen de los musulmanes. Una imagen similar se procesiona en la ciudad autónoma de Melilla, junto a la imagen de Nuestra Señora María Santísima del Rocío. Lo hace la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinacelli, erigida canónicamente en la parroquia de Santa María Micaela del Santísimo Sacramento, el día 14 de marzo de 1949. Es ésta una cofradía en continuo peregrinaje por los templos de la ciudad autónoma. Ya ha conocido tres sedes distintas dentro de la misma parroquia, sin olvidarnos de la estrecha relación que tiene con la actual Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.

II. LA CIUDAD AUTÓNOMA DE MELILLA

La ciudad de Melilla, situada en el norte de África, fue probablemente la *Russadir* de los fenicios, luego municipio romano, sede episcopal visigoda y, más tarde, recibió el nombre de M'lila, nombre bastante corriente en la región. Base de piratas musulmanes, la ciudad fue atacada a menudo por flotas cristianas que despoblaron su costa. Se piensa que en la roca que sirve de asiento a la parte más antigua de Melilla, no pudo existir más que una fortaleza de mayor o menor importancia, rodeada de una pequeña población capital de la provincia de Garet, que fue causa de serios disgustos entre los reyes de Fez y Tremecén, por considerarla cada uno de ellos, enclavada en sus dominios, hasta que mutuamente decidieron destruirla.

A finales del siglo XV Andalucía ya estaba gobernada por los Reyes Católicos, quienes se dejaron seducir por el duque de Medina Sidonia, don Juan de Guzmán -partidario de luchar contra los moros- para llevar a cabo la ocupación del lugar. La operación fue llevada a cabo en los primeros días del mes de septiembre de 1496. Los españoles trabajaron duramente en el lugar para su fortificación

y, cuando a los pocos días llegaron los escasos soldados del rey de Fez Muley Mohammed El Oataci, Melilla era una verdadera fortaleza. Esto les obligó a retirarse.

Un año más tarde, siendo alcaide el capitán Andino, salió con sus hombres a recoger cal de un horno para las obras y a pocas distancias de la plaza fue sorprendido por un numeroso ejército marroquí. El valeroso español no se amedrentó, o al menos lo disimuló, sino que arremetió contra ellos, dando muerte al jeque de Botota, a su hermano y a otros notables, obligándolos a huir despavoridos. El duque de Medina Sidonia dispuso una nueva expedición. Ésta correría a cargo de Marino de Rivera, tío del marqués de Tarifa, segundo alcaide de Melilla. La expedición se dirigió contra Casaza, apoderándose de ella, aunque en 1534 la perdió España.

En Melilla continuaba la construcción de fortificaciones. La Casa Ducal, el 7 de junio de 1556, presentó la renuncia de Melilla al Monarca Felipe II, y ante este vacío de poder, el rey inmediatamente nombró como alcaide de la ciudad y con el título de Capitán General a don Alonso de Urrea. Dicho nombramiento no gustó mucho a los altos cargos de la ciudad, que planearon una conspiración contra el nuevo alcaide. Pero, por cosas del destino, el alcaide se enteró de la conspiración que se estaba forjando a sus espaldas¹.

Sucesor de don Alonso de Urrea fue don Pedro Venegas de Córdoba, valeroso y audaz caudillo; prueba de ello fue su destreza en el campo de batalla. El ilustre Venegas cesó en 1568 tras conseguir importantísimas victorias, como fue el caso del enfrentamiento que tuvo con Mohammed Ben Alar y los 60.000 hombres que le acompañaban. Posteriormente intervendría como embajador de Felipe II en las importantes negociaciones con Muley Ahmed, sucesor de Abd-El-Malek, que dieron por resultado la entrega al monarca español del cadáver del infortunado y valeroso don Sebastián de Portugal y la devolución de varios nobles portugueses hechos prisioneros en la infausta jornada de Alcazarquivir².

¹ El plan de conspiración fue el siguiente: el día que vinieron los moros, los cristianos aprovecharon la salida en combate del alcaide para cerrar las puertas de la fortaleza, impidiéndole la entrada. Ante los ojos de todos, ajusticiaron a las esposas e hijos de los que ellos consideraban sus enemigos. Dicha traición fue desvelada por casualidad, cuando un escudero le presentó quejas contra el contador, acusándolo de proferir palabras injuriosas. D. Alonso le pidió al alguacil que lo trajeran a su presencia, pero éste, temeroso ya que creía que el alcaide conocía el plan, se acogió en la iglesia. Esto fue algo que sorprendió al alcaide, cuando en otra ocasión el contador acuchilló a un soldado y tranquilamente se paseó como si nada hubiera ocurrido. El alcaide comenzó a sospechar que había algo más, le sacó del templo sagrado a la fuerza y, ya enterado de todo, encarceló a todos los conspiradores, que posteriormente ejecutó. Cfr. MORALES Y MENDIGUTIA, G., *Melilla mágica*, Seyer, Melilla 2003.

² *Ibidem*, p. 18

Huella de su mando fue la que dejó don Francisco Sánchez de Córdoba y ejemplo de ello lo tenemos en la construcción del Fuerte de Santiago sobre el cerro de su nombre. Al hablar de fortificaciones hay que citar los fuertes de San Marcos y de San Francisco en 1575, y en 1583 el de San Lorenzo, que jugaron un importante papel defensivo.

Históricamente será a partir de 1497 cuando la monarquía española establezca la función que Melilla va a desempeñar en el Mediterráneo, zona de gran importancia en el comercio marítimo. En este año desembarcó en la ciudad don Pedro de Estupiñán. Era entonces una ciudad devastada y deshabitada por tantas incursiones bélicas. Lo primero que hizo Estupiñán fue mejorar los sistemas de defensa, construyendo murallas, lo que propició un achicamiento de la ciudad, delimitándose el nuevo perímetro de la misma.

Este tamaño permanecerá hasta principios del siglo XVI, fecha en que se producirá una nueva reducción del perímetro de la plaza, pues se construyó una nueva muralla y un pequeño foso llamado de Santiago, que dividía la ciudad en dos partes: el corazón de Melilla la Vieja y la llamada Villa Nueva, Recinto Principal o Primer Recinto³. Esta etapa de construcciones no finaliza aquí, sino que prosigue durante casi toda la centuria del XVI y luego se repetirá en el XVIII, contrario a los siglos XVII y XIX que se caracterizarán por ser pobres y poco productivos⁴. En el XVIII, con la llegada y afianzamiento de los Borbones a España, este siglo vendrá cargado para Melilla de nuevas construcciones y remodelaciones de las antiguas y envejecidas estructuras. A partir de ahora en Melilla se va a desarrollar una nueva etapa en la que se construirán almacenes, hospitales etc., con las características artísticas predominantes del Barroco.

Como si se tratase de un juego de niños, pares o nones, hemos visto que los siglos pares son fructíferos; sin embargo, los impares son infructuosos para el desarrollo estructural de la ciudad. El siglo XIX en Melilla hace su aparición cargado de pobreza y dificultades. También es cierto, como señala Bravo Nieto, que será en esta centuria cuando se asienten las bases de lo que será la Melilla moderna. El año 1862 es fecha de obligada memoria, cuando se marca el inicio de la expansión de la ciudad. Tiene lugar desde uno de los fuertes de la plaza y se hace mediante el disparo de un cañón. Sería el alcance de la bala la que delimitaría el nuevo territorio, cumpliendo así el llamado Tratado de Marruecos de 1860⁵.

Haciendo un pequeño esbozo de todo lo dicho anteriormente podemos decir que Melilla fue una ciudad fortificada por los españoles y más tarde

³ BRAVO NIETO, A., *Melilla mágica*, Seyer, Melilla 2003, p. 22.

⁴ *Ibidem*; p. 24.

⁵ Cfr. CIERVA, R. de la, *Historia total de España*, Editorial Fénix, Madrid 1997.

convertida en presidio. No podemos decir que la ciudad fuera una ciudad calmada. Fue sometida a duros ataques por parte de los musulmanes en 1525, 1687, 1694 y 1696, y es en este contexto donde nacerá la advocación a Jesús Nazareno Rescatado o Jesús Cautivo popularmente conocido como el Cristo de Medinacelli, nombre con el que se le conoce entre el pueblo cristiano. Más adelante veremos de dónde le viene dicho nombre.

Los avatares de la historia y de los tiempos impidieron que la ciudad gozara de una estabilidad militar. En la actualidad Melilla es una plaza autónoma con soberanía española que depende administrativamente de la provincia de Málaga.

III. LOS REDENTORES

Esclavitud y liberación son dos términos que aún hoy en el siglo XXI siguen siendo de gran actualidad. La investigación histórica *La redención de los cautivos malagueños en el antiguo régimen (s. XVIII)* de Dra. María Dolores Torreblanca Roldán revela el origen, en este caso malagueño, de algunos cautivos. Además, fray Arturo Curiel, un estudioso del tema, subraya la importancia de la experiencia personal. Nadie puede entender mejor el valor del rescate que el que ha vivido prisionero alguna vez. Ya lo decía san Pablo: *y prisioneros hemos sido todos, hasta que Cristo nos liberó* (Hechos 16, 6-40).

Testigo de este buen hacer fue la actuación de las órdenes redentoras, los mercedarios y trinitarios⁶. En esta segunda, en la Orden trinitaria, nos encontramos el origen del culto a la imagen de Jesús Nazareno Rescatado o Jesús Cautivo. El fundamento teológico de la devoción hunde sus raíces en el acto liberador y redentor de Jesucristo. Por voluntad de Dios Padre, que quiso que experimentase en sus divinas carnes el peso del cautiverio y la esclavitud, no dudó en padecer tormentos y en lavar con su preciosísima sangre nuestras culpas. Y este fundamento quedará para siempre entreverado con los acontecimientos históricos vividos allí, en Melilla.

El nombre de trinitarios proviene de un misterio teológico, en este caso el de la Santísima Trinidad, base y fundamento de su espiritualidad. El cristiano es monoteísta pero, es un monoteísmo cualificado. Cree y proclama a un Dios Padre, que tiene un Hijo y que envía su Espíritu; un Dios único, pero plenitud de vida, comunidad. La confesión trinitaria no es un añadido tardío a la fe originaria

⁶ TORREBLANCA ROLDÁN, M^a D., *La Redención de Cautivos Malagueños en el Antiguo Régimen (S. XVIII)*, CEDMA, Málaga 1998.

en Cristo, más o menos irrelevante para su identidad. Es más bien la estructura básica y el núcleo del testimonio del Nuevo Testamento que sustenta la fe en el Dios de Jesucristo.

El origen histórico de la Orden se dice que fue divino, basándose en hipótesis que descansan en tres apariciones singulares⁷; la primera tuvo lugar en París, durante la celebración de la primera misa del patriarca y fundador san Juan de Mata⁸. En esta visión se le mostró el Divino Redentor; la segunda tuvo lugar en el desierto de Ciervo Frío (Francia) y la tercera se desarrolló en Roma, siendo el Sumo Pontífice Inocencio III, quien no dudó en afirmar que en todas estas apariciones estaba la mano de Dios, por lo que dio gustosamente la aprobación a la Orden Trinitaria de Redención de Cautivos, el 17 de diciembre de 1198⁹.

El objetivo primordial de esta joven fundación se centraba en las obras de misericordia, principalmente en la hospitalidad y el rescate de cautivos cristianos en peligro de perder la fe. Para ello y por ello, desde los comienzos de su andadura, la reciente Orden fundó hospitales, hospicios, etc., entre los que destacaron los de Argel, Túnez, Fez, Tetuán y Ceuta, así como el de Palestina. Se cuidaba la asistencia espiritual de los cautivos, se les hablaba de la Palabra de Dios, de frecuentar los Sacramentos, de la participación en la Sagrada Eucaristía.

Esta labor contó con la ayuda de los papas y reyes cuyo deseo y finalidad era disminuir la plaga de esclavitud que se extendió tan rápidamente como la pólvora por Europa. A medida que crecían los problemas también se fueron buscando nuevos remedios, y de esta manera la necesidad llevó a la entrada en juego de las dos ramas, los calzados y los descalzos. A finales del siglo XVIII la cifra de rescatados llegó a 500.000, entre los que cabe destacar al insigne Miguel de Cervantes.

La actuación de estos frailes fue totalmente heroica debido al peligro ocasionado por el fanatismo de los árabes y mauritanos, dueños del norte y occidente de África, que se lanzaban sin dudarlo y con total agresividad sobre las embarcaciones indefensas que se convertían en presa fácil. Lo mismo ocurría en los pequeños asentamientos sobre los que se lanzaban en busca de botín cautivando a sus moradores. Esta gravosa situación llevó a que se tomaran algunas medidas entre las que figuraba la posible conquista de algunos puertos sarracenos,

⁷ CURIEL POZA, Fray A., *Málaga y los Trinitarios*, Gráficas San Rafael, Málaga 1988.

⁸ Joven profesor de la Universidad de París que se decide emprender una hermosa pero arriesgada tarea de caridad en la soledad de su ermita de Cerford, con la ayuda de otros cuatro anacoretas. La Orden fue aprobada por el Papa Inocencio III, después de un viaje del fundador a la Ciudad Santa.

⁹ CURIEL POZA, Fray A., *El Rescatado en Antequera*, Franca Málaga 1986, p. 9.

como único medio posible que garantizara la convivencia con aquellas gentes, pero este deseo no se pudo hacer realidad. Suerte distinta sería la de la costa occidental de África, ya que los españoles lograron adueñarse de la plaza fuerte y puerto de Mámora, del Reino de Fez, dentro de la Mauritania¹⁰. Para asegurar la vida religiosa en estas zonas se hicieron cargo de ella los Padres Franciscanos de la Observancia, que permanecieron treinta años, hasta que, por motivos de una desavenencia entre los Padres y los mandos del poder, dejaron su cometido dando paso a los capuchinos de la provincia Bética.

Hacia el año 1647, con motivo de la explosión accidental de unos barriles de pólvora, en la sala del hospital, el rey Felipe IV dio orden de que se ocupase como hospital y capilla la casa del gobernador. Sirvieron de puente entre aquellos y éstos las actividades de los redentores trinitarios, que al mismo tiempo dejaban constancia de su caridad, a través de hospitales¹¹ en favor de los cautivos en poder de los moros, mientras llegaba la hora de su liberación¹².

Cuando las cosas parecían ir bien en el puerto de San Miguel de Ultramar -llamado comúnmente de la Mámora- y los trinitarios contaban ya con una orden del monarca Carlos II para proceder al rescate de los cautivos, se produce un trágico desenlace, pues el rey moro de Mequinez, Muley Ismael, logró reunir un ejército que con el Capitán General Alí Benendala al frente se lanzó sobre San Miguel de Ultramar. Una vez tomado y saqueado todo, además del elevado número de prisioneros, se llevaron consigo todas las imágenes sagradas, ornamentos y vasos sagrados.

Sin duda alguna fue un durísimo golpe para los españoles y es sabido, según recoge fray Arturo, que durante el tiempo en que las imágenes sagradas fueron retenidas, se vieron sometidas a ultrajes descarados y a graves profanaciones, entre éstas la cometida contra la imagen de Jesús de Medinacelli, que fue arrojado al suelo y arrastrado por un mulador¹³.

Algunos cristianos retenidos por los moros, sensibilizados por la brutalidad con que se actuaba contra las imágenes y los vasos de culto, lograron hablar con el rey moro, asegurándole que los Padres de la limosna -se referían a los redentores- pagarían bien su recuperación. La codicia sin escrúpulos de aquel monarca fue lo que permitió el rescate de los cautivos.

¹⁰ Cfr. CIERVA, R. de la, *Historia total de España*, o.c., pp. 464-481.

¹¹ Cuando se fundaron estos hospitales, era obligatorio, condición *sine qua non*, señalar para el rey musulmán y sus ministros una considerable contribución anual para atender en ellos a sus enfermos.

¹² CURIEL POZA, Fray A., *El Rescatado...*, o.c., p. 13.

¹³ PORRES, B., *Jesús Nazareno Rescatado*, 1982, fol. VIII.

Algo sorprendente es ver como los musulmanes, en contra de lo acostumbrado, anticiparon confiadamente los cautivos, recibiendo posteriormente lo estipulado, según el cronista fray Alejandro de la Madre de Dios, en su libro VIII. El total de lo rescatado se cifró en 211 cautivos, 17 sagradas imágenes, vasos sagrados, ornamentos, etc. Según narra el cronista, las imágenes sagradas fueron transportadas por los nativos cuidadosamente embalados desde Mequínez hasta Tetuán, donde las recibió emocionado y afanoso el hermano fray Francisco de San Miguel y después fueron llevadas en procesión hasta el convento de los trinitarios donde su entrada fue solemne con el cántico del *Te Deum* y las aclamaciones y vítores del pueblo. Entre estas imágenes se encontraba la de Jesús Nazareno, que pasaría a llamarse Jesús Nazareno Rescatado o Jesús Cautivo (Cristo de Medinacelli).

La devoción a Jesús Nazareno Rescatado o Jesús Cautivo de Medinacelli¹⁴ -en este aspecto quiero dar mi agradecimiento a la ayuda prestada por dos sacerdotes de Melilla: el Pbro. D. Manuel Jiménez y el Pbro. D. Javier Velasco- está muy presente en la ciudad Autónoma de Melilla. Se trata de una bellísima imagen que representa la escena bíblica narrada por el evangelista Juan:

Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle. Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron un manto de púrpura; y acercándose a él, le decían: Salve, rey de los judíos... Volvió a salir Pilato y les dijo: Mirad; os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto púrpura. Dices Pilato; Aquí tenéis al hombre; Ecce Homo... (Jn 19, 1-5).

La imagen de Jesús Cautivo de Medinacelli es una hermosa talla realizada por el imaginero y artista de la escuela granadina Navas Parejo, realizada en 1948. Es el mismo que realizó la imagen del Corazón Eucarístico de Jesús que corona la capilla del seminario de Málaga y constituye una gran mole de piedra blanca de 3 metros y medio de altura, al igual que el sagrario de la capilla del Corazón Eucarístico de Jesús¹⁵.

¹⁴ Dicho término se acuñó a raíz de la Desamortización de Mendizábal, en 1836, cuando la Orden trinitaria tuvo que abandonar su convento e iglesia con todo lo que poseía, y entre ella, la imagen de Jesús Cautivo. Fueron los Duques de Medinacelli los que se hicieron cargo de todo el patrimonio de los trinitarios, incluida la imagen del Cautivo, de ahí el nombre de Cristo de Medinacelli. Normalizada la situación, los trinitarios decidieron volver, encontrándose su convento ocupado por otros moradores, los capuchinos, por un Real Decreto de S. M. D. Alfonso XII.

¹⁵ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, A. J., *San Manuel González García. Un hombre de Cristo para el pueblo y del pueblo para Cristo*, Anarol, Málaga 2017, p. 131.

El Medinacelli de Melilla representa a Jesús maniatado, coronado de espinas, con una soga al cuello y cabello natural que durante algunos años se peinaba con tirabuzones, dotándolo de gran realismo. Tiene gesto sereno y bondadoso, boca entreabierta y actitud acogedora. Es de talla completa, ataviado con una túnica de terciopelo burdeos, bordada en hilos de oro por las Madres Adoratrices. Sobre su pecho porta el escapulario con la cruz trinitaria roja y azul¹⁶. Sus manos van atadas con las palmas hacia arriba, al contrario de lo que sería natural. Es una réplica, como tantos venerados en la geografía peninsular, de la talla de Madrid.

En recuerdo del salvamento de la talla original (la que se encuentra en Madrid), liberado del dominio musulmán, en Melilla y durante muchos años esta imagen ha gozado del privilegio de liberar a un preso en la noche del Jueves Santo.

IV. LA COFRADÍA

La Cofradía de Jesús Cautivo de Medinacelli y María Santísima del Rocío se fundó el 7 de enero de 1947 y erigió canónicamente el 14 de marzo de 1949, en la Parroquia Santa María Micaela del Santísimo Sacramento del barrio de la Victoria de Melilla. Aún se conservan los estatutos originales, aprobados en esa fecha por el cardenal don Ángel Herrera Oria, obispo de Málaga.

La primera sede de esta asociación fue la capilla de la Casa del Reloj de las Religiosas Adoratrices, localizada en el barrio de Triana, cerca del Tesorillo. Para la celebración de los cultos, la sede se alternaba con la capilla de la Asociación General de Caridad, centro asistido por las Hijas de la Caridad y conocido popularmente como La Gota de Leche. (Desde 1977 el centro recibe el nombre Centro Asistencial de Melilla.) La alternancia se produce debido a

¹⁶ El escapulario trinitario, con la cruz roja y azul, tiene sus orígenes en el siglo XII, concretamente en 1198, con la aprobación de la Orden por el papa Inocencio III. Desde su inicio estuvo asociada a las tres revelaciones fundacionales que hacían referencia a la bondad infinita de Dios, reflejada, en este caso, en torno a la obra redentora de san Juan de Mata. La primera tuvo lugar mientras el Santo Patriarca celebraba la misa en París. En ella se le apareció Cristo Redentor en medio de dos cautivos encadenados, blanco el uno, negro el otro, en actitud de intercambio, llevando una cruz roja y azul en su pecho. En la segunda manifestación apareció la cruz roja y azul sobre la testuz de un ciervo. La tercera manifestación la tuvo el Santo Padre Inocencio III, durante la celebración eucarística. Se le apareció el ángel redentor, con la cruz roja y azul sobre su pecho, y los consabidos cautivos. La cruz trinitaria entró en Andalucía de manos de los religiosos que acompañaron a los soldados y milicias de la Reconquista, hallándose en las Navas de Tolosa, así como en las conquistas del rey san Fernando III y posteriormente en las de los Reyes Católicos. Cfr. CURIEL POZA, Fray A., *El Rescatado...*, o.c., pp. 28-30.

la afluencia de feligreses, que no cabían en la capilla de las Adoratrices durante los actos litúrgicos cuaresmales, en tanto se levantaba la nueva iglesia Santa María Micaela del Cerro de Camellos. La Cofradía mantiene vinculación con la actual Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, antigua capilla del Tesorillo¹⁷.

El templo primitivo de la Parroquia Santa María Micaela, inaugurado el 22 de marzo de 1953 y ubicado en la calle General Polavieja, tuvo que ser cerrado en 1972, lo que motivó el traslado de las sagradas imágenes a *La Gota de Leche*, desde donde salieron en procesión en 1973 y 1974¹⁸.

En 1974 el Obispado de Málaga prohibió la procesión. La escasez de hombres de trono propició el requerimiento obligatorio de los militares para prestar dicho servicio. Ante las protestas de los militares, el Obispado de Málaga se pronunció al respecto prohibiendo los desfiles procesionales¹⁹. Así, la historia más reciente de la Cofradía podemos dividirla en dos etapas: una primera que comienza en 1974, último año en la que se procesionaron ambas imágenes, y la segunda etapa, la que tiene lugar gracias a la iniciativa de un grupo de antiguos cofrades. Tras encontrar a sus sagrados titulares en un trastero de la nueva iglesia de Santa María Micaela y en perfecto estado, decidieron procesionarla nuevamente a partir de 1982, aunque su recorrido se limitaría sólo por el barrio de la Victoria.

Según las crónicas es tan grande el parecido de la imagen del Cautivo de Melilla con la de Medinaceli de Madrid, que cuando se produjo ese parón obligatorio por orden del Obispado, un fraile peruano intentó llevárselo a su país para venerarla allí. La imagen de Cristo Ecce- Homo no es sólo venerada en España, sino también en Hispanoamérica. Se remonta al siglo XVI: en Santo Domingo (La Española) 1514, en Méjico 1519, en Nicaragua 1527, en Lima 1534, en Perú 1539, en Honduras 1552, en El Salvador 1561, en Guatemala 1561, en Santo Domingo 1604, en Venezuela 1612, en Quito 1615, etc. En todos estos lugares hay tallas parecidas.

¹⁷ BLANCO, J.L., “Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y María Santísima del Rocío”, en *El Telegrama*, 14 de marzo de 1993, p. 10.

¹⁸ CURIEL POZA, Fray A., *El Rescatado...*, o.c., pp. 28-30.

¹⁹ El 1 de marzo de 1973, se pronunciaba el obispo de Málaga Don Ángel Suquía Goicoechea al respecto en: “Comunicado y Normas del Obispo de la Diócesis sobre Cofradías y Procesiones de Semana Santa;...y los tronos -algunos dirían, que concebidos y ejecutados con maneras poco prácticas y funcionales- plantean a ciertas cofradías el problema de los hombres de trono, cuya solución se intenta sin remedios hasta hoy, y que, desde el punto de vista social y religioso, es uno de los más graves de nuestra Semana Santa...”, en *Boletín Del Obispado de Málaga*, 1973, pp. 73-79.

En la actualidad es la única cofradía de la ciudad de Melilla que posee Casa de Hermandad. Se encuentra adosada a un lateral de la iglesia de Santa María Micaela. Su salida procesional tiene lugar todos los Jueves Santos y tiene recorrido de diez horas, el más largo de la ciudad. Hace su recorrido en un trono, construido en Melilla por el artista Paulino Plata, rematado por cuatro hermosos candelabros dorados del mismo estilo y autor. Su paso por las calles provoca el sobrecogimiento y admiración de los ciudadanos, quienes con honda devoción contemplan el paso de su Cristo en los misterios de su Pasión, acompañado por el caminar silencioso y doloroso de su Madre, María Santísima del Rocío²⁰.

V. CONCLUSIÓN

La devoción a Jesús Nazareno Rescatado o Jesús Cautivo tiene su origen en el marco de la redención de cautivos, realizada principalmente por los frailes mercedarios y trinitarios en la ciudad de Melilla. Surgió como resultado de los ataques por parte de los musulmanes en 1525, 1687, 1694 y 1696. La imagen original es la que se venera hoy en el Santuario del Cristo de Medinacelli de Madrid. La que se venera en Melilla es interpretación del escultor Navas Parejo, realizada en 1948, con Cofradía erigida canónicamente un año después, el 14 de marzo de 1949. Tiene como nota característica el tener la salida procesional más larga de la ciudad. Y, aunque ha tenido que cambiar de sede y hasta pasar por unos años de supresión, la devoción ha logrado sobrevivir los avatares de la historia más reciente, pudiéndose afirmar que la Hermandad cuenta con gran número de cofrades y que la procesión sigue teniendo gran afluencia de fieles.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, J.L., “Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinacelli y María Santísima del Rocío”, en *El Telegrama*, 14 de marzo de 1993, p. 10.
- CIERVA, R. de la, *Historia Total de España*, Fénix, Madrid 1997.
- CURIEL POZA, Fray Arturo, *El Rescatado en Antequera*, Franao, Málaga 1986.
- CURIEL POZA, Fray Arturo, *Málaga y los Trinitarios*, San Rafael, Málaga 1988.

²⁰ BLANCO, J.L., “Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinacelli y María Santísima del Rocío”, o.c., p. 10.

- GÓMEZ GARCÍA, M^a del C., y MARTÍN VERGARA, J, M^a., *La esclavitud en Málaga entre los siglos XVII y XVIII*, Diputación Provincial de Málaga 1993.
- GUEDE Y FERNÁNDEZ, L., *La Merced* [2^a ed.], Ruíz-Molina Lario, Málaga 1977.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, A. J., *San Manuel González García. Un hombre de Cristo para el pueblo y del pueblo para Cristo*, Anarol, Málaga 2017.
- MORALES Y MENDIGUTIA, G. de, *Melilla mágica* [4^a ed.], Seyer, Melilla 2003.
- PALOMO CRUZ, A., *La Catedral de Málaga, Centro Devocional y Procesional*, Colección La Saeta-Libro Cofrades 6, Málaga 2006.
- REDER GADOW, M., “¿Conmemoración política o religiosa? La fiesta de San Luis en Málaga”, en *Religión y Cultura*, Sevilla 1999, pp. 637-646.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. (Dir.), *Málaga penitente*, Gever, Sevilla 1998, II vol.
- RUBIO MORÁN, L., *El Misterio de Cristo en la Historia de la Salvación*, Sígueme, Salamanca 1998.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Hermandad de la Amargura, Málaga 1996.
- TORREBLANCA ROLDÁN, M^a D., *La Redención de Cautivos Malagueños en el Antiguo Régimen (Siglo XVIII)*, CEDMA, Málaga 1998.

Jesús de Medinaceli en la imaginería semanasanta de Castilla y León: Historia, Iconografía, Difusión y Ejemplos

Gregorio MARLASCA RUIZ
IES Cardenal López de Mendoza
Burgos

I. Introducción.

II. La historia de Jesús Rescatado.

III. La propagación de la imagen de Jesús de Medinaceli.

IV. La iconografía de Jesús de Medinaceli en Castilla y León.

4.1. *Imágenes de Jesús de Medinaceli no procesionales.*

4.2. *Las imágenes más antiguas de Jesús de Medinaceli que procesionan en la comunidad de Castilla y León.*

4.3. *La imagen de Jesús de Medinaceli en la imaginería castellano-leonesa de los siglos XX y XXI.*

V. Conclusiones.

VI. Bibliografía.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 557-572. ISBN: 978-84-697-5400-9

"

I. INTRODUCCIÓN

La imagen de Jesús Nazareno siendo presentado al pueblo por el gobernador Pilatos, antes de iniciar su camino hacia el calvario recibe en la imaginería semanasantera varios nombres (Jesús Nazareno, Jesús Cautivo, Jesús Rescatado), aunque posiblemente el más conocido sea bajo el apelativo de Medinaceli.

Esta iconografía se basa en la primitiva imagen que se encuentra actualmente ubicada en la Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de Madrid. La obra se cree que fue realizada en la década de los años 20 y 30 del siglo XVII en unos talleres de Sevilla, probablemente los del cordobés Juan de Mesa.

Esta iconografía marcada por una túnica, corona de espinas, potencia y cordón ha sido transformada con pequeñas variaciones a lo largo de los siglos, lo que ha mantenido la devoción a este pasaje evangélico, especialmente el primer viernes de Marzo, cuando miles de personas se acercan ante esta imagen para realizar un sencillo gesto besando su pie o su cordón en muchos lugares de nuestro país.

Precisamente el valor emocional de la talla puede ser el motivo por el que esta talla barroca ha sido reproducida en tantas ocasiones sin apenas cambios. Este año durante el mes de abril ha tenido lugar el XII Encuentro Nacional de Hermanos de Jesús de Medinaceli en la ciudad de Palencia, lo que me ha permitido conocer el valor de esta talla en muchos lugares de España, y de manera especial en mi comunidad autónoma. Todo ello unido al libro que publiqué en el mes de noviembre del 2016 sobre la imaginería en la semana santa palentina han despertado mi interés por conocer esta imagen, así como sus réplicas diseminadas por toda la comunidad.

A lo largo de esta comunicación presentaremos los acontecimientos históricos, muchos de ellos perdidos en la leyenda, que permitieron que esta imagen perviviera a lo largo de los siglos, y cómo su estela se ha ido propagando a lo largo de muchos lugares, centrándonos especialmente en la Semana Santa de Castilla y León, donde podemos encontrar hasta once Cristos de Medinaceli que procesionan a lo largo y ancho de dicha región.

Pretendemos a través de esta comunicación mostrar el gran valor artístico, cultural, histórico y religioso que la advocación de Jesús Rescatado ha tenido a lo largo de más de cuatrocientos años por toda la geografía española, y especialmente por la Castellano-leonesa, que ostenta actualmente ocho declaraciones de Interés Turístico Internacional, cinco de Interés Turístico Nacional, y nueve de Interés Turístico Regional.

II. LA HISTORIA DE JESÚS RESCATADO

Como ya hemos comentado en la introducción, esta advocación surge gracias a la imagen realizada por el taller de Juan de Mesa en las primeras décadas del siglo XVII. En origen se cree que esta imagen perteneció a los padres Capuchinos de Andalucía, quienes la llevaron a mediados de siglo a la ciudad fortificada de Mámora, en Marruecos, tomada por España desde el año 1614.

El 30 de Abril de 1681 cae la ciudad en manos de Muley Ismael, y todo lo que en ella había: soldados, civiles, objetos e imágenes de valor de entre las que se encontraba ésta de Jesús Cautivo, que por las crónicas, sabemos que fue llevado hasta la ciudad de Mequinez, residencia oficial del rey.

De lo que sucedió después tenemos constancia gracias a cronistas de la época como el trinitario Rafael de San Juan que nos relata en 1686 estas palabras en su obra *De la Redención de Cautivos*:

“Habiéndose apoderado los moros de las santas imágenes, hicieron con ellas muchos ultrajes y escarnios, y llevándolas como despojos de su triunfo a la ciudad de Mequinez, las pusieron ante su rey Muley Ismael. Éste las mandó arrastrar por las calles, en odio a la religión cristiana, y después que las echasen a los leones, como si fueran de carne humana, para que fuesen despedazadas”.

Fue entonces cuando el padre trinitario descalzo Fray Pedro de los Ángeles, viendo y sufriendo dichos acontecimientos, solicitó al rey que las imágenes pudieran ser rescatadas a cambio de una cuantía económica, a lo que el Rey musulmán accedió. Los padres Trinitarios juntaron rápidamente el dinero necesario junto con algunos moros que también se devolvieron. La leyenda nos cuenta que el padre trinitario ofreció para rescatar la imagen todo el peso de la misma en oro, aunque de manera milagrosa, su peso se redujo para enfado del Rey moro. Lo cierto es que a día de hoy no tenemos ningún documento que nos certifique la cantidad por la que se pagó la imagen.

Tras estas vicisitudes la imagen fue trasladada de Mequinez a Tetuán, y desde allí a Ceuta el uno de Enero de 1682. Los documentos de la época nos relatan que la llegada de esta imagen junto con otras causó una gran algarabía en la ciudad. Posteriormente la imagen fue enviada por los Padres Trinitarios hasta Gibraltar y de ahí a Sevilla. Finalmente, en torno a la segunda quincena de Agosto de 1682 la imagen de Jesús Cautivo llegó a Madrid, donde fue recibida con gran devoción y con solemnes fiestas con el fin de paliar su desagravio. Entonces la imagen comenzó a denominarse con el nombre de Jesús del Rescate. No fue hasta años más tarde cuando la talla empezó a ser conocida con el nombre de Medinaceli gracias a que la capilla en la que se alojaba se encontraba en unos terrenos cedidos por el Duque de Medinaceli.

La imagen permanecerá en la capilla de la Plaza de Jesús hasta 1810, comenzando su nueva andadura en el siglo XIX con dos viajes que se suceden con rapidez.

El primero de ellos se realiza ante la supresión de las órdenes religiosas por parte de José Bonaparte, guardándose en el convento de los Padres Basilio, situados en la calle Desengaño de Madrid. Posteriormente fue trasladada el 7 de Octubre de 1814 desde la Parroquia de San Martín hasta la Iglesia de los Padres Trinitarios, siendo conducida posteriormente a la Parroquia de San Sebastián, donde permaneció durante diez años (1836-1846). El 18 de Abril de 1846 la imagen es trasladada nuevamente desde la Parroquia de San Sebastián hasta la capilla de Jesús, donde permanece desde entonces.

Por las crónicas, sabemos que los avatares religiosos de la segunda mitad del siglo XIX, las tensas relaciones entre los sacerdotes seculares y la Real Esclavitud, así como la excomunión de religiosos propiciaron una merma en la propagación del culto a Jesús Cautivo.

Sin embargo, un nuevo renacer se produce el ocho de Junio de 1885, cuando Doña Casilda Salabert y Arteaga, en nombre de su hijo menor de edad, D. Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert, Duque de Medinaceli, entrega a los padres capuchinos la capilla de Jesús. Tras más de doscientos años, los padres capuchinos volvieron a encontrarse con la imagen, encargándose nuevamente de su devoción y culto. Al poco tiempo la capilla de Jesús se convirtió en una de las más concurridas de toda la ciudad.

Tal fue el numeroso público que se acercaba hasta dicha capilla que los padres capuchinos deciden derribar la iglesia primitiva, inaugurada en 1689 aunque con retoques posteriores en 1922 para reinaugurarse la nueva construcción en el año 1930, tras un sinfín de dificultades económicas.

Sin embargo, los acontecimientos políticos que se produjeron los años posteriores pusieron en serias dificultades la supervivencia de esta imagen. Durante la Guerra Civil, la imagen fue trasladada a diversos lugares dentro de España (en el sótano de la basílica, Valencia, Cataluña, Francia [Céret]) hasta llegar a la ciudad suiza de Ginebra el 12 de Febrero de 1937, donde participó en una exposición de obras de arte de la Sociedad de Naciones.

Su último viaje se produce en Mayo de 1939, cuando la imagen regresa por fin a la ciudad de Madrid en la madrugada del catorce de Mayo. Los periódicos de la capital relataron ampliamente la llegada de la imagen así como la acogida recibida por parte de autoridades y pueblo de Madrid.

El papa Pablo VI elevó a basílica menor la Iglesia de Jesús el uno de Septiembre de 1973. Actualmente, la imagen ha participado en distintos actos procesionales, destacando de entre ellos la participación de Jesús de Medinaceli en el Vía Crucis que tuvo lugar el 19 de Agosto de 2011 con motivo de las Jornadas Mundiales de la Juventud, presididas por el papa Benedicto XVI en Madrid.

III. LA PROPAGACIÓN DE LA IMAGEN DE JESÚS DE MEDINACELI

La imagen de Jesús de Medinaceli alcanza los 173 centímetros y como bien hemos indicado anteriormente se cree que fue tallada por el taller de Juan de Mesa en la primera mitad del siglo XVII. Varios han sido los factores que han propiciado la devoción de esta imagen en muchos puntos de la geografía española y posteriormente europea y sudamericana.

En primer lugar, podemos destacar la creación en 1710 de la *Esclavitud de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, ostentando el título de Real Congregación, y formando parte de ella duques, condes y otros nobles. Al año siguiente la congregación amplió su nombre, pasando a denominarse *Congregación de Jesús Nazareno y de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos*, con la finalidad de que pudiese ser agregada a la Orden Trinitaria y así pudiera gozar de sus gracias y privilegios. Como curiosidad, podemos destacar que desde el año 1819 el Rey de España figura como protector de la Esclavitud, mientras que el Duque de Medinaceli, al ser el patrono de la iglesia en la que se encontraba la imagen, se convierte desde su fundación en el Hermano Mayor de dicha congregación.

La finalidad que primitivamente tenía esta congregación de esclavos de Jesús Nazareno se reducía prácticamente a la obligación de asistir el Viernes

Santo por la mañana al Convento de los Trinitarios para acompañar en procesión a la imagen. Fuera de esta celebración de Viernes Santo los Esclavos no tenían otra obligación más que la de participar en las tres fiestas que debía realizar la congregación por su cuenta.

En segundo lugar, tenemos que destacar la adoración de los Viernes ante la imagen de Jesús de Medinaceli. El carácter penitencial que la Iglesia da a los viernes en recuerdo de la Pasión y Muerte de Jesús, motivó el que los cristianos escogiesen ese día para adorar a Cristo.

Por los documentos sabemos que la basílica tenía en origen un horario reducido, siendo posible la adoración a Jesús en horas muy determinadas, y que la multitud de fieles provocó que se aumentara el horario para poder besar el pie durante todo el día, empezando desde las siete de la mañana, y terminando a las once de la noche.

En tercer lugar, aunque relacionada con esta segunda apreciación, tenemos que destacar la adoración del primer viernes de Marzo. No se sabe con exactitud cuándo empezó esta popular tradición de acercarse el primer viernes de Marzo ante la imagen de Jesús de Medinaceli y besar su pie. Sólo podemos decir que desde el principio se notó una mayor afluencia de fieles durante los viernes de Cuaresma, y que la tradición corrió la voz de que el primer viernes de Marzo, de tres gracias que se le pedían a Jesús, se conseguía una.

En cuarto lugar tenemos que destacar el hecho de que en 1928 la Esclavitud de Jesús Nazareno fuera elevada a Archicofradía primaria con poder para agrupar a cuantas asociaciones y cofradías del mismo nombre en el territorio nacional lo solicitasen. En la actualidad 42 cofradías están agregadas a la Archicofradía Primaria de Madrid.

Finalmente, no podemos dejar de lado la presencia y participación de esta imagen en la procesión del Viernes Santo. Nos consta documentalmente que desde 1697 la imagen de Jesús de Medinaceli recorre las calles del centro de Madrid.

En la actualidad la imagen sale a las seis de la tarde, bajo los acordes del Himno Nacional, acompañada por los esclavos y esclavas con sus escapularios, mujeres de mantilla, nazarenos y penitentes, cerrando el desfile procesional la imagen junto a las autoridades civiles y religiosas (Junta de Gobierno de la Esclavitud, religiosos capuchinos y los ministros).

Todos estos elementos contribuyeron a que a día de hoy podamos encontrar más de 295 imágenes de Medinaceli por toda la geografía española, y unas 26 fuera de España, destacando su popularidad en países como Austria, Lituania, Hungría o Polonia, posiblemente por la influencia que tenía la casa de Medinaceli en estos territorios.

IV. LA ICONOGRAFÍA DE JESÚS DE MEDINACELI EN CASTILLA Y LEÓN

Una vez presentados los posibles factores que propagaron la difusión de esta imagen por todo el país, vamos a centrarnos en la comunidad autónoma de Castilla y León, y más concretamente en las semanas santas que tienen lugar en la misma.

Castilla y León es una región con una gran tradición semanasantera, prueba de ello es la gran cantidad de declaraciones de interés turístico internacional, nacional y regional que ostenta.

Posiblemente la proximidad de la comunidad con la ciudad de Madrid, contribuyó también a que Castilla y León fuese uno de los lugares con mayor número de imágenes más modernas. Por ello sería conveniente establecer como dos épocas de mayor de Jesús de Medinaceli, algunas más antiguas, y otras difusión de esta advocación.

En primer lugar, podemos señalar lugares en los que las devociones particulares, junto con la creación de las distintas cofradías, propiciaron la reproducción de esta imagen ya en los siglos XVII y XVIII; ejemplos de ello son las localidades de Palencia y Salamanca, donde nos encontramos con las tallas más antiguas.

El otro momento álgido, y que es del que más ejemplos tenemos, se produce al término de la guerra civil española, con un repunte de cofradías que supondrá también un repunte de imágenes de Medinaceli. De aquí podemos destacar algunas localidades como Ávila, León o Peñaranda de Bracamonte.

4.1. Imágenes de Jesús de Medinaceli no procesionales

Mención especial merecen aquellas imágenes de Jesús de Medinaceli que no procesionan, pero que la devoción popular ha querido otorgarles un lugar especial. Varias son las localidades donde podemos encontrar una imagen de

Jesús de Medinaceli que no procesiona, y que provienen en su mayoría de los talleres de Olot, como las que nos podemos encontrar en Boñar o en las Navas del Marqués. En esta última localidad la imagen se encuentra en la ermita del Santísimo Cristo de Gracia, siendo una obra realizada en los años cuarenta, y de gran devoción en la localidad.

También podemos reseñar una de las últimas copias de Medinaceli que se han producido en la capital burgalesa donde desde hace unos meses se venera una talla de Jesús en el Convento de Santa Dorotea. La imagen, realizada en madera policromada con cedro del Líbano, es obra del imaginero sevillano Juan Manuel Montaña Fernández, y se espera que en unos años pueda procesionar en la semana santa burgalesa.

Por último, me gustaría destacar la imagen de Jesús de Medinaceli que podemos encontrar en la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción en la localidad de Medinaceli, Soria. En este edificio gótico tardío podemos encontrar tras la reja del Altar Mayor una hermosa talla de Jesús Cautivo en madera policromada, donada por los duques, y de gran veneración en la localidad.

4.2. *Las imágenes más antiguas de Jesús de Medinaceli que procesionan en la comunidad de Castilla y León*

La devoción a la imagen de Jesús de Medinaceli en la comunidad autónoma de Castilla y León tiene dos momentos álgidos. El primero de ellos se produciría en torno a los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con el esplendor del arte imaginero gracias a la escuela castellana.

Imagineros como Gregorio Fernández, o Tomás de la Sierra contribuirán a la propagación del arte semanastero a lo largo y ancho de las nueve provincias. Las tres copias principales que presentaremos a continuación mantienen las características de la talla primitiva de Madrid, siendo obras barrocas, marcadas por una gran expresividad en los rostros y en las manos.

La imagen más antigua que tenemos se encuentra en la provincia de Palencia, donde la *Archicofradía de la Real e Ilustre Esclavitud de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli* procesiona una hermosa talla de 135 centímetros si contamos con la peana, realizada a finales del siglo XVII. La imagen está realizada en madera policromada, tallada con su escapulario, aunque habitualmente se puede contemplar con un manto morado.

El acto principal de esta cofradía se realiza el Martes Santo en la procesión conocida con el nombre de *El Prendimiento*. Los hermanos cofrades se dirigen

hasta la Iglesia Parroquial de San Miguel (donde recibe culto la imagen durante todo el año) y tras la lectura del pasaje evangélico se entonan tres toques de trompeta interpretados por un tararú mientras las puertas de la iglesia se abren para recibir a Jesús Cautivo, rodeado de cuatro hermanos cofrades que portan antorchas entre sus manos. Esta procesión es realizada conjuntamente con la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Palencia.

Posiblemente esta imagen fue realizada para una capilla u oratorio, debido a sus reducidas dimensiones. A pesar de ello, se trata de una de las imágenes más queridas y valoradas por los palentinos.

La otra imagen más antigua que tenemos se encuentra en la capital salmantina. La *Ilustre y Venerable Congregación de Jesús Rescatado y Nuestra Señora de las Angustias* procesiona la imagen de Jesús Divino Redentor Rescatado. Se trata de una obra anónima de madera policromada realizada en el siglo XVIII.

La imagen procesiona en la tarde del Viernes Santo a las 18:30 desde la parroquia de San Pablo para dirigirse hasta la Catedral Nueva, donde tiene lugar el acto penitencial, retornando posteriormente a su parroquia. Jesús Rescatado aparece por las calles salmantinas con una larga cabellera natural y con su corona de espinas metalizada.

La imagen desfila acompañada de Nuestra Señora de las Angustias, una bella imagen del siglo XVIII.

Finalmente, nos vamos a dirigir hasta la localidad soriana de Almazán, donde la *Cofradía del Santo Entierro* es la encargada de procesionar una imagen de Jesús de Medinaceli del siglo XVIII, en la procesión del santo entierro. La imagen se encuentra durante el año en la ermita de Jesús.

Cabe destacar esta localidad por una celebración que realizan durante los primeros días del mes de septiembre. Nueve días antes del primer domingo de Septiembre tiene lugar la celebración de la Subida, en la que la imagen sale de su ermita para dirigirse hasta la Iglesia de Campanario realizando un recorrido procesional que tiene su punto álgido en la Plaza Mayor de la localidad, donde se produce una mayor concentración de vecinos. Finalizada la novena a Jesús de Medinaceli, el primer domingo de Septiembre la imagen realiza el camino inverso hasta resguardarse nuevamente en su ermita.

4.3. *La imagen de Jesús de Medinaceli en la imaginería castellano-leonesa de los Siglos XX y XXI*

Tras este primer gran momento de difusión de Jesús Rescatado, tenemos que esperar ya hasta el siglo XX para encontrarnos con nuevas copias de Jesús de Medinaceli.

Curiosamente, al tratarse de una devoción de siglos, las reproducciones que se han hecho han mantenido el estilo barroco de la pieza original de Madrid, con cabello natural, corona de espinas de metal, túnica morada y el escapulario trinitario. Muchos han sido los estudiosos que habían preconizado el final de las tradiciones semanaseras en España y en Castilla y León tras los nuevos tiempos políticos. Pero lo cierto es que podemos afirmar que estas manifestaciones religiosas se han consolidado en muchos puntos de la geografía española, formando ya parte de la idiosincrasia de los mismos.

Procederemos a presentar estas imágenes, así como sus desfiles procesionales y peculiaridades provincia por provincia.

Empezaremos en primer lugar, por la provincia de Ávila, donde tres localidades procesionan durante los días de pasión una imagen de Jesús de Medinaceli.

En la capital, se trata de la *Archicofradía de la Real e Ilustre Esclavitud de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli*, la encargada de procesionar la imagen de Jesús de Medinaceli, realizada en el año 1947 por Gerardo Morante Pozuelo y adquirida en la Casa Alsina de Madrid al año siguiente.

La imagen fue bendecida en 1948 y desde entonces ha participado en la semana santa abulense, aunque con un paréntesis entre los años 1966 por la desaparición de la Archicofradía, hasta su refundación en 1988.

Su procesión de regla tiene lugar el Martes Santo a las 21:00 cuando la imagen sale a través de las puertas de la Santa Iglesia Catedral, recorriendo las principales calles de la ciudad amurallada. Junto a Jesús de Medinaceli participan en el cortejo procesional otras imágenes como son las de San Pedro Llorando, el Nazareno del Perdón, el Calvario, la Virgen del Mayor Dolor, el Cristo Yacente y la Virgen de las Lágrimas.

Desde hace veinte años la imagen también participa en la procesión general del Viernes Santo, donde es escoltada por los hermanos de la Archicofradía.

Al sur de la provincia, nos encontramos con una localidad situada en el Valle del Tiétar, y que recibe el nombre de Arenas de San Pedro. En esta

población la *Hermandad de Jesús de Medinaceli y María Santísima de los Dolores* participa en los desfiles procesionales de la localidad con una talla del siglo XX del Santísimo Cristo de Medinaceli.

Su estación de penitencia tiene lugar el Miércoles Santo a las 23:00 cuando la imagen parte desde la Iglesia del Amor Hermoso tras la escucha del Himno calles de la localidad hasta volver nuevamente a su iglesia. De la importancia Nacional. A continuación, la procesión del silencio realiza un desfile por las principales de la imagen y de su devoción lo atestiguan los más de 300 hermanos que forman parte de esta cofradía y su impulso por mantener viva la misma. En este año 2017 la imagen ha estrenado unas andas nuevas.

Finalmente, nos acercaremos hasta la Andalucía abulense de Candeleda, la tierra de los naranjos. En esta localidad la *Muy Antigua y Verdadera Cofradía de la Santa Vera Cruz de Candeleda* es la encargada de realizar las procesiones de la semana de pasión. Esta población merece una atención especial, ya que en ella los cofrades más jóvenes procesionan una pequeña imagen de Jesús de Medinaceli desde hace unos escasos años, asegurando así la cantera del futuro.

Saltamos de provincia, y nos dirigimos hasta las tierras de León. En la capital la *Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio*, fundada en 1991, tiene en sus manos una talla de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli, realizada en los talleres de Asorey en el siglo XX.

La cofradía tiene tres actos procesionales. El primero de ellos se realiza el Domingo de Ramos en la procesión del Dainos, donde los hermanos acompañan una imagen de Jesús Nazareno del siglo XVIII de la escuela castellana mientras se le recita el rosario de la Buena Muerte, un rosario penitencial al que se le sustituyen las jaculatorias a la virgen por la frase: “Danos Señor Buena Muerte”. Se trata pues, de una de las procesiones más concurridas y más queridas por los papones leoneses.

El segundo acto tiene lugar el Martes Santo con el tradicional Calvario o Vía Crucis Popular Leonés Cantado, que acontece en el interior de la Iglesia de San Francisco de la capital.

Finalmente, el tercer acto procesional se produce el Miércoles Santo con la procesión del silencio, donde participa la imagen de Jesús de Medinaceli. La imagen parte a las 20:30 de la Iglesia Conventual de San Francisco el Real, regentada por los padres Capuchinos, para dirigirse hasta la Plaza de la Inmaculada, donde se realiza el rezo de la Salve. Tras él, la imagen retorna a su sede, acompañada en todo momento por el Cristo de la Expiración, que da nombre a la cofradía.

En la localidad salmantina de Peñaranda de Bracamonte podemos contemplar una imagen reciente, pues tan sólo tiene 28 años, de Jesús de Medinaceli, conocida aquí con el nombre de Jesús Rescatado. La Cofradía de *Nuestro Padre Jesús Nazareno y su madre la Santísima Virgen de la Misericordia* participa en los desfiles procesionales de la localidad en varias procesiones.

La primera de ellas tiene lugar en la madrugada del Martes al Miércoles Santo, en la procesión de penitencia, donde la cofradía realiza un desfile procesional en torno a la Iglesia Parroquial de San Miguel con la imagen de Jesús Rescatado.

La talla de Jesús participa también el Jueves Santo en la procesión del encuentro que sale a las 20:30 de la Parroquia de San Miguel. En la Plaza de la Constitución se produce un momento emotivo cuando la imagen de Jesús Rescatado se encuentra con Nuestra Señora de la Esperanza.

Su último desfile procesional tiene lugar el Viernes Santo en la procesión del Santo Entierro. Se trata de una imagen reciente ya que la anterior se quemó en el incendio parroquial que hubo hace unos años y que perdió varias de las imágenes de más valor de la localidad, entre ellas la de Jesús Rescatado.

La provincia de Soria, cuna de los duques de Medinaceli tiene en la localidad de Burgo de Osma, una de sus mejores semanas de pasión, ostentando actualmente la declaración de interés turístico regional.

En ella podemos descubrir la *Cofradía de los Misterios y del Santo Entierro de Cristo de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora*, que es la encargada de realizar los desfiles procesionales que tienen lugar en la localidad.

La imagen de Jesús de Medinaceli, que presenta las mismas características que las anteriores, participa en la procesión del Perdón el Miércoles Santo y que concluye en la Santa Iglesia Catedral y el Viernes Santo en la Procesión del Santo Entierro que se inicia a las 21:00 también desde la seo burgense.

Para terminar nuestro recorrido por las imágenes procesionales de Jesús de Medinaceli, nos vamos a acercar hasta el corazón geográfico de la Comunidad Autónoma, Valladolid.

En primer lugar, vamos a presentar la localidad de Íscar donde en el año 2010, debido a un gran número de devotos del Cristo de Medinaceli surgió la cofradía bajo este mismo nombre. Este núcleo cuenta con una imagen de Jesús de Medinaceli realizada en los talleres de Olot en el siglo XX y que participa

en la procesión general del Viernes Santo a las 20:00. La imagen parte desde la Iglesia Parroquial de San Miguel acompañada por la Cofradía del Cristo de Medinaceli junto con otros pasos como el del Santo Entierro.

Pero mención especial merece la *Cofradía del Discípulo Amado y de Jesús de Medinaceli* de la capital autonómica. Esta cofradía tiene sus orígenes en una cofradía fundada a mediados del siglo XX por el gremio de los periodistas, de ahí que su imagen titular sea la de San Juan Evangelista, que es la que procesiona en la Procesión General de la Sagrada Pasión del Redentor en la tarde del Viernes Santo.

La Cofradía se refundó en los primeros años del siglo XXI siendo la última hermandad en incorporarse a los desfiles procesionales vallisoletanos.

La imagen de Jesús de Medinaceli fue realizada en el año 2012 por Juan Antonio Blanco y bendecida el 22 de Junio de 2012 por el Señor Obispo en la Catedral vallisoletana. Procesionó por primera vez en el año 2013 en la procesión de Amor y Misericordia del Santísimo Cristo de Medinaceli. La procesión tiene lugar el Lunes Santo saliendo a las 20:30 desde la Iglesia Parroquial de San Agustín de los padres Agustinos y dirigiéndose hasta la Santa Iglesia Catedral para hacer allí un acto penitencial. Terminado dicho acto la imagen retorna otra vez a su sede parroquial, donde se da por concluida la procesión.

Este nuevo paso ha levantado cierta polémica en la Semana Santa Vallisoletana al tratarse de un paso a costal, por considerarlo inadecuado para los desfiles procesionales de la capital, marcados por la imaginería barroca que sí representa la imagen, pero no el paso.

V. CONCLUSIONES

Hundida entre el mito y la realidad, lo cierto es que la iconografía de Jesús Cautivo o Jesús Rescatado o más popularmente conocido como Jesús de Medinaceli no ha variado a lo largo de estas épocas desde que allá por el siglo XVII en un taller sevillano se realizara la primera escultura sobre esta advocación.

El Señor de Madrid, como es conocido por muchos, ha resultado ser una advocación muy querida, gracias a los padres trinitarios, y gracias también a todas aquellas personas que se aproximan hasta las iglesias donde esta imagen es venerada para besar el escapulario, el cordón o sus pies el primer viernes de Marzo.

La repercusión de esta imagen en todo el mundo es patente, gracias a varias reproducciones que podemos encontrar especialmente en países europeos, pero centrándonos más en este trabajo, la península ibérica ha sido el gran propagador de esta imagen barroca llena de gran dramatismo.

La comunidad autónoma de Castilla y León, siendo la región más grande del reino español, es un claro ejemplo de la influencia y de la devoción que ha surgido desde hace siglos en ciudades como Palencia o Salamanca donde esta imagen es venerada gracias también al influjo de las cofradías de Jesús Rescatado. Tampoco podemos olvidar que en esta comunidad autónoma tiene su sede la ciudad de Medinaceli, donde se encuentra una de las copias más antiguas y también más cuidadas, aunque no haya procesionado nunca.

También podemos remarcar el influjo devocional de esta imagen a través de la creación de nuevas copias como se ha producido hace unos meses en la ciudad de Burgos, donde la devoción popular ha propiciado la adquisición de esta nueva imagen en las tierras del Cid.

Así pues, todos los factores presentados en los anteriores puntos, junto con el trabajo de investigación realizado para la búsqueda de las distintas imágenes repartidas por la comunidad autónoma demuestran el enorme influjo que la historia de Jesús de Medinaceli, sumergida entre el mito y la realidad, han tenido a lo largo y ancho de las nueve provincias castellano-leonesas. Desde aquí, me gustaría agradecer la ayuda recibida por parte de estas cofradías y hermandades, por sus comentarios, por sus explicaciones, y a todos aquellos que han investigado anteriormente esta imagen a la que personalmente siento un gran cariño, fruto del trabajo de mi madre, que me llevaba cuando era pequeño a la basílica de Jesús de Medinaceli de Madrid, para besar los pies del Señor de Madrid.

Que este sencillo trabajo de divulgación sirva para apreciar el valor de esta advocación y de las majestuosas copias que tenemos repartidas por toda la comunidad autónoma de Castilla y León.

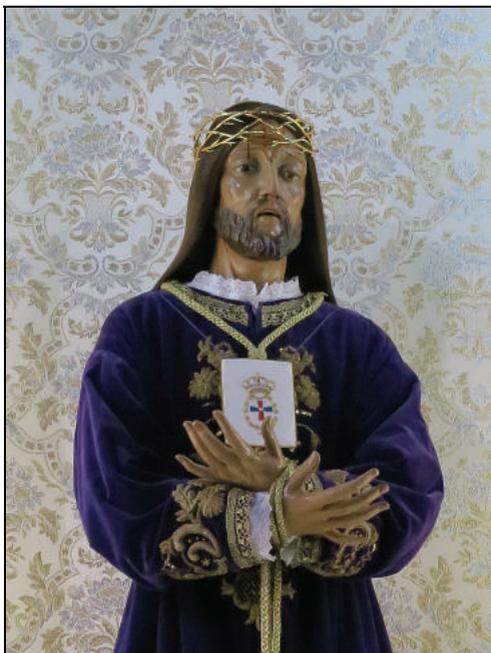
VI. BIBLIOGRAFÍA

- BLÁZQUEZ, F.J., *Semana Santa Salmantina. Historia y Guía Ilustrada*. Salamanca 1992.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Momentos de la Pasión en Castilla y León*. Valladolid. Las Guías del Duero. Edical, 2010.

- BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Semana Santa en Castilla y León*. Fundación Villalar Castilla y León, Valladolid 2011.
- Concejalías de Cultura de los Ayuntamientos de: Las Navas del Marqués, Burgos, Burgo de Osma y Arenas de San Pedro.
- *Constituciones de la Muy Ilustre Esclavitud de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Madrid*, 1711.
- FERNÁNDEZ VILLA, D., *Historia del Cristo de Medinaceli*, Editorial Everest, León 2007.
- GÓMEZ, E., y MARTÍNEZ, R., *Semana Santa en Palencia. Historia, arte y tradiciones*. Cálamo, Palencia 1999.
- MARLASCA RUIZ, G., *La Semana Santa en la Provincia Palentina: Historia, Imageniería y Tradiciones*. Agilice Digital, Valladolid 2016.
- MATEOS RODRÍGUEZ, M.A., (Coord.) *La Semana Santa en Castilla y León*. Edilesa, 1995.
- REVENGA, J., *León: Una Pasión por Contar*. Diario de León, 2007.
- VARIOS AUTORES, *Catálogo de la exposición “Apasionarte. Pasos de Palencia. Exposición iconográfica”*, Ediciones Cálamo, Palencia 2006.



1. Imagen de Jesús de Medinaceli de Palencia.



2. Imagen de Jesús de Medinaceli de Salamanca.



3. Cristo de Medinaceli de Íscar.

Una Cofradía erigida durante la Guerra Civil española: la Cofradía del Descendimiento de Córdoba

Pedro Pablo HERRERA MESA
Córdoba

I. Antecedentes: la Hermandad del Santo Cristo de las Ánimas.

II. Hermandad del Santísimo Cristo del Descendimiento.

- 2.1. *Ambiente de la ciudad en 1937, año de su fundación.*
- 2.2. *Fundación y primeros estatutos de la hermandad del Descendimiento.*
- 2.3. *Inicios de la Hermandad.*
- 2.4. *Primera Estación de Penitencia.*
- 2.5. *El Primer Paso de Misterio.*
- 2.6. *Larga Etapa de Consolidación (1940- 1980).*
- 2.7. *Etapa actual de esplendor iniciada en la década de los ochenta.*

"

Hace unos meses se cumplieron los ochenta años de la fundación de esta cofradía. Etapa dilatada, rica en numerosos acontecimientos de imposible análisis por los límites de esta comunicación. Por ello hemos de advertir que debido a este condicionamiento hemos preferido centrar nuestro estudio en los primeros años de su existencia, deteniéndonos tanto en el examen de la documentación existente en su archivo como en el ambiente de aquella época. Después hemos realizado un breve recorrido por su largo devenir deteniéndonos en los momentos que hemos considerado de más relevancia.

Desde los primeros momentos de la Guerra Civil Española la ciudad de Córdoba había permanecido dentro de la llamada “zona nacional”, aunque como un islote aislado, ya que tanto en el norte de la provincia, la Sierra, como en el sur, la Campiña, se combatía con dureza en distintos frentes.

Esta circunstancia hará que durante estos años y en los primeros de la postguerra se produjera en la ciudad un ambiente de exaltación religiosa como consecuencia de haber estado forzosamente contenida durante la mayor parte de la II República. Y uno de los exponentes más evidentes de la exteriorización de estos sentimientos fue la fundación de nuevas cofradías o refundación de otras antiguas durante este período que más adelante analizaremos. Una de ellas fue la *Hermandad del Santísimo Cristo del Descendimiento*.

I. ANTECEDENTES: LA HERMANDAD DEL SANTO CRISTO DE LAS ÁNIMAS

Los orígenes de esta hermandad se remontan a los albores del siglo XX en una ermita situada en la orilla izquierda del Guadalquivir, en la entrada del popular barrio cordobés del *Campo de la Verdad*. La ermita del *Santo Cristo de las Ánimas* daba culto desde mediados del siglo XVIII a un pequeño crucificado de ese nombre, que concitaba gran devoción no solo a los fieles de la barriada, sino también a muchos cordobeses de otras zonas de la ciudad.

Fue en 1903 cuando un grupo de jóvenes fundaron una hermandad en torno al patriarca *San José*. Tal cofradía atrajo en poco tiempo a muchos

feligreses del barrio y a instancias del capellán de la parroquia de *San José y Espíritu Santo* a la que pertenecía la citada ermita, en 1908, se incluyó también como titular la venerada imagen del Crucificado. Los años siguientes, hasta el término de la segunda década del siglo, fueron años de esplendor, abundando las celebraciones litúrgicas¹.

Debido al trabajo intenso y a la gran ilusión y devoción de los jóvenes componentes de la junta directiva decidieron procesionar un paso con el misterio del *Descendimiento* e incorporarlo a la procesión oficial del *Santo Entierro* del Viernes Santo cordobés. En dicho paso figuraba un Crucificado procedente de la citada parroquia, ya que la imagen del *Cristo de las Ánimas* era de reducido tamaño. Se incorporó también la imagen de la popular dolorosa conocida como *Virgen del Rayo* y la de *San Juan*, ambos pertenecientes a la misma iglesia. El resto, los *Santos Varones* y las tres *Marías* eran de escaso valor artístico. Desde entonces la cofradía pasó a llamarse: *Hermandad de Nazarenos del Santo Cristo de las Ánimas, Sagrado Descendimiento de Cristo Nuestro Señor y María Santísima del Rayo*².

Durante varios años dicho paso de misterio figuró en la citada procesión oficial del Viernes Santo cordobés. También lo hizo el 2 de abril de 1915. Sin embargo dos meses después un pavoroso incendio dañaría enormemente a la ermita y a la mayoría de imágenes y enseres que en ella se encontraban.

La prensa local del 19 de abril daba detallada información del siniestro comentando la desaparición de muchas imágenes, entre ellas la del Titular de la ermita, que días después apareció mutilado entre los escombros. Sin embargo las imágenes del paso que había realizado su estación penitencial dos semanas antes se habían salvado, por lo que fueron trasladadas a su parroquia³.

Los miembros de la hermandad no se desmoralizaron y nombraron una comisión presidida por varias autoridades que abrieron una suscripción pública para reparar los grandes destrozos del incendio. El pueblo cordobés respondió con generosidad y en un año la ermita y las imágenes fueron restauradas. Esto permitió que el misterio del *Descendimiento* con su hermandad pudiese continuar realizando su desfile procesional los años siguientes 1916 y 1917⁴.

¹ Detallado informe sobre el funcionamiento de la hermandad y descripción de la ermita se encuentra en "Elencos de la parroquia de San José y Espíritu Santo de Córdoba" 1914, en *Archivo General del Obispado de Córdoba (A.G.O.C.), Secretaría*.

² ARCHIVO de la HERMANDAD del DESCENDIMIENTO (A.H.D.), Sección folletos y convocatorias.

³ Diario *El Defensor de Córdoba*, 19- 4- 1915.

⁴ *Ibidem*, 5- 4-1917.

Pero a partir del año siguiente este misterio dejó de realizar su estación de penitencia disolviéndose la hermandad, no existiendo datos sobre sus causas. Tal vez como consecuencia del incendio la cofradía se endeudara y no pudo afrontar los elevados gastos.

Hubieron de transcurrir casi veinte años para que otro grupo de entusiastas cofrades decidieran, no reorganizar, sino fundar una nueva cofradía que recuperara la tradicional y popular devoción al *Cristo del Descendimiento*.

II. HERMANDAD DEL SANTÍSIMO CRISTO DEL DESCENDIMIENTO

2.1. Ambiente de la ciudad en 1937, año de su fundación

La manifiesta hostilidad hacia la Iglesia y a cualquier manifestación religiosa que ejercieron muchos gobiernos de la II República se agudizó con el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. Esta agresiva actitud enconaría más los ánimos de muchos españoles de opuestas tendencias, que meses después desembocaría en la cruenta guerra fratricida cuyas secuelas las sufrirían varias generaciones. Fruto de este ambiente, en aquella Semana Santa de 1936 no se organizaron procesiones. Tan solo la cofradía de las *Angustias* desafiando aquel clima hostil y desobedeciendo distintas advertencias pudo realizar su estación de penitencia.

La procesión del *Corpus* se realizó el 11 de junio, pero solo por el interior de la Catedral. Los rocieros cordobeses suspendieron la romería almonteña y la hermandad de la *Virgen de Linares* que pretendía celebrar con una procesión solemne los setecientos años de la conquista de Córdoba por el rey *San Fernando* en 1236, se limitaron a celebrar una fiesta sin salir de su santuario en las afueras de la ciudad.

El obispo *Adolfo Pérez Muñoz* revelaba aquellos momentos adversos exhortando a los fieles a celebrar el mes del *Sagrado Corazón de Jesús* aludiendo a:

*“la tristísima situación que nos rodea, preñada de angustias y zozobras sin cuento que amenazan descargar sobre la Iglesia de Cristo empujadas por sus enemigos seculares...”*⁵.

⁵ Véase el estudio de NIETO CUMPLIDO, M., y SÁNCHEZ GARCÍA, L.E., *La Persecución religiosa en Córdoba (1931- 1939)*, Córdoba 1998, p. 125.

Como ya aludimos, las circunstancias de que la ciudad de Córdoba, desde el primer día de la contienda, estuviera bajo el mando nacional hizo que pronto aquellos sentimientos religiosos de muchos cordobeses, que forzosamente estaban contenidos, ahora se pudieran exteriorizar.

En el verano de 1937 los cordobeses no podían sustraerse del ambiente bélico del momento. La prensa local informaba de los movimientos de varios frentes establecidos en la provincia. Abundaban los anuncios de numerosos consejos de guerra y para que el pueblo estuviese informado de las exaltadas alocuciones que desde Sevilla emitía el general *Queipo de Llano* se habían instalado altavoces en lugares céntricos de la capital⁶.

A este panorama de guerra se sumaba la libre expresión de los sentimientos religiosos de la mayoría del pueblo cordobés. Pronto tanto la Iglesia como las autoridades políticas darían a la contienda el sentido de *Cruzada*; de ahí que en numerosas ocasiones los ideales políticos se fundieran con las creencias religiosas. Se iniciaba esa simbiosis que más tarde se conocerá como el “*nacionalcatolicismo*”.

Fue en este ambiente propicio cuando en la ciudad de Córdoba se inició un movimiento de fundación o refundación de numerosas hermandades penitenciales.

Las dos primeras en este año de 1937 fueron la del *Cristo de la Misericordia* y la del *Cristo del Descendimiento*. A estas le seguirían en los años de la guerra y postguerra otras hermandades. Y es que los cofrades cordobeses se sentían agradecidos a las autoridades por su manifiesto apoyo después de los años oscuros. Así en algunas cofradías como la de la *Caridad* figuraba como Hermano Mayor Perpetuo *José Antonio Primo de Rivera*, y hermano de honor el “glorioso general *Yagüe*”. Y en la del *Calvario* era nombrada Camarera de Honor *Carmelita Franco Polo*. También la veterana cofradía de las *Angustias* nombraba Hermano Mayor a *D. Francisco Franco Bahamonde*. Por ello las autoridades políticas y militares se manifestaban como los defensores de los valores religiosos del pueblo ocupando la presidencia de muchos desfiles penitenciales⁷.

⁶ *El Defensor de Córdoba*, 16- 6-1937.

⁷ *Cofradías Cordobesas*, Revista nº 3, Córdoba 1939.

2.2. *Fundación y primeros estatutos de la hermandad del Descendimiento*

Fue en este ambiente cuando un grupo de amigos entusiastas de la Semana Santa, de extracción social modesta: funcionarios, empleados, artesanos..., decidieron fundar una hermandad. Recorrieron varias iglesias recibiendo la negativa de los párrocos a su pretensión, a pesar de aquella atmósfera favorable. Sin embargo alguien del grupo recordó que en años anteriores había existido una hermandad en el barrio del *Campo de la Verdad*.

Hemos de señalar que dicha barriada se encuentra en la orilla izquierda del Guadalquivir. En aquella época era un barrio extremo y modesto, formado en su mayoría por agricultores, muchos de ellos jornaleros y con una identidad propia con aspecto de pueblo, a pesar de estar separado del resto de la ciudad solo por el Puente Romano. Un barrio histórico que ya en la época romana recibía el nombre del arrabal de *Secunda*. Más conocido en el medievo por la sublevación de los comerciantes muladíes contra el emir *Alhaquem I*, el cual ejerció una feroz represión arrasando el arrabal y ejecutando a la mayoría de sus moradores⁸. Así pues, en 1937, año en que se fundó la hermandad era un pequeño barrio agrícola, limítrofe con numerosas huertas y campos de labranza en la campiña cordobesa. Sin embargo en la década de los años cincuenta del siglo pasado la barriada cambiaría totalmente su faz, debido a la ingente obra social que el recordado obispo dominico *Fray Albino* desarrolló creando varios miles de viviendas unifamiliares para familias modestas, por lo que aumentó enormemente la demografía.

Volviendo al peregrinaje de aquellos pioneros cofrades, estos pudieron entrevistarse con el encargado de la parroquia del barrio, la de *San José y Espíritu Santo*, exponiéndole la idea de fundar una hermandad con el título del *Santísimo Cristo del Descendimiento*⁹.

Fueron recibidos por el cura ecónomo con gran entusiasmo poniendo a su disposición las antiguas imágenes que habían formado el misterio del *Descendimiento* dos décadas antes: Un crucificado, la dolorosa *Virgen del Rayo*, llamada así porque una chispa eléctrica cayó a sus pies, quedando la imagen totalmente indemne, y *San Juan Evangelista*. Ofreció además la ermita como secretaría y depósito de enseres.

⁸ NIETO CUMPLIDO, M., "Islam y Cristianismo", en *Historia de Córdoba*, 2, Córdoba 1984, p. 24.

⁹ En dicha iglesia, fundada en 1570, cinco años más tarde, el día de Pentecostés de 1575, oyó misa *Santa Teresa de Jesús* que iba camino de Sevilla para fundar un convento.

Fruto de la buena acogida los cofrades nombraron una comisión gestora que redactara un borrador de estatutos y una instancia dirigida al obispo Pérez Muñoz solicitando la erección de la hermandad. Tal solicitud firmada por cuatro cofrades la transcribimos totalmente:

“Los abajo firmantes a V.E.I. con todo respeto y consideración tienen el honor de exponer: Que deseado fomentar en todo lo posible el culto católico en la Parroquia de San José y Espíritu Santo de esta ciudad y levantar el ánimo religioso de los vecinos del Campo de la Verdad, en cuyo barrio se encuentra enclavada la citada Parroquia, hemos convenido establecer en el expresado templo, una hermandad que se denominaría del Santísimo Cristo del Descendimiento, dándole al citado Cristo, culto interno y externo, tanto durante el año, como en la festividad de Semana Santa, para la cual SUPLICA a V.E.I. la debida autorización y aprobación de los Estatutos, que por duplicado son adjuntos. Es gracia que no dudan obtener de Vuestro magnánimo corazón, cuya vida guarde Dios muchos años. En Córdoba a 28 de abril de 1937”.

A la citada instancia se adjuntaba un informe manuscrito del párroco en los siguientes términos:

“El infrascrito cura ecónomo de la Parroquia de San José y Espíritu Santo, de esta ciudad, debidamente asesorado del espíritu verdaderamente cristiano de los que al dorso exponen y suplican dé gustosamente a que en esta citada parroquia se establezca la expresada hermandad y que efectivamente su establecimiento contribuya a hacer resurgir el apagado espíritu religioso de los feligreses que le están encomendados. Córdoba 30 de abril de 1937. El Párroco”.

Llama la atención que tanto los cuatro solicitantes como el párroco hicieran hincapié en levantar “el apagado ánimo y espíritu religioso de la barriada”. Desconocemos las causas concretas motivadoras de esta afirmación. Pero es un hecho evidente que lograron con creces este objetivo, pues en muy poco tiempo el culto y veneración a la imagen del *Cristo del Descendimiento* se convirtió en el mayor testimonio de expresión de la religiosidad popular del barrio, que se ha ido incrementando hasta nuestros días, prueba de ello es la cantidad de nazarenos y sobre todo penitentes que lo acompañan en su procesión del Viernes Santo cordobés.

Una vez en el obispado, esta documentación siguió los trámites pertinentes para su aprobación y aparecía el siguiente informe:

“Excmo. Rvdmo. Sr.: El infrascrito Promotor de la Justicia Fiscal General Eclesiástico de este obispado para dar el dictamen que le interesa el decreto precedente ha leído con detención el proyecto de estatutos para la Hermandad del Santísimo Cristo del Descendimiento en la parroquia de San José y Espíritu Santo de esta ciudad y no ha encontrado en él ninguna cosa contraria a las disposiciones canónicas vigentes. Córdoba, 5 de junio de 1937”.

Firma y rúbrica del Dr. Constantino Montilla.

Superados estos trámites y en breve tiempo, el 8 de junio de 1937, adjunto a los primeros estatutos emitidos por la Secretaría de Cámara de Gobierno del Obispado de Córdoba, dirigido al Sr. Cura Ecónomo de la Parroquia de San José y Espíritu Santo de Córdoba, se remitía el decreto de erección en los términos que transcribimos:

“En instancias al asunto de que se hará mención, Su Excma. Ilma. El Obispo mi Señor, ha dictado con esta fecha el siguiente decreto: Vistas las anteriores diligencias venimos en erijir(sic.) y erijimos(sic.) en la iglesia parroquial de San José y Espíritu Santo de Córdoba la Hermandad del Santísimo Cristo del Descendimiento: Aprobamos los estatutos presentados por los que se ha de regir, uno de cuyos ejemplares que se adjunta a este expediente, y otro sellado con el sello del Obispado se devolverá para el régimen de gobierno de la Hermandad: y nombramos Director espiritual y Capellán de la misma al Sr. Cura que es o fuese de la citada Parroquia. Lo que traslado a V. para su conocimiento y demás efectos .Dios guarde a V. muchos años. Córdoba 8 de junio de 1937. Lo decretó y firma Su Excma. Ilma. El Obispo mi Señor de que certifico”.

Cerraba dicho documento la firma y rúbrica de Adolfo Obispo de Córdoba y la del Notario el licenciado Lucas Fernández.

Los primitivos Estatutos aprobados en el anterior documento se componían de ocho capítulos que contenían treinta y cinco artículos mecanografiados. En el primero, que definía el objetivo principal de la hermandad, se volvía a reiterar en levantar el ánimo religioso de los vecinos del Campo de la Verdad.

Los otros capítulos se dirigían a los deberes de los hermanos, a los cargos de la junta de gobierno, así como a los cabildos, tanto de la junta directiva como de la junta general, y a las elecciones e inversión de fondos. Los dos últimos contenían las disposiciones complementarias y la vigencia e interpretación de dichos estatutos¹⁰.

¹⁰ A.G.O.C., Sección Cofradías. Hermandad del Stmo. Cristo del Descendimiento.

2.3. *Inicios de la Hermandad*

Así pues, con esta fecha había nacido en Córdoba una nueva hermandad, conocida popularmente como la del Campo de la Verdad. Una hermandad humilde, pero llena de entusiasmo que recogía la tradición del barrio de procesionar el misterio del *Descendimiento* dos décadas anteriores.

En la primera junta de gobierno existía un equilibrio entre sus componentes, vecinos del barrio y residentes en la otra orilla del Guadalquivir.

El primer acto litúrgico celebrado por la nueva cofradía fue la misa de fundación. Tuvo lugar en su sede canónica: la parroquia de *San José y Espíritu Santo*. La solemne eucaristía fue oficiada por el canónigo D. *Mariano Ruiz-Calero Alcántara*, con la asistencia de toda la junta directiva y gran cantidad de hermanos, además de representantes de otras cofradías. Y la emotiva ceremonia no pudo sustraerse de aquellos momentos trágicos en que estaba sumido nuestro país. Así el citado sacerdote en su homilía comparó la figura de *Jesucristo Crucificado* con el sufrimiento de la patria. Al terminar la misa se entonó un *Te Deum* en acción de gracias por los triunfos del glorioso ejército y en especial por la reciente toma de la ciudad de Bilbao.

Al final del acto la hermandad acordó dirigir al invicto caudillo el siguiente telegrama:

“Secretaría General de S.E. El Generalísimo. Coincidió ¡gloria a Dios! ¡gloria a España! ¡Salve Franco! Festividad constitución hermandad del Stmo. Cristo del Descendimiento con la toma de Bilbao. Cantose Te Deum. ¡Viva España! Hermano Mayor Manuel Salinas¹¹.

Tres meses más tarde, en el mes de septiembre, se convocó a todos los hermanos, en la capilla del Cristo, a la solemne fiesta de Regla en honor de su Titular y para pedir por el triunfo total del “Glorioso Ejército Salvador de España”. En dicha ceremonia actuó una capilla vocal e instrumental¹².

2.4. *Primera Estación de Penitencia*

El primer desfile penitencial de la cofradía tuvo lugar el Jueves Santo de 1938. A las carencias propias de una hermandad recién fundada y a la naturaleza

¹¹ *El Defensor de Córdoba*, 21- 6- 1937.

¹² *Cincuentenario de la Hermandad del Descendimiento y N^a Señora del Buen Fin. (1937-1987)*. Suplemento de la revista ALTO GUADALQUIVIR 1987, pp. 14-15.

humilde del barrio hemos de añadir la penuria económica por la que atravesaba el país en aquellos momentos. Por ello comprenderemos que la primera procesión que organizó la cofradía contara con unos medios muy precarios. Disponían de las antiguas imágenes del misterio del *Descendimiento*: un pequeño Crucificado, la *Virgen del Rayo* y *San Juan Evangelista*. Los *Santos Varones* eran imágenes de escaso valor artístico. Las andas, tanto la parte de carpintería como la metálica fue realizada por dos directivos de la hermandad. Dicho paso salía de la antigua ermita del *Santo Cristo*, aunque había de ser armado en la calle por la estrechez de su puerta.

De ese modo aquel Jueves Santo, la hermandad pudo inaugurar su primera estación penitencial por las principales calles de Córdoba, siendo llevado el paso a hombros de faeneros.

2.5. *El Primer Paso de Misterio*

Pasada aquella Semana Santa, conscientes los miembros de la Junta de Gobierno de que las imágenes heredadas no encajaban con el misterio del *Descendimiento*, ya que el Cristo era un crucificado normal y de tamaño reducido, concibieron la ambiciosa idea de encargar un grupo escultórico que tuviera valor artístico y que fuera capaz de suscitar la devoción del barrio e incluso de toda la ciudad.

De nuevo los avatares de la Guerra Civil iban a estar relacionados con la hermandad. En efecto, por las vicisitudes de la contienda apareció por Córdoba un joven escultor valenciano que desde entonces se instalaría en la ciudad, estableciendo su taller en el casco histórico durante varias décadas de donde saldría la mayoría de su copiosa obra artística. Se trataba de *Amadeo Ruiz Olmos*, que pronto entró en contacto con algunos miembros de la directiva acogiendo la idea con entusiasmo¹³ Él mismo se hizo hermano de la cofradía y con prontitud realizó la maqueta de todo el misterio formado por el *Cristo*, la *Virgen*, *San Juan*, los dos *Santos Varones* y las tres *Mariás*, todas ellas en madera totalmente tallada, doradas, estofadas y policromadas. La hermandad aunque ilusionada con el proyecto no pudo llevarlo a cabo totalmente, debido a su escasa capacidad económica. Así decidieron encargarlo en varias etapas. Empezaron por el Titular, el *Cristo del Descendimiento* y la imagen de *María Magdalena*. La imagen del Cristo, la de mayor valor artístico del grupo, fue la primera imagen penitencial que realizó para la Semana Santa de Córdoba,

¹³ Sobre la imaginería de este artista véase nuestro trabajo: “La Producción Imaginera de Amadeo Ruiz Olmos”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 127, Córdoba 1994.

aunque casi al mismo tiempo talló la del Cristo de la *Clemencia* para la veterana cofradía de los *Dolores*, de gran arraigo en la ciudad de Córdoba.

La citada imagen representa a *Jesucristo* en el momento de ser desclavado de la cruz. Su brazo derecho, libre ya del clavo, pende en el aire, mientras el cuerpo continúa unido al madero por el brazo izquierdo y los pies, de ahí que la parte superior del tronco aparezca ligeramente inclinada hacia delante.

La imagen de *María Magdalena* representa a una mujer joven de bellas facciones, puesta de rodillas en actitud implorante y la mirada elevada hacia *Cristo*. Aunque de talla completa la realizó para ser vestida. También revistió a los antiguos *Santos Varones* con una pasta de escayola y cartón. Dichas imágenes fueron terminadas a finales del mismo año de 1938, aunque su bendición se realizó en una fiesta solemne en la Cuaresma de 1939. El importe de las nuevas imágenes fue de 7.500 ptas. de la época, abonadas en diez plazos¹⁴.

De ese modo, el año 1939, quedaría configurado el **Primer Paso de Misterio** que procesionó la hermandad. A las nuevas imágenes del *Cristo* y la *Magdalena* le acompañarían durante más de dos décadas las antiguas de la dolorosa *Virgen del Rayo* y *San Juan Evangelista*, además de los *Santos Varones* retocados por el imaginero, Su distribución consistía en que *Nicodemo*, subido en la escalera, se disponía a desclavar el brazo izquierdo, mientras que *José de Arimatea* con un pie en un peldaño de la otra escalera esperaba con una sábana a recibir el cuerpo de *Cristo*. Y el Viernes Santo de aquel año, el día asignado fue el Jueves Santo pero no lo pudo hacer a causa de la lluvia, este misterio realizó su primer desfile penitencial por las calles cordobesas.

2.6. Larga Etapa de Consolidación (1940- 1980)

La actual Semana Santa de Córdoba que hunde sus raíces, como hemos expuesto en los años de la Guerra Civil y de la postguerra, ha pasado por varias etapas hasta llegar a nuestros días. A una primera etapa de ascenso con la fundación o refundación de nuevas cofradías, le siguió un período de crisis iniciado a finales de los años cincuenta que se mantendría en casi dos décadas, para después iniciar a partir de mediados de los setenta una larga etapa de resurgimiento y esplendor que se mantiene en la actualidad¹⁵.

¹⁴ A.H.D., Sección Tesorería.

¹⁵ La Semana Santa cordobesa ha sido estudiada en profundidad por JUAN ARANDA DONCEL. Entre sus múltiples estudios sobre este tema citaremos: *Breve Historia de la Semana Santa de Córdoba*, Málaga 2001, en la que realiza un resumido, pero al mismo tiempo detallado recorrido de la Semana Santa cordobesa desde sus inicios en el siglo XVI hasta la actualidad.

¿Cómo se desarrolló la Hermandad del *Descendimiento* en estas cuatro décadas?

Ya sabemos que el decenio de los cuarenta del siglo pasado significó un ascenso generalizado de la Semana Santa en Córdoba. Aquel clima de *nacionalcatolicismo* fue propicio para que el número de cofradías llegara a la veintena. Significó un hecho importante la creación de la Agrupación de Cofradías en 1944, que aglutinó a todas ellas y estableció una Carrera Oficial.

El principal logro para la hermandad del *Descendimiento* en la primera década de su existencia fue su consolidación, ya que en poco tiempo, a través de sus celebraciones litúrgicas y sus atenciones a las muchas necesidades de los feligreses, la imagen del Cristo del *Descendimiento* se convirtió en el mayor testimonio de veneración y en el principal referente de la religiosidad popular del barrio, considerándola como algo suyo. Se había cumplido con creces el deseo de los fundadores de “levantar el ánimo religioso de los vecinos”.

En cuanto a los objetivos materiales se fueron realizando poco a poco, condicionados por los límites económicos de la hermandad. Así el Jueves Santo de 1940 los nazarenos de la cofradía estrenarían sus túnicas blancas y cubrerrostros rojos que aún se mantienen¹⁶.

A lo largo de esta década se fue incrementando el guion con nuevos atributos: estandarte, bandera, gualdrapas, cruz de guía... etc. Sin embargo el objetivo más ambicioso que alcanzó la hermandad fue la construcción de un nuevo paso o andas que se adaptaban más a las numerosas imágenes del misterio. El paso de grandes dimensiones con ornamentación barroca, tanto en los respiraderos como en la canastilla y cresterías, se estrenó en la Semana Santa de 1949. En años siguientes fue totalmente dorado y talladas las cabezas de los cuatro evangelistas de las esquinas por el tallista *José Callejón*. El paso debido a su excesivo peso hubo de ser llevado desde entonces con ruedas¹⁷.

A partir de finales de los años cuarenta y a lo largo de la siguiente década, tanto el paisaje como la densidad poblacional de la barriada, cambiaría radicalmente. Hecho debido a la ingente obra social llevada a cabo por el recordado obispo dominico *Fray Albino*. Dicha obra que trascendió incluso fuera de nuestras fronteras consistió en la construcción de cerca de tres mil

¹⁶ Diario *Azul*, 21- 3-1940.

¹⁷ La prensa local se hizo eco de este logro anunciando el estreno de las magníficas andas. Diario *Córdoba*, 1- 4-1949.

viviendas unifamiliares de varios tipos para familias humildes, que solucionó en gran medida la carencia de viviendas en la Córdoba de la postguerra. Dicho proyecto fue acompañado de equipamientos como colegios, mercado, imprenta, central de teléfonos, oficina de correos, campo de fútbol... etc.¹⁸.

¿De qué modo influyó esta transformación en la Hermandad del *Descendimiento*?

En primer lugar la hermandad incrementó el número de nazarenos y penitentes en su desfile procesional. Pero sobre todo al ser reformada totalmente la antigua parroquia, se construyó la actual nave anexa a dicho templo para que la hermandad guardara el paso y todos sus enseres, instalándose allí su secretaría, por lo que desde entonces la hermandad abandonó la antigua ermita del *Cristo de las Ánimas*.

También a instancias del prelado, se cambió el día de salida al Viernes Santo, por ser el día más adecuado para dicho misterio.

El inicio de la década de los años sesenta coincidió con el comienzo de la realización de un objetivo desde hacía tiempo deseado: conseguir hacer realidad la primitiva maqueta del imaginero *Ruiz Olmos*. Que todas las imágenes del misterio fuesen de bulto redondo, es decir en madera tallada y policromada totalmente. El proyecto hubo de realizarse en dos etapas: En 1960 el artista talló las imágenes de la *Dolorosa* y la de *San Juan Evangelista*, tallas de gran realismo donde destaca la belleza del discípulo amado. En 1968 realizó los dos *Santos Varones*. Para ello cambió la disposición: *Nicodemo* se mantenía subido en la escalera desenclavando el brazo izquierdo, sin embargo *José de Arimatea* se disponía en pie a aguantar con la sábana el peso de *Cristo* al ser descendido, por ello se eliminaba una escalera. Al año siguiente, 1969, a la misma imagen de *María Magdalena* realizada por él treinta años antes le talló los ropajes en consonancia con el resto de las imágenes. Así en aquella *Semana Santa cordobesa* de 1969 la cofradía estrenó el **Segundo Misterio del Descendimiento**¹⁹.

Conseguido este ilusionado objetivo la década de los setenta transcurrió sin que la hermandad realizara grandes proyectos materiales, sobre todo porque participó de la crisis general que venía afectando a la *Semana Santa cordobesa*

¹⁸ Véase HERRERA MESA, P.P., y POLO MOLINA, J.A., *Fray Albino en el recuerdo*, Córdoba 2000.

¹⁹ Véase nuestro trabajo "La Cofradía del Campo de la Verdad" en *Semana Santa en Córdoba*, Córdoba 1989, pp. 302-303.

desde años anteriores motivada por distintas causas. No obstante se incrementó el número de nazarenos y sobre todo la hermandad participó en las tareas pastorales organizadas en la parroquia siguiendo las pautas del Vaticano II.

2.7. *Etapa actual de esplendor iniciada en la década de los ochenta*

Desde finales del decenio de los setenta se empezó a experimentar en la Semana Santa de Córdoba un auge, un esplendor que aún se mantiene. Dicho ascenso cristalizó en la erección de nuevas cofradías y en la mejora de las existentes.

Entre los principales motivos de este esplendor hay que señalar en primer lugar el relevo generacional en el timón de las cofradías, pues la juventud con su vigor y nuevas ideas contribuyó eficazmente. Por otro la llegada a la Silla de Pedro de *Juan Pablo II* en 1978, que con su característica energía impulsó la religiosidad popular, sobre todo tras su exhortación “Christi fideles laici”. También fue causa de este esplendor la promulgación del Estatuto de Autonomía Andaluza, que resaltaría los valores culturales de la comunidad y uno de los ejemplos más vivos de nuestra cultura popular es la celebración de la Semana Santa. Por último la influencia de la vecina Sevilla que incluso se fue extendiendo a otras comunidades autónomas, sobre todo en el modo de llevar los pasos con costaleros al son de marchas procesionales. Pero principalmente la llegada de la juventud fue fundamental sobre todo cuando se produjo el relevo en la Agrupación de Cofradías, pues el espíritu de renovación de dicho organismo influiría en cada una de las cofradías²⁰.

Esta renovación y esplendor también llegó a la cofradía del *Descendimiento* a partir de 1981. Con el nombramiento de una nueva directiva formada mayormente por jóvenes pertenecientes a la hermandad desde su niñez, estos desde un principio se impusieron realizar ambiciosos objetivos. El primero de ellos fue que una Virgen en paso de palio acompañara al Titular. Para ello hubo que buscar una nueva imagen de la Virgen, ya que la antigua *Virgen del Rayo* que tantos años figuró en el paso del Cristo había pasado a ser Titular de una nueva hermandad de gloria, a pesar de ser una dolorosa.

Por mediación del religioso capuchino *Fray Ricardo de Córdoba*, consiliario y asesor artístico de la hermandad se adquirió en Sevilla una dolorosa de candelero, realizada en 1979 por el imaginero y profesor de la Universidad

²⁰ Sobre la Agrupación de Cofradías cordobesa véase el estudio conjunto; BEJARANO NIETO, A. y HERRERA MESA, P.P., *Agrupación de Cofradías: Cincuenta años de historia*, Córdoba 1995.

hispalense *Manuel Hernández León*. A instancias del citado consiliario le fue impuesta a dicha imagen la advocación de *Nuestra Señora del Buen Fin*, pasando desde entonces a titularse la cofradía: *Hermandad del Santísimo Cristo del Descendimiento y Nuestra Señora del Buen Fin*. Después en octubre de 1985, en una fiesta solemne celebrada en su parroquia, fue bendecida la imagen. Y en la Semana Santa de 1987, año en que se celebró el cincuentenario de la fundación de la hermandad, *Nuestra Señora del Buen Fin* en su paso de palio llevado por costaleros, realizó su primera estación de penitencia por las calles de Córdoba²¹.

Otra gran meta que se había propuesto la nueva directiva era la renovación de las imágenes del paso de misterio. El ya citado estilo sevillano de llevar los pasos con costaleros al compás de marchas procesionales influyó de manera decisiva prácticamente en todas las cofradías cordobesas. Pero este estilo era imposible aplicarlo al paso del misterio del *Descendimiento* debido al excesivo peso de las imágenes de *Amadeo Ruiz Olmos*. Habían de ser sustituidas por otras más ligeras. Sólo se mantuvo la imagen del Cristo, objeto de una gran veneración en el barrio.

Se le encargó el nuevo proyecto al joven imaginero cordobés *Miguel Ángel González Jurado*, que se había formado en el taller sevillano del conocido imaginero *Luis Álvarez Duarte*²².

El nuevo misterio, incluida la restauración de la imagen del *Cristo*, se realizó en varias etapas, estando formado por una dolorosa: *Virgen del Refugio*, *San Juan Evangelista*, los dos *Santos Varones*, *María Magdalena* y las tres *Mariás*. Todas las imágenes son de candelero, es decir, para ser vestidas, por lo que el peso disminuyó enormemente y ya pudo ser llevado el paso por costaleros.

La nueva composición recuperaba de nuevo las dos escaleras, pues los dos *Santos Varones* aparecen subidos a la misma altura en los brazos de la cruz. La *Virgen* eleva la mirada hacia su hijo, mientras el “discípulo amado” intenta acogerla para mitigar su dolor. La bella imagen de *María Magdalena*, arrodillada se abraza a los pies de la cruz y las otras dos *Santas Mujeres* se disponen a preparar la sábana para envolver a *Cristo*. Así desde 1994 el paso

²¹ HERRERA MESA, P.P., “La Hermandad del Descendimiento de Córdoba: Sesenta y ocho años de historia”, en Revista *IV Encuentro Nacional de Hermandades, Pasos y Cofradías del Descendimiento*, Córdoba 2005.

²² A estos imagineros le dedica varias páginas, DÍAZ VAQUERO, M^a D., *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba 1995, pp. 115-118, 160- 163.

pudo ser llevado por costaleros al son de marchas procesionales y en 1999 se pudo completar totalmente el misterio con las nuevas imágenes que hemos descrito. Había nacido el **Tercer Misterio del Descendimiento** cordobés.

Las imágenes de *Ruiz Olmos* en principio fueron depositadas en el Museo Diocesano hasta que se dispuso en la Casa de Hermandad -otro objetivo alcanzado por las nuevas juntas directivas- un lugar digno donde se pueden contemplar en la actualidad²³.

Hasta aquí un resumen en el que hemos querido exponer los momentos más decisivos de esta hermandad, sobre todo los primeros por ser los más difíciles. Pero al mismo tiempo, como trasfondo, no nos hemos olvidado de detenernos en los grandes cambios experimentados en la sociedad durante las ocho décadas de existencia de la cofradía. Cambios en la economía: de la autarquía al desarrollismo. Transformaciones políticas: del franquismo en sus diversas etapas, a la democracia, incluyendo el nuevo modelo de estado autonómico. En fin, la evolución de una Iglesia inserta en el nacionalcatolicismo a una Iglesia nueva surgida del Vaticano II.

Sin embargo, a pesar de los altibajos propios en tan largo período de tiempo de la existencia de esta hermandad, lo que se ha mantenido, incluso se ha acrecentado, ha sido la devoción y veneración a las sagradas imágenes, especialmente a “su” *Cristo*, que se ha transmitido de generación en generación; prueba de ello es el aumento del número de sus cofrades y sobre todos los cientos de penitentes del barrio que siguen al *Cristo del Descendimiento* en la tarde-noche del Viernes Santo cordobés.

²³ A.H.D., Sección Documentos.



1. Primer misterio Descendimiento. Década de los 40.



2. Segundo misterio Descendimiento. Década de los 60.



Tercer misterio Descendimiento. Años 90.

Hermandad del Cristo del Amor y de la Paz en Guadalajara

María ROSA FERNÁNDEZ PEÑA
Madrid

- I. Introducción.**
- II. Fundación del monasterio e iglesia de Santo Domingo de la Cruz en Benalaque (Guadalajara). El Cristo de Benalaque.**
- III. Traslado del monasterio e iglesia a Guadalajara.**
- IV. Esplendor y decadencia de Guadalajara e historia del monasterio del siglo XVIII al XIX.**
- V. Cambio de titularidad de la iglesia: de Santo Domingo a San Ginés de Arlés.**
- VI. El siglo XX y la creación de la Hermandad del Cristo del Amor y de la Paz.**
- VII. El Cristo del Amor y de la Paz obra de José Capuz Mamano.**
- VIII. Conclusión.**
- IX. Bibliografía.**

"

I. INTRODUCCIÓN

Al final de cada Simposio en la Universidad María Cristina todos los participantes esperamos con enorme curiosidad saber con qué propuesta nos sorprenderán para el trabajo del siguiente año... y en esta ocasión la sorpresa fue que el Simposio, en su XXVª edición, iba a estar dedicado al tema de *La religiosidad popular: cofradías de penitencia*.

A partir del esperado anuncio entras en una búsqueda de posibles temas hasta hallar aquel que realmente te inspira y, una vez encontrado, ya tienes la mitad del trabajo realizado... En mi caso este año me movía en la incertidumbre de no encontrar nada concreto, hasta que un día que paseaba por Guadalajara, una ciudad que encierra tanto arte, entré en la Iglesia de San Ginés y enseguida mis ojos se fueron hacia una imagen de Jesús crucificado situado en la primera capilla de la derecha, a su lado una cartela decía que era el Cristo del Amor y de la Paz y que su autor era José Capuz. Informada de que existía una Hermandad bajo su advocación inmediatamente decidí que este iba a ser mi trabajo para el Simposio.

En primer lugar y ya que el tema del Simposio menciona “Cofradías de penitencia” aclararé que etimológicamente las palabras “cofradía” y “hermandad” son sinónimas, ambas derivadas del latín. Cofradía deriva de la expresión “cum frater”, que significa “con el hermano”, mientras que Hermandad vendría de “germanus” equivalente a “hermano carnal”¹.

A partir de ese momento me puse en contacto con Raúl Blanco Orozco, Hermano Mayor de la Hermandad, que con toda amabilidad me ha informado y

¹ En el Código de Derecho Canónico, promulgado en 1917 decía: Canon 707.1. “Las asociaciones de fieles, que han sido erigidas para ejercer alguna obra de piedad o de caridad, se denominan pías uniones; las cuales, si están constituidas a modo de cuerpo orgánico, se llaman hermandades”. Canon 707.2. “Y las hermandades que han sido erigidas además para el incremento del culto público, reciben el nombre particular de cofradías”. El actual Código de Derecho Canónico en el Canon 298.1 dice: “Existen, afirma, en la Iglesia asociaciones en las que los fieles, clérigos o laicos, o clérigos junto con laicos, trabajando unidos, buscan fomentar una vida más perfecta, promover el culto público o la doctrina cristiana, o realizar otras actividades de apostolado, a saber, iniciativas para la evangelización, el ejercicio de obras de piedad o de caridad y la animación con espíritu cristiano del orden temporal”.

facilitado el libro *Amor y Paz. 50 años de Hermandad*, editado en 2012, sobre los cincuenta primeros años de historia, una historia corta pero muy intensa, del Cristo y de la Hermandad. El libro está escrito por Miguel Ángel Martínez Fernández que desde 2004 es el Secretario de la Hermandad. Asistí el 2 de abril al traslado de la citada imagen en el interior de la iglesia desde su capilla hasta el trono de su Paso procesional (un traslado que efectúan las mujeres de la Hermandad) y a la procesión del día de Viernes Santo...Y he aquí el fruto de mi trabajo.

II. FUNDACIÓN DEL MONASTERIO E IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE LA CRUZ EN BENALAUQUE (GUADALAJARA). EL CRISTO DE BENALAUQUE

En 1502 el Papa Alejandro VI expidió una Bula en la que autorizaba a don Pedro Hurtado de Mendoza, séptimo hijo del Marqués de Santillana, y a su segunda esposa, Juana de Valencia, para fundar en Benalauque (situado a las orillas del Henares, entre la actual Cabanillas del Campo y Guadalajara) un monasterio de dominicos que se denominaría de Santo Domingo de la Cruz.

En las Relaciones topográficas mandadas hacer por Felipe II en todos los pueblos de la Corona de Castilla podemos leer:

En el lugar de Benalauque, á dos dias del mes de noviembre de mil y quinientos y ochenta años. Por ante mí Juan Cherino, Escribano de la Magestad y concejo del dicho lugar, siendo presentes Juan Prieto, y Juan Gordo, y Sebastian de la Morena, personas nombradas para declarar los capítulos que por nuestra Magestad R.l nos fué embiada, la qual truxo á este dicho Concejo Miguel García, Alguacil de Comision, y dexó una istrucion para declarar al tenor de ella por sus capítulos segun se contiene en la dicha istrucion, los quales todos tres juntos declararon del tenor siguiente:

A la primera pregunta declaramos, queste dicho lugar se llama Benalauque al presente, y siempre le hemos oido llamarse así, y que no hemos oido llamarse de otra manera, y que se llama Benalauque porque es bena de agua.

A la segunda pregunta respondemos, que en este dicho lugar ay, y tiene seis vecinos moradores, y un Monesterio despoblado que se llama Santo Domingo, que se fueron, y pasaron á vivir los frailes á la Ciudad de Guadalajara, y que este dicho lugar a tenido más vecindad que no agora, porque le hemos conocido de diez y ocho, ó veinte vecinos, y la causa

porque se ha desmenuado es por haberse muerto por ser lugar mui enfermo, y por ser tan enfermo se pasaron á vivir los frailes de Santo Domingo á la Ciudad de Guadalajara.

Sin duda al nombre de Santo Domingo se le había añadido “de la Cruz” por la magnífica talla de Cristo crucificado que presidía el retablo mayor de su iglesia, de autor y fecha desconocida. Gracias al libro de Layna Serrano, *Los conventos antiguos de Guadalajara*, podemos conocer la imagen de tan venerado Cristo que tomó el nombre de Benalaque.

Y gracias a la iconografía que nos desvela su imagen, podemos deducir que la talla se realizó en los finales del XV o inicios del XVI cuando el cuerpo desnudo de Cristo se va haciendo más natural gracias a los avances de la ciencia y el “pañó de pureza” o “perizonium” que se menciona en los evangelios apócrifos², y que antes era muy largo y anudado a la cintura, se va simplificando, *se acorta y se reduce a un paño sencillo, a una breve franja horizontal pegada a las caderas*³. También advertimos que es un Cristo que acaba de expirar, con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, y que tiene tres clavos ya que el pie derecho monta sobre el izquierdo como en los Cristos góticos.

III. TRASLADO DEL MONASTERIO E IGLESIA DE SANTO DOMINGO A GUADALAJARA

La insalubridad del lugar, como hemos visto, aconsejó a los frailes a trasladarse a Guadalajara, para lo cual tuvieron que salvar muchas dificultades, entre ellas las cartas fundacionales dadas por doña Juana de Valencia que sobrevivió varios años a su esposo y en las que había determinado que no se trasladara nunca el convento de lugar. Pero en 1556 los frailes se instalan en unas casas que habían ido adquiriendo desde hacía años en lo que era el Arrabal de Santa Catalina, extramuros de la ciudad y que hoy es concurrido centro de la misma. Al siguiente año fray Bartolomé de Carranza (Miranda de Arga, Navarra, 1503 - Roma, 1576), que había ingresado en 1520 en la Orden de Santo Domingo en el convento de Benalaque, gestiona la construcción del nuevo convento en las casas citadas y

² Evangelio de Nicodemo o Hechos de Pilato (capítulo X-1) “Y llegando al lugar convenido, le despojaron de sus vestiduras, le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de las sienes una corona de espinas”. En los cuatro evangelios canónicos no se menciona el hecho de que le ciñeran un lienzo, pero la iconografía del crucificado siempre lo lleva incorporado, salvo algunos casos aislados como el Cristo de marfil de Bernini de El Escorial que lleva un lienzo de tela añadido.

³ En *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*. Memoria para optar al grado de Doctor presentado por Carmen Gómez García en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, 2007, p. 173.

de la iglesia en el solar colindante donado por el Concejo de Guadalajara. El convento no tenía ningún detalle artístico, pero cobró gran prestigio gracias a la ejemplaridad de los frailes y a las enseñanzas de humanidades que establecieron.

La iglesia inició su construcción en torno a 1557 con las aportaciones que realizaron las principales familias de la ciudad, pero especialmente el ya arzobispo Bartolomé de Carranza. Según avanzaba su construcción se van trasladando desde Benalque los magníficos ejemplares del siglo XVI de escultura funeraria de los sepulcros con las estatuas orantes de los fundadores y, por supuesto, la del venerado Cristo que ocupó la segunda capilla del lado de la Epístola.

Se había proyectado como un templo de grandes proporciones, siguiendo el ejemplo de otros templos dominicos, pero la caída en desgracia del arzobispo Bartolomé de Carranza a partir de 1559, y su posterior proceso y privación de libertad por parte de la Inquisición, motivó por falta de fondos que el grandioso proyecto se detuviese y que en 1566 se concluyera bruscamente. Se acortó visiblemente la longitud de su única nave, cuyas capillas laterales se comunican entre sí por pequeños pasadizos, y la decoración tanto interior como exterior se simplificó austeramente. La fachada, por ejemplo, que estaba destinada a ser como un gran tapiz o retablo, como los de San Esteban en Salamanca (iniciada en 1524) y Santo Tomás en Ávila (iniciado en 1482) quedó simplemente enmarcada por dos grandes contrafuertes rematados por sendas espadañas. Sobre el rosetón central figura el escudo de la orden de Santo Domingo.

IV. ESPLENDOR Y DECADENCIA DE GUADALAJARA E HISTORIA DEL MONASTERIO DEL SIGLO XVIII AL XIX

Guadalajara fue una ciudad muy valorada en tiempos romanos y árabes, con una importante población judía, y resultó ennoblecida largos años por la poderosa familia de los Mendoza. En 1340 nació en la ciudad don Pedro González de Mendoza, procedente de un gran linaje que arranca de los señores de Llodio en tierras de Álava, y que alzó aquí su solar en 1376, en el mismo espacio que ahora ocupa el Palacio del Infantado. La influencia de la extensa familia de los Mendoza fue fundamental desde el último tercio del siglo XIV hasta el siglo XVI en toda la historia de Castilla, e hicieron de Guadalajara una importante, noble, culta y bella ciudad, donde se podían contemplar todas las distintas tendencias del arte, desde el gótico flamígero, al singular mudéjar y la majestuosidad de los primeros edificios del renacimiento español.

Pero en el siglo XVII los Mendoza se alejaron definitivamente de Guadalajara, trasladándose a la Corte de Madrid, lo cual, unido a otros muchos avatares,

supuso el principio de la decadencia de esta ciudad. Y alguno de eso avatares fueron: la guerra de Sucesión a comienzos del XVIII, cuando los ejércitos austriacos, que defendían el derecho al trono español del archiduque austriaco frente al de los Borbones, atacaron y saquearon Guadalajara. Más tarde la Guerra de la Independencia en la que el ejército de Napoleón se adueñó de la ciudad en 1808 y la devastó en su huida en 1813, y después las cruentas guerras carlistas (desde 1833 a 1876, en intermitentes periodos) cuyas columnas armadas la atravesaron dejando su estela de destrucciones. También las sucesivas y mal gestionadas desamortizaciones, dejaron su huella de expolios en la ciudad en este desafortunado siglo XIX... y como remate, la desgraciada guerra civil del 1936-1939, dejaron la ciudad y su extensa provincia casi sumidas en la ruina y el olvido...

En el XIX el monasterio dominico arruinado y ya vacío de frailes se entregó, en 1835, a la Junta de Caridad de la ciudad y se convirtió en Hospital Militar, y tras sucesivos cambios de uso su espacio está hoy ocupado por un Centro de Enseñanzas Profesionales. En cuanto a la Iglesia, perdió su advocación que pasó de ser dedicada a Santo Domingo a serlo de San Ginés. Este cambio fue motivado por el derribo, en la segunda mitad del XIX, de la cercana y parroquial iglesia de San Ginés, en cuyo solar se alzó el actual Palacio Provincial de la Diputación, y cuyas venerables piedras se utilizaron para fortificar el convento e iglesia de San Francisco que se había destinado a uso militar, por lo que a partir de ese momento todo el conjunto se conoció como El Fuerte de San Francisco. De esta forma el antiguo templo dominico se constituyó como parroquia de San Ginés.

También en el siglo XIX se trasladaron a la iglesia de San Ginés los preciosos sepulcros, obras anónimas del gótico tardío, de los primeros condes de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza (hermano de don Pedro pues era el tercer hijo del Marqués de Santillana) y doña Elvira de Quiñones, que se encontraban en el monasterio Jerónimo de Santa Ana de Tendilla, fundado por el conde en 1473 y que habían sido destruidos con saña por los soldados franceses la noche del 15 de enero de 1809 en el saqueo de Tendilla⁴.

Para salvar al Cristo de Benalaque de las destrucciones llevadas a cabo por las tropas francesas en su retirada se escondió la venerada talla en un desván, pero como en tantos casos se perdió memoria del lugar exacto de su escondite, hasta que a finales del citado siglo XIX fue encontrado por el párroco de San Ginés, don Teobaldo Mozo, y así pudo ser restituido a su capilla⁵.

⁴ Fueron restaurados pero durante la guerra civil quedaron nuevamente mutilados y así los vemos hoy día.

⁵ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M. A., *Amor y Paz. 50 años de Hermandad*, 2012, p. 26.

V. CAMBIO DE TITULARIDAD DE LA IGLESIA: DE SANTO DOMINGO A SAN GINÉS DE ARLÉS

San Ginés nació en Arlés (Francia) en fecha desconocida y falleció decapitado en fecha indeterminada entre el 303 o 308. Fue notario militar bajo los emperadores Maximiano y Diocleciano. Su fiesta se celebra el 25 de agosto y la dedicación de su basílica en Arlés el 16 de octubre. Se le honra como patrono de los notarios, escribanos y secretarios. Las Actas de los mártires, atribuidas a San Paulino de Nola, declaran:

Ginés, nativo de Arlés, fue un soldado que llegó a ser conocido por su maestría en la escritura, por lo que fue nombrado secretario del magistrado romano de Arlés. En el desarrollo de las funciones de su oficio, le fue dictado para ser copiado el decreto de persecución de los cristianos. Indignado en su ideal de justicia, el joven catecúmeno lanzó las tablillas de cera donde tomaba sus notas a los pies del magistrado y huyó. Fue capturado y ejecutado y recibió el bautismo en su propia sangre.

En el *Codex Calixtinus*, guía para los peregrinos a Santiago de Compostela, se dice que cuatro son los itinerarios que conducen desde Francia hacia Santiago y que en Puente la Reina, en tierras españolas, confluyen en uno solo. El primero de los itinerarios pasa por Saint-Gilles, Montpellier, Tolosa y Somport y en él se recomienda visitar los cuerpos de santos que descansan en el Camino y que han de visitar los peregrinos: entre ellos está el de San Ginés.

En un arrabal junto a Arlés, entre los dos brazos del Ródano, que se llama Trinquetaille, en donde existe una columna de mármol a la que ataron a San Ginés y lo degollaron; y aún hoy aparece enrojecida por su sangre. El mismo santo, apenas hubo sido degollado, cogió su cabeza con sus propias manos y la arrojó al Ródano, y llevó su cuerpo por el río hasta la iglesia de San Honorato, donde yace. Su cabeza, en cambio, corriendo por el Ródano y por el mar llegó, guiada por ángeles, hasta la ciudad española de Cartagena, en donde ahora descansa⁶.

En la portada de la Iglesia de Guadalajara se ubica una imagen del santo y también en el Altar mayor vemos una pequeña talla suya.

Hace referencia a la revista *Flores y abejas* del 13 de marzo de 1962.

⁶ Efectivamente en Cartagena (Murcia) en la diputación del Beal existe una tradición por la cual se venera a San Ginés de la Jara, en un monasterio cercano a un lugar en las inmediaciones del mar Menor y en las laderas del Cabezo de San Ginés. El monasterio en la actualidad está siendo restaurado.

Una de las más antiguas iglesias de Madrid (comienzos del siglo XII), situada a orillas del arroyo del Arenal (hoy calle Arenal), también está dedicada a San Ginés y esta elección de un santo francés se debió al parecer a la presencia de muchos borgoñenses y francoprovenzales entre las huestes de Raimundo de Borgoña (yerno de Alfonso VI) instaladas en un cercano campamento. Preside el altar mayor un gran cuadro firmado por José San Martín que es una recreación del diseño de Francisco de Rizi sobre el martirio del santo y a su izquierda vemos al pretor Vario rodeado de soldados y funcionarios que muestra la sentencia y ordena su ejecución.

VI. EL SIGLO XX Y LA CREACIÓN DE LA HERMANDAD DEL CRISTO DEL AMOR Y DE LA PAZ

No empezó tampoco bien el siglo XX para la parroquia de San Ginés, a la que en 1901, y junto a la de San Gil⁷, el cardenal de Toledo Sandra y Hervás retiró su categoría de parroquia, pasando ambas a depender de la de San Nicolás. Así que en esta precaria situación de semiabandono le llegó a San Ginés la guerra civil, especialmente dura en esta ciudad, y durante la cual desapareció el venerado Cristo de Benalque que había sido emblema de la iglesia y también de la ciudad durante cuatro siglos.

Al terminar la guerra civil San Ginés solo mantenía sus muros, pues todo en su interior había sido saqueado y quemado. Al principio de 1942 se inicia su costosa rehabilitación con ayudas oficiales que resultan insuficientes, pero gracias a las contribuciones de particulares y a las suscripciones y colectas organizadas a nivel popular a finales de 1946 la iglesia se reabre al culto. En marzo de 1948 el Teatro Liceo acoge una representación de la obra *El Gran Galeote*, de José de Echegaray, por la agrupación *Las Columnas* del Grupo de Empresas de Educación y Descanso, con el fin de adquirir la imagen de San Ginés santo titular de la parroquia, que como ya hemos mencionado está en el altar mayor⁸.

En 1956 San Ginés recupera la titularidad de Parroquia, al incorporarse ese año los territorios de Guadalajara a la diócesis de Sigüenza, que hasta esa fecha, como hemos visto, dependían de la archidiócesis de Toledo. El primer párroco, don Julián García García, inició a finales de esta década los primeros pasos para incorporar la parroquia de San Ginés a las festividades de la Semana

⁷ La de San Gil no pudo superar esta situación y finalmente fue derruida, conservándose solamente su bello ábside en la Plaza del Concejo.

⁸ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.A., o.c., p. 33. Hace referencia a *Nueva Alcarria* del 8 de marzo de 1948.

Santa de Guadalajara, de cuyas Cofradías penitenciales se tienen noticias desde el siglo XV, pero cuyos pasos procesionales habían prácticamente desaparecido.

En 1959 ya procesionó el paso de *Jesús entrando en Jerusalén*, popularmente conocido como *La borriquilla* que había sido encargado por don Julián a los talleres artesanos de Royo y Rabasa de Valencia, y se organiza la primera Cofradía infantil, llamada Cofradía Hosanna que procesionó por primera vez el Domingo de Ramos de 1959.

El siguiente objetivo de don Julián fue más ambicioso... Se trataba de recuperar la devoción a aquel venerado Cristo de Benalque y para ello apoyado por varias personalidades de la ciudad, se dirigió a los prestigiosos talleres de Arte Granda (fundados por el sacerdote Félix Granda) para encargarse una imagen que guardase la mayor similitud con la venerada imagen perdida.

La nueva talla, al igual que la antigua del Cristo de Benalque⁹, muestra a Jesucristo en el momento inmediato a su muerte, con el rostro ya vencido sobre el hombro derecho, los ojos semientornados y la boca entreabierta de quien acaba de emitir su último suspiro... Su rostro transmite serenidad y una gran paz. Iconográficamente difiere del de Benalque en que, aunque es también de tres clavos, es el pie derecho el que monta sobre el izquierdo, como fue más habitual según avanzaba el siglo XVI en el Renacimiento español, y también en el tratamiento del “pañó de pureza”, que siguen siendo cortos pero con más pliegues y caídas y en los que se introduce a veces, como en este caso, un nudo lateral cuyos extremos caen airoosamente dejando al descubierto toda la pierna derecha.

La imagen llegó a San Ginés a principios de 1962 y se colocó en el lado de la epístola tal y como estuvo el de Benalque. En un principio se pensó adjudicarle la misma advocación, pero con buen acuerdo don Julián, el párroco, pensó que a las nuevas generaciones nada les diría este nombre y decidió convocar un plebiscito entre todos los fieles para elegir una nueva advocación. Entre todas las opciones las que más votos obtuvieron fueron las del Cristo del Amor y la del Cristo de la Paz, por lo cual se decidió aprobar los dos nombres, y así ya procesionó el Viernes Santo 20 de abril de 1962, tras el Sermón de las Siete Palabras celebrado dentro de la iglesia.

El paso siguiente dado por don Julián fue motivar y animar a sus fieles a constituir una Hermandad bajo la advocación del nuevo crucificado y tan buena

⁹ Que afortunadamente podemos conocer gracias a una fotografía de F. Layna Serrano que figura en su imprescindible libro *Los conventos antiguos de Guadalajara*, 1ª edición, Madrid 1943.

fue la respuesta que en octubre del mismo año 1962 ya estaba constituida la Hermandad del Santísimo Cristo del Amor y de la Paz. Las primeras decisiones abarcan desde sus fines de relación y ayuda entre los miembros a los aspectos básicos que acompañarán los desfiles procesionales. En este aspecto se toma la decisión de que será la única Cofradía que desfilará el día de Viernes Santo por la mañana, pues se trata de acompañar a Cristo en esas horas que estuvo en la cruz hasta expirar a las tres de la tarde. Al ser diurna los cofrades no han de portar cirios y lo sustituyen por una cruz procesional. También deciden que será blanco el color del hábito, con botonadura roja, los manguitos rojos con botonadura blanca y el capuz rojo con cruz blanca sobre el pecho, con cingulo rojo y guantes blancos. La elección de los colores es por su simbología; el rojo color del Amor y el blanco de la Paz.

Y así en 1963 la Hermandad afrontó toda la responsabilidad de su primera Semana Santa con éxito, pese a las dificultades, sobre todo de orden económico, pues a duras penas las pequeñas cuotas mensuales de los cofrades llegaban para gestionar todos los gastos.

En 1974 fallece don Julián el párroco de San Ginés y promotor de la Hermandad, pero gracias a su buen hacer la Hermandad sigue adelante con los altibajos propios de una época de cambios importantes en España que repercuten en todos los aspectos de la vida social y religiosa de los pueblos que la componen. El libro ya citado sobre la Hermandad va relatando todas las circunstancias por las que esta fue pasando, con nombres propios y muchos detalles, pero dada la limitación de este trabajo, he de pasar por alto la mayoría y solo me referiré a las que afectan al desarrollo de la procesión del paso penitencial del Santo Cristo del Amor y de la Paz desde la iglesia de San Ginés en la mañana de Viernes Santo.

Hasta el año 1982 el Cristo salía desplazado sobre ruedas pero en la Semana Santa de este año se propone, y es aceptado, que salga portado a varal por un grupo de jóvenes que se ofrecen a ello. Al siguiente año se decidió que fuesen costaleros los que portasen el paso y así se formó la primera cuadrilla de jóvenes costaleros de Guadalajara, que por primera vez el Viernes Santo de 1984 a las doce del mediodía, tras el sermón de las Siete Palabras, sacaron con gran esfuerzo el Paso del Cristo para poder superar el dintel de la puerta, echando el cuerpo a tierra, en medio de un expectante silencio roto por la voz del capataz cuando dijo “¡Al Cielo con Él!” en la primera y emocionante “levantá” de Guadalajara. Al regreso a su iglesia, cuando los costaleros le depositaron en su suelo, un sonoro y merecido aplauso de los fieles y de los hermanos les recibió.

En este mismo año, tan especial, la parroquia adquirió unas nuevas campanas para sus dos espadañas, una se dedicó a la virgen del Amparo que preside el altar mayor y la otra al Cristo del Amor y de la Paz.

Al siguiente año se instaló un sistema mecánico de sujeción para poder descender la imagen a la salida y entrada del templo, y la consiguiente elevación. Este tan necesario mecanismo fue realizado por los profesionales del TYCE, militares e ingenieros, en las dependencias del ya mencionado Fuerte de San Francisco¹⁰.

Tras varios años en que los costaleros de San Ginés participaban tanto en la procesión diurna como en la nocturna llamada del Silencio, en el año 89 y por discrepancias con la Junta de Cofradías que alegó retrasos en esta última procesión por culpa del sistema de costaleros que era más lento y que además era el único de Guadalajara, por lo que también se alegaba que no era el idóneo de las procesiones castellanas, se suprimió este sistema hasta diez años después, en 1998, en que el paso vuelve a salir con costaleros... En 1999 la Semana Santa de Guadalajara fue declarada Fiesta de Interés Turístico Regional. Este mismo año se aprueba efectuar una reparación del Cristo, algo dañado por las velas que se colocan a sus pies, y la pérdida de hidratación de la madera y también se acordó sustituir la cruz cuadrangular¹¹ por otra de tipo arbóreo.

Siguiendo la normativa promulgada por Juan Pablo II en 1983 en el Código de Derecho Canónico, por el cual se fija la estructura jurídica de sus clérigos y fieles, que incorpora la figura de la Asociación Pública de Fieles, figura jurídica que aglutina a entidades como las cofradías y hermandades, el 21 de septiembre del 2000 se presentó en el Ministerio de Justicia la solicitud de inscripción de la Hermandad en el registro de Entidades religiosas de España, que es confirmada el 20 de abril de 2001¹².

Otro hecho significativo en la historia de la Hermandad es el hermanamiento que se llevó a cabo en 2007 con la Hermandad del Cristo del Amor y de la Paz de Salamanca, al parecer las dos únicas que rinden culto en España a la misma advocación de Cristo; en el caso de Salamanca es una obra anónima del siglo XVII que se encuentra en la iglesia de la Santísima Trinidad o Vieja del Arrabal¹³.

En el 2008 se recupera, en la procesión de la mañana del Viernes Santo, una tradición que se perdió al dejar de participar la Hermandad en la procesión del Silencio, y es el emotivo encuentro entre Cristo y su Madre Dolorosa en la puerta del templo de San Nicolás el Real.

¹⁰ En 2006 se ha instalado un sistema de elevación eléctrico.

¹¹ Se conserva en la misma capilla donde está el Cristo.

¹² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.A., o.c., p.106.

¹³ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.A., o.c., p.119.

VII. EL CRISTO DEL AMOR Y DE LA PAZ OBRA DE JOSÉ CAPUZ MAMANO

En el imprescindible libro, tantas veces mencionado, de Martínez Fernández, este nos relata cómo, a su llegada a San Ginés, no se tenía claro de quién era la autoría del Cristo creado en el prestigioso taller de Arte Granda¹⁴.

Consultado en su momento el valorado profesor de Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, Fernando Llamazares Rodríguez (fallecido en 2015), experto en imaginería, confirmó sin vacilación que el modelado principal de la obra era de José Capuz (Valencia 1884 - Madrid 1964), con la colaboración de su discípulo Eduardo del Pino.

Es muy extensa y reconocida la obra religiosa de José Capuz. En Madrid, en la calle de Atocha 87, la pequeña iglesia del Santísimo Cristo de la Fe está presidida por el Cristo de esta advocación, obra de Capuz en 1941, que preside la procesión del Silencio, como imagen titular de la Hermandad de los Cruzados de la Fe, en paso de andas portado por las anderos de la Hermandad. Y en Cartagena son numerosas sus obras que procesionan en la del Santo Entierro, como el Jesús Nazareno titular de la Cofradía de 1945, y el singular grupo del Descendimiento de 1930, y la Virgen de la Piedad de 1925 y un excepcional Cristo Yacente, esculpido por José Capuz en el año 1926, una imagen que, además, cuenta con un trono que realizara la Casa Granda en el mismo año y en el que trabajaría el mismo Capuz.

VIII. CONCLUSIÓN

Como resumen del trabajo me remito a unas palabras del libro del que he sacado tanta información, editado en el 2012 en la celebración del cincuenta aniversario de la llegada del Santísimo Cristo del Amor y de la Paz a la iglesia de San Ginés y de la constitución de la Hermandad, y que termina con estas bellas palabras que a mi juicio reflejan muy bien el espíritu que ha movido y mueve a la Hermandad:

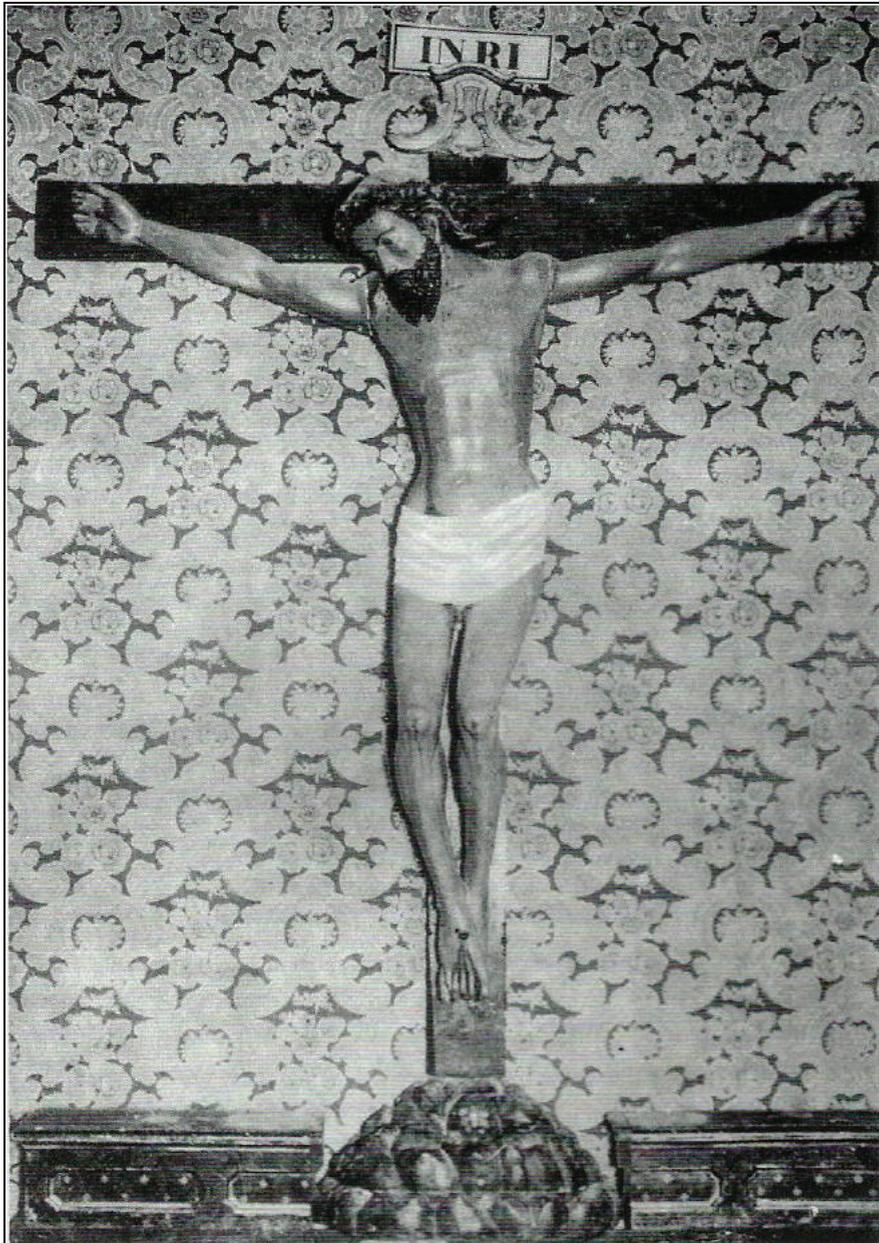
Los hermanos y hermanas del Santísimo Cristo del Amor y de la Paz afrontan los próximos años con el compromiso de dar ejemplo y acudir al auxilio del hermano, del prójimo, como algo innato a nuestro estilo de vida, de dar ejemplo y mostrar ese sacrificio a través de la Estación de

¹⁴ Félix Granda Buylla (Pola de Lena 1868-Madrid 1954) escultor, pintor y orfebre que lo fundó el mismo año que se ordenó sacerdote en 1891 con 23 años.

Penitencia, de los cultos y demás actos como grito a la sociedad de la existencia de la figura de Jesús de Nazaret, que nos hizo a todos Hermanos e iguales y nos descubrió que todos somos Hijos de Dios. Esta será la única manera de que estos cincuenta años de Amor y Paz no se queden en cincuenta sino que esperemos lleguen a cien, a doscientos, etcétera. Como vemos los cimientos están seguros, ahora toca seguir construyendo la casa.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ GARCÍA, C., *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, 2007.
- HERRERA CASADO, A., *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara, 1983*.
- HERRERA CASADO, A., *Monasterios medievales*. AACHE Ediciones, Guadalajara, 1997.
- LAYNA SERRANO, F., *Los conventos antiguos de Guadalajara*, Madrid 1943.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.A., *Amor y Paz. Cincuenta años de Hermandad*, 2012.



Autor: F. Layna Serrano. Cristo de Benalaque, que se conservó en la iglesia de San Ginés de Guadalajara hasta 1936. (Fotografía tomada del libro "Los Conventos antiguos de Guadalajara", de F. Layna Serrano, 1ª edición, Madrid, 1943)



Hermandad penitencial y cortejo de nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y María Santísima del Rosario en su Mayor Dolor, de Plasencia

Evangelina MUÑOZ SANTOS
Institución de Estudios Complutenses
Alcalá de Henares

- I. Introducción.**
- II. Historia de la cofradía.**
- III. El autor y sus obras.**
- IV. Las imágenes titulares.**
- V. Estación de penitencia: imágenes y recorrido procesional.**
- VI. Labor artesana y artística del trono de Jesús de la Pasión.**
- VII. Nuevas andas barrocas.**
- VIII. El taller de bordados “Jesús de la Pasión”, ¡¡vivan las bordadoras!!**
- IX. El vestidor de la Virgen, D. José Grande de León.**
- X. Elementos y aspectos singulares a tener en cuenta.**
- XI. Sección juventud cofrade.**
- XII. Concluimos.**

"

I. INTRODUCCIÓN

El día 6 de junio de 1998, un grupo de jóvenes de cofradías de Pasión y de Gloria, entusiastas de sus vivencias como tales, e impulsados por la tradición cofradera centenaria de la Semana Santa placentina¹, deciden fundar una nueva Hermandad penitencial, con el titular de, *El Señor de la Pasión*. Pero si nuestras históricas y numerosas imágenes titulares responden a la tradición imaginera de las Escuelas castellana y murciana, ahora se sumará la andaluza y, será Sevilla la ciudad elegida para realizar las nuevas tallas: por su notable y peculiar modo de sentir, de vivir la Semana de pasión, así como de representar sus imágenes titulares; de ahí lo novedoso de su aportación en las nuevas tallas de imaginería placentina: *Nuestro Padre Jesús de la Pasión y María Santísima del Rosario en su Mayor Dolor*; siendo su autor el muy reconocido escultor imaginero D. Antonio Joaquín Dubé de Luque.

Ambas imágenes han incrementado el histórico, rico, artístico, religioso, y cultural patrimonio cofrade de Plasencia, presente ya desde el siglo XIII con la cofradía de la Vera Cruz. Por lo tanto han dinamizado y dado un nuevo impulso a las Hermandades y Cofradías en sus celebraciones penitenciales de la ciudad del Jerte.

El Lunes Santo y el Domingo de Resurrección son los días en que ambas hacen su Estación de penitencia.

El año 2004, "*el año de la Lotería*", fue memorable para la Hermandad de Jesús de la Pasión, constituyendo un antes y un después para la misma, ya

¹ Cofradía de la Vera Cruz (S. XIII), Cofradía del Santísimo Crucifijo y descendimiento de la Cruz, (desde el s. XIV), Cofradía de la Soledad y el Santo sepulcro. Cofradía del Via-Crucis, Cofradía del Cristo de la Columna (1993). Hermandad de Jesús Nazareno (vulgo Cofradía del Silencio), Cofradía de la Dolorosa de la Cruz V.O.T. Unión de cofradías penitenciales de Plasencia. Hermandad de la Santa Cena (1930). Todas ellas con los titulares citados más los pasos procesionales, de notables autores.

que recibió el 2º premio del sorteo de la Lotería Nacional de Navidad, en el nº 45.564. Fueron cerca de 30 millones de euros los repartidos, correspondientes a las 30 series adquiridas, tanto para los cofrades, como para los numerosos placentinos y foráneos. Este hecho potenció las posibilidades adquisitivas de la entidad y poder llevar a efecto sus ilusionantes proyectos, así como el cancelar las posibles deudas contraídas².

Y, dado que estamos en primavera, los sentidos se agudizan por el olor de las abundantes, coloristas y variadas flores que exornan los pasos procesionales, sumado al olor del incienso y, a la sentida y magistral melodía de las bandas procesionales encargadas, más la iluminación propia de cada paso penitencial y de la localidad; constituyen unos momentos devotos y mágicos para los admirados y expectantes ojos de los cofrades, los placentinos y foráneos.

II. HISTORIA DE LA COFRADÍA

Como hemos comentado fue fundada en 1998, por un grupo de jóvenes devotos y entusiastas de la Semana Santa; unidos por una común aspiración y afán, el de vivir más cristianamente su fe y, engrandecer las Cofradías tradicionales locales con la Hermandad de Jesús de la Pasión y, vencer las muchas dificultades que iban surgiendo.

- El 6 de junio de 1998, fue el día de la legalización eclesiástica de la Hermandad.
- Las últimas Reglas fueron aprobadas el 22 de Marzo de 2001, por D. Carlos López Hernández, Obispo placentino. [No he podido conocer su texto].

La Hermandad de Jesús de la Pasión ha sufrido el contratiempo de que la primera imagen presentada por el escultor placentino Antonio Gómez Blázquez no reunió las condiciones necesarias para ser aceptada como imagen piadosa, devocional, evocadora del Ser superior a quien representa y, digna de ser procesionable. Así se constató en la procesión del 29-3-1999, pues el rechazo del pueblo placentino fue evidente. [se le llamó de todo: “El Judas”, “El del morral...”]. Por lo tanto la talla ofertada a la Cofradía ha sido considerada como un insulto a la representación iconográfica de la figura de Jesucristo.

² De ahí se derivan las nuevas compras, como la Casa-Museo Hermandad de la Pasión y los numerosos encargos que se realizaron para adquirir nuevas tallas, suntuosos atuendos: túnicas y mantolines, para el Cristo, sayas, mantos, tocas, etc para la Virgen, grácil y plateada candelaria y otras piezas de orfebrería, como lucen los pasos y vemos anualmente.

Muchas fueron las personas que escribieron al Presidente de la nueva cofradía, entre ellas yo misma, argumentando las condiciones que debería reunir una imagen para ser tenida como tal y poder procesionar, y no “una escultura”, que nada tenía en qué parecerse al “Santo Cristo de Pasión”, a quien supuestamente representaba.

Llevado el caso a los tribunales, éstos sentenciaron su validez, fundándose en la libre creatividad del artista. A la Cofradía no le quedó más remedio que aceptar la sentencia, por lo que la talla se recogió y guardó, pero nunca más volvió a ser vista.

Consecuente la Junta de gobierno de la Cofradía con su proyecto, buscó nuevo tallista para el deseado paso de *Jesús de la Pasión*, por lo que visitó Sevilla y optó por D. Antonio Joaquín, Dubé de Luque [escultor, imaginero y pintor], quien nos dio su valoración y deseo sobre la imagen realizada:

«La imagen expresa el dolor del momento de enfrentarse Jesús a la Pasión en el Huerto de Getsemaní, sin exageraciones ni excentricidades con una postura asimilable y comprensible por todos.

- Está pensada y realizada para ser procesionada, pero sobre todo para ser querida, respetada y rezada.

- La imagen está realizada en madera de cedro real y está completamente anatomizada de cabeza a pies.

- Mide alrededor de 1´80 metros y pesa entre setenta y ochenta Kilos

- La imagen se inscribe en el estilo neo-barroco, al más puro estilo de la Escuela Sevillana.

- Como imagen de vestir su «vestido estará compuesto por camisa, túnica en color, Mantolín que cubrirá uno de sus hombros de Nuestro Señor, todo ello confeccionado en Gerena (Sevilla), bajo el control directo del propio escultor».

Es deseo personal del autor que la imagen sea expuesta al culto para ser venerada y no repose como tantas otras en museos o a lo peor en almacenes».

III. EL AUTOR Y SUS OBRAS

D. Antonio Joaquín Dubé de Luque, nace en Sevilla el 13 de Diciembre de 1943, hijo de D. Antonio Dubé y Teresa de Luque. En la ciudad hispalense, superados los estudios primarios del Colegio Hermanos de la Doctrina Cristiana, prosiguió en la Escuela Francesa; allí comienza sus estudios artísticos en la Escuela de Artes Aplicadas, terminando esta etapa de su vida en la Escuela Superior Santa Isabel de Hungría (Facultad de Bellas Artes de Sevilla).

Su obra como artista-escultor- pintor, se encuentra repartida por todo el mundo, siendo sus obras más significativas el Lienzo que presidió el Altar erigido en su ciudad natal en 1981, para la beatificación de Sor Angela de la Cruz, por SS., el Papa Juan Pablo II, y otras³.

Para la Hermandad ha tallado las imágenes Titulares, citadas, además de haber diseñado el Estandarte Mariano de la Inmaculada el Simpecado, los faroles del paso de Cristo, el escudo de la Corporación, parihuelas del paso de la Virgen. Posteriormente diseñó los bordados para el Palio de la Virgen del Rosario, así como el definitivo estandarte de la Hermandad.

D. Antonio Joaquín Dubé de Luque, fue nombrado Hermano Honorífico e insignia de Oro de la Hermandad de Jesús de Pasión en el año 2003⁴. En 2008, diseñó el llamado paso *De Misterio, o Jesús ante el desprecio de Herodes*, que realizó su hijo Antonio Jesús Dubé Herdugo.

IV. LAS IMÁGENES TITULARES

1) Nuestro Padre Jesús de la Pasión

Vimos la descripción que hizo su autor sobre la talla y su deseo de ser expuesta a la adoración de los fieles.

Aportamos: Jesús de la Pasión se muestra exento sobre una peana, para ser contemplado en su totalidad, procesionado. La imagen de complexión casi atlética, está anatomizado, pudiendo articular los brazos.

Le vemos con la cabeza ligeramente inclinada, la frente fruncida, las cejas casi arqueadas, los ojos expresivos: serenos, acogedores, la nariz recta, la boca entre abierta, que deja ver parcialmente la dentadura, como cogiendo aire, impulso, ante la visión del futuro inmediato; la abundante y oscura melena rizada cae sobre su espalda, partida en dos; las patillas onduladas y largas se unen a la poblada barba partida, al igual que el bigote; las manos expresivas

³ Otras imágenes para diferentes Hermandades son: la imagen de Nuestra Señora de la Soledad para los Servita. Imagen de María Santísima de Consolación y San Juan Evangelista para la de Nervión. Imagen de Ntra. Señora de la Aurora para la de Resurrección. Santo Cristo de la Redención para la de las Mercedes. La sacramental del Santísimo Cristo de San Agustín y Nuestra Señora de la Consolación de Granada [su director artístico], diferentes santos e imágenes para diversas Hermandades de Sevilla. Cáceres tiene la suerte de poseer el paso procesional de la Santa Cena y María Santísima del Sagrario.

⁴ VARIOS, *Hermandad de la Pasión*. Semana Santa 2003, p. 43.

y abiertas, la derecha tendida al espectador, en actitud de ofrecerla, de acoger al amigo; expresión de la apertura de su corazón: “Venid a mí los que estéis cansados y agobiados que yo os aliviaré” en el camino de llevar la cruz cotidiana; los pies descalzos..., *todo en él refleja la tensión, tristeza y el sufrimiento, premonitorio, por los sucesos venideros: Es el momento en que Jesús se dirige al Huerto de los olivos en Getsemaní, después de la Última Cena.*

Lleva en su cabeza tres potencias de metal dorado con incrustaciones de pedrería semipreciosa, realizadas en el taller del orfebre Manuel de los Ríos de Sevilla. Santa Teresa de Jesús recomendaba a sus monjas: “Poner los ojos en Él, porque todo bien nos viene de Él”.

El Papa Francisco ha escrito: “*Jesucristo es el rostro de la misericordia del Padre*”.

Dado que está anatomizado y poder ser articulado en los brazos, puede adoptar diferentes posturas según el momento en que esté dispuesto: así en Cuaresma aparece atado, en posición de cautivo y vestido con una túnica de lanilla morada; en el desfile procesional del Lunes Santo, lleva túnica morada y mantolín rojo de terciopelo de Lyon, que puede cambiar por ser la túnica blanca y mantolín azul, o intercambiar; aparece ya con los brazos semi-abiertos, situándole en el momento de la pre-pasión; y el Domingo de Resurrección y durante Pentecostés, luce hábito y mantolín, de terciopelo blanco de Lyon. Durante el resto del año está ataviado con distintas túnicas o hábitos en variados tejidos y colores, con la salvedad de que todos ellos han sido donados por sus devotos o hermanos de la Cofradía.

La imagen de Jesús de la Pasión fue bendecida, solemnemente, el día 9 de abril de 2000, por el Excmo. Sr. Obispo D. Carlos López Hernández, en la Santa Iglesia Catedral; posteriormente se realizó el primer besa pies, con gran fervor y asistencia. Su primera estación de penitencia fue el día 17-IV-2000, situado sobre artísticas andas, iluminadas por 4 faroles diseñados por el imaginero D. Antonio Dubé de Luque. (Foto n.º1). Precede al paso de Cristo, *la Cruz de guía*, escoltada por dos faroles, los cuales desde 2005, son los laborados por el orfebre sevillano Manuel de los Ríos Palacio⁵.

⁵ Sus características formales son: realizados en metal blanco de orfebre cincelados en su totalidad y con una altura de 1'80 metros; la cabecera de los mismos consta de 6 caras de cristal rematadas con angelotes y artístico cierre. En su interior contiene la vela de cera natural, *Hermandad de la Pasión*. Plasencia 2005, p. 47.

2) **María Santísima del Rosario en su Mayor Dolor. (Desde el año 2008, Bajo palio)**

Talla realizada en cedro real al estilo neobarroco; se trata de una imagen parcialmente tallada: la cara, cuello, manos y pies, por lo que la encuadramos en el grupo de Vírgenes dolorosas denominadas de candelero. Es notable su expresión de sufrimiento sereno, de dolor contenido; muy al modo de hacer de las Vírgenes andaluzas. (Foto n.º 2).

En la Santa Iglesia Catedral, el Rvmº. Sr.. Obispo. Don. Carlos López, la bendijo el 26 de octubre de 2002, seguido de un devoto besamanos de multitud de personas. Posteriormente fue llevada a la Parroquia de San Pedro, su sede canónica, para el 27-10-2002, ser trasladada a la filial ermita del Cristo de las Batallas, por ser el mes del Rosario, donde permaneció hasta finalizar el mes, siendo venerada por los parroquianos/as, así como por propios y extraños de Plasencia.

Para esta ocasión, la Santísima Virgen lució toca sobre manto, diseñada por D. José Grande de León, sobre ella la corona, realizada por D. Manuel de los Ríos Navarro, perfeccionado el diseño por D. Antonio Dubé de Duque; saya de salida y manto de culto, haciendo juego, realizados en telas de damasco beig, confeccionadas por “su vestidor” en su taller sevillano.

Santa María lleva sobre su pecho prendida una valiosa cruz. (Foto nº 2). Para el lunes santo, D. José Antonio Grande, realizó una *saya de salida*, de color azul con bordados en oro; así mismo, un *manto de salida*, de 4 m., de largo de terciopelo granate y costeadado por la aportación de Hermanos de la corporación.

Dadas la variedad de las indumentarias que poseen y lucen ambos Titulares, sorprende la vistosidad y riqueza de sus atuendos. Desde su primer Domingo de Resurrección de 2003, participa en la **Procesión del Encuentro**, junto con Nuestro Padre Jesús de la Pasión.

Ambos van bellamente ataviados: Él con túnica y mantolín de terciopelo blanco de Lyón y cingulo dorado anudado en la cintura y colgando los extremos. Ella con sus mejores galas, manto de salida de terciopelo blanco de Lyón, bella y elaborada corona sobre delicada toca, túnica beig con artístico cinturón y pechera con volantes de puntilla, suntuoso velo corto bordado, más la cruz prendida en el pecho y un delicado pañuelo en la mano derecha. [desde 2008, lleva una puñal pectoral de orfebrería, realizado en metal plateado, labrado por D. Manuel de los Ríos y taller].

Será el año 2008, cuando procesiones bajo palio, ricamente bordado y, con el tema de la Anunciación en un medallón mixtilíneo central, entre motivos florales y suntuosas bambalinas con cordones de hilo de oro y el escudo coronado de la ciudad de Plasencia.

El luminoso paso procesional, con candelera de paso de lujo, es portado por mujeres cofrades.

3) “El solemne encuentro”

Se realiza en la Plaza mayor de Plasencia, festiva y abarrotada de personas expectantes, devotas y emocionadas, como hemos constatado; contribuye al acto la buena organización de las dos comitivas con sus imágenes titulares y fervorosos nazarenos/as, quienes procedentes de diferentes calles y bandas de música, reciben una lluvia de pétalos de flores que cae sobre ellos, se aproximan y unen, meciéndolos, no bailándolos, en un estruendoso aplauso de los espectadores. Posteriormente se les acompaña, de nuevo, a Santo Domingo, donde permanecen hasta ser trasladados, conjuntamente en unas andas de paso, a su sede canónica. (Foto n.º 3).

4) El Paso de Misterio. Jesús ante el desprecio de Herodes (2009)

La Junta directiva de la Hermandad de la Pasión acuerda el año de 2008, con visión de futuro, apostar por el escultor imaginero *Antonio Jesús Dubé Herdugo*, doctorado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, a quien se le encarga y lleva a efecto en 2009, el “*Paso de Misterio*”, o “*Jesús ante el desprecio de Herodes*”, diseñado por su padre D. Antonio Joaquín Dubé de Luque. Se trata de un monumental conjunto de imágenes que representan el tema predicho y está compuesto por dos militares romanos, uno de ellos representa al centurión Geromo, un sanedrita y el rey Herodes sentado en su trono⁶, que acompañan a Jesús en posición de cautivo.

El Misterio refleja el pasaje bíblico que narra san Lucas (23, 6-11): “Viendo Herodes a Jesús se alegró mucho. Pues desde hacía bastante tiempo deseaba verle, porque había oído hablar de Él, y esperaba ver

⁶ Proyectado estaba además un esclavo, pero no se realizó, seguramente por ser demasiadas tallas y peso sobre la misma plataforma de madera maciza, que, parcelada, fueron paulatinamente talladas con la gubia y enviadas, consiguiendo un “trono” de gran efecto barroco por su forma sinuosa, y un efecto plástico sorprendente.

alguna señal. Le hizo bastantes preguntas, pero Él no contestó nada. Estaban presentes los Príncipes de los Sacerdotes y los escribas que insistentemente le acusaban. Herodes con su escolta, le despreció y por burla le vistió una vestidura blanca y lo devolvió a Pilatos⁷.

El monumental paso de Misterio completo, procesionó el día de Lunes Santo de 2009, y, de nuevo, Plasencia y los foráneos se vieron gratamente sorprendidos y admirados ante su contemplación y puesta en escena. (Fotos n.º 4-4 bis).

Porque si la composición del mismo admira, se suma a ella la excelente caracterización de los personajes, su buena personificación y logradas carnaciones y dorados; la estudiada y adecuada indumentaria, la variedad de texturas, con gran vistosidad en su colorido, más los diferentes materiales empleados: así tanto el soldado, como el Centurión, llevan coraza de piel de vaqueta en color cuero viejo y los adornos y cascos de latón dorado⁸; más otros enseres, tal el mobiliario del trono del rey Herodes.

V. ESTACIÓN DE PENITENCIA: IMÁGENES Y RECORRIDO PROCESIONAL

El recorrido procesional se hace por los históricos barrios de “los judíos”, “los clérigos” y, “los caballeros”, corazón de la ciudad, con sus estrechas y empinadas calles, lo que pone de relieve múltiples rincones y plazas antañonas, que conservan el sabor y timbre en la heráldica de sus históricos propietarios, más la pátina de sus vetustos edificios.

Los días señalados para las procesiones son: *el Lunes Santo y el Domingo de Resurrección*, respectivamente. [Única cofradía que hace doble estación].

Lunes Santo. *Paso de Misterio y Paso de Palio (Santa María del Rosario en su Mayor Dolor).*

⁷ MATEOS FLORES, J. M., “La nueva imaginería placentina. Paso de Misterio para la Hermandad de Pasión”, en *Revista Cofradía de la Soledad y el Santo sepulcro*. Plasencia 2008, p. 59.

⁸ D. Jesús Miguel Esteban Lucas, es el autor de la magistral obra artesana de la coraza del Centurión, desde el diseño original a su terminación, fue realizada con un proceso totalmente manual, con técnica de marroquinería; resaltando sus dibujos centrales al igual que los complementos, tales como muñequeras y sandalias. Se complementa el trabajo con la túnica y la capa, *Pasión 2011*, p. 55.

Recorrido: Se inicia en el Centro Cofrade de Santo Domingo, Pl. San Vicente Ferrer, Pl. San Nicolás, Rúa de la Zapatería, Pl. Mayor, Pl. San Esteban, C/ Santa Clara, S.I. Catedral, C/ Blanca, Pl. San Nicolás, Pl. San Vicente Ferrer, Iglesia de Santo Domingo.

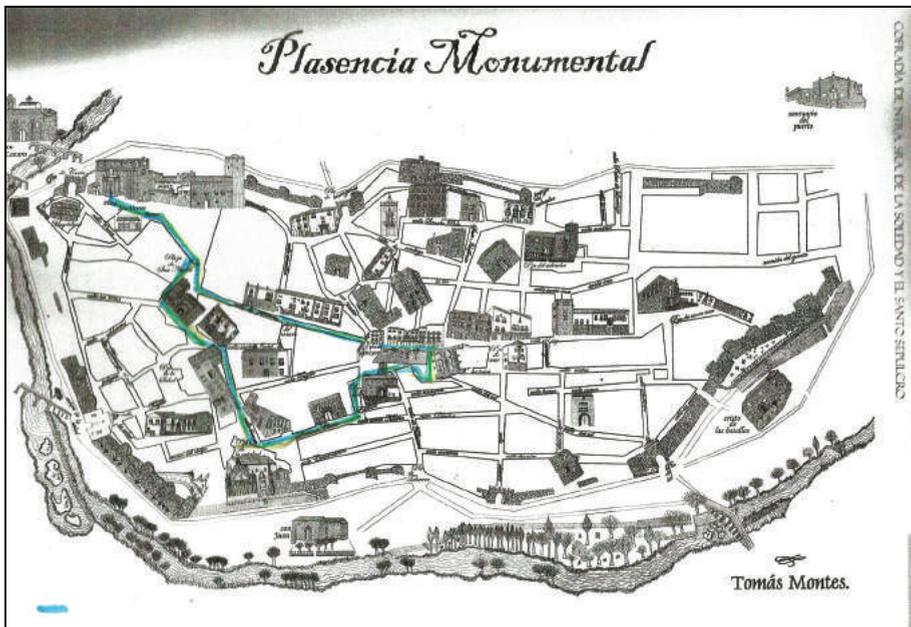
Domingo de Resurrección: *Procesión del Encuentro:* Con un punto de partida común y pasando por diferentes calles, acompañados por las bandas de música, más los acólitos, los dos Pasos titulares, inician el acto penitencial seguidos por gran concurrencia de público.

Recorrido del Cristo: Iglesia de Santo Domingo, Pl. San Nicolás, C/ Blanca, Pl. Catedral, C/Santa Clara, Pl. San Esteban, Pl. Mayor.

Paso de Palio de Santa María del Rosario en su Mayor Dolor

Recorrido: Iglesia de Santo Domingo, Pl. San Vicente Ferrer, Pl. San Nicolás, Rúa de la Zapatería, Plaza Mayor, vuelta completa.

Regreso conjunto: Se inicia el recorrido desde la Plaza Mayor, Rúa de la Zapatería, Pl. San Nicolás, Pl. San Vicente Ferrer, Iglesia de Santo Domingo (Centro cofrade). En azul ambos recorridos. (Foto n.º 6).



VI. LABOR ARTESANA Y ARTÍSTICA DEL TRONO DE JESÚS DE LA PASIÓN

Don Jesús Miguel Esteban Lucas, autor precitado por las artísticas indumentarias de los militares romanos, es también el artífice del revestimiento de la plataforma de madera del trono inicial; pues su canastillo fue revestido, como los lados laterales y faldones de cuero repujado y tallado de color cuero envejecido, con la técnica de la marroquinería; consiguiendo un gran efecto plástico y artístico.

Se presenta escalonado con dos alturas y de diferentes dimensiones, más pequeña la superior para favorecer la visión de la imagen de Cristo y mejor colocar las flores. Sus bordes están perfilados por una fina puntilla metálica dorada a manera de palmetas. Las superficies frontales de ambas plataformas están parceladas por 7 columnas cilíndricas metálicas, en cada lado, dejando en su interior, 6 x 7, lados más los 4 de las esquinas. Están decoradas por arcos ojivales que semejan tener arquivoltas, rosetón abierto en la parte superior y celosías en el resto.

En la plataforma inferior, está en el medio del frente, una capillita con base cuadrada, cuyos lados abiertos están trabajados con arcos gemelares, faltando la columna divisoria del parte luz y, con tejado piramidal también perforado, y rematado por una cruz. La técnica empleada es la de perforar el cuero y repujarlo; superpuesta lleva una cruz dorada en cada arco de ojiva. Los artísticos faroles son cuatro, de gran prestancia y artísticos realizados por D. Antonio Dubé.

En 2003 se remodeló el canastillo superior con el objeto de aligerar el peso del *paso*, y hacer más fácil la manipulación de la Imagen al situarla entronizada para la procesión.

Efectivamente, se ha modificado el canastillo, reemplazando la estructura de madera por otro material más ligero y resistente. Obra que no se aprecia a simple vista al estar recubierta por el cuero que adorna *el paso*. En años sucesivos se perfilarán las esquinas con orfebrería y otros adornos..

VII. NUEVAS ANDAS BARROCAS

En 2009, se inician las nuevas andas. En ellas comprobamos la conjunción de las técnicas de la carpintería y la ebanistería, de una manera armónica, sin ruptura. La carpintería del paso de Cristo de Pasión, ha sido realizada en Sevilla por el artesano Francisco Bailac González.

En los años 2010-2012, Francisco Rodrigo, fue el autor de vaciar el fornido y muy sinuoso bloque de madera, para aligerar su peso, por medio de la talla minuciosa labrada con la gubia y el martillo; así apreciamos las hojas de cardos, hojarasca, flores, palmetas, motivos clásicos en las cornisas, y las 3 cartelas centrales de los lados, con temática pasionista: El centurión a caballo, Cristo en la cruz y, Santa María erguida [Estaba mater..]y la Magdalena arrodillada; el Descendimiento de Cristo de la cruz y la Piedad, o el Llanto por Jesús muerto en brazos de su madre santísima.

Con una talla de exuberante barroquismo, en la parte delantera entre cárdinas hay un medallón ovalado entre volutas, al estilo de los cueros recortados y hojarasca talladas, ahí está la hornacina que cobija al Santísimo Cristo de la Victoria de Serradilla, de gran efecto plástico y devocional, realizado todo siguiendo el asesoramiento del docto imaginero Dubé de Luque⁹ (Foto n.º 5).

El bello faldón de color azul marino, con el anagrama, la insignia de la Hermandad de la Pasión, y respiraderos del paso de Cristo y el más elaborado de la Virgen del Rosario, fueron realizados por el taller femenino de bordados de la Hermandad.

VIII. EL TALLER DE BORDADOS «JESÚS DE LA PASIÓN» ¡¡VIVAN LAS BORDADORAS!!

Si he pretendido poner de relieve el trabajo realizado por los artífices precedentes: del escultor imaginero, del orfebre, del joven tallista hijo, del vestidor de la Virgen, no puedo ni quiero dejar de mencionar el llevado a cabo por las expertas y generosas señoras bordadoras cofrades de la Hermandad. Desde su inicio la Hermandad de Jesús de la Pasión contó con un grupo de señoras encargadas del Taller de bordados siguiendo las orientaciones de D. Antonio Joaquín Dubé de Luque¹⁰.

Calladamente en los meses de otoño e invierno trabajaron para conseguir una obra singular el impresionante estandarte mariano, el «Sin pecao», que

⁹ *Hermandad de Pasión*, o.c.; *Semana Santa 1998- 2008. X Aniversario*, p. 83, y *Pasión 2012*, pp.59-61.

¹⁰ Desde la C/ Alfarería de Sevilla, les animó a realizarlo, pues con visión de futuro, vieron en ello el considerable ahorro que supondría en la realización de los posibles enseres a necesitar. Así les relacionó con la orfebrería de D. Manuel de los Rios, y a través de la «Hoja Pasión», se ofertaron los puestos de trabajo a las cofrades; como imaginamos fueron muchas las horas dedicadas en esta gestión, viajes a Sevilla...; hasta conseguir el primer grupo y formar el taller.

lucirá por 1ª vez, en la primavera de 2001, y en los sucesivos desfiles procesiones, con orgullo y reconocimiento generalizado. Después vendría la Bandera conmemorativa del Patronazgo de Jesús de la Pasión de la Policía local, así como el revestimiento del repostero de cultos del Señor de Pasión, los faldones del paso de Cristo y tantas otras pequeñas cosas más. Ya en 2002, las sayas que lució la Santísima Virgen del Rosario en su presentación y bendición en la catedral.

Año tras año han ido elaborando aquellos enseres necesarios y que sus diestras manos realizaban con pericia, dedicación y entusiasmo, así las obras singulares de los estandartes del «Simpecao» y del «Bacalao», situados actualmente presidiendo los pasos de «Palio o de la Virgen» y el paso de «Jesús de la Pasión».

Así llegamos al año 2010, y de nuevo nos han sorprendido gratamente pues han decidido realizar y donar una saya bordada en oro a Nuestra Señora del Rosario; obra realmente magnífica, color gris perla adornada con piezas bordadas en oro, lentejuelas y pedrería.

Complementan la saya el corpiño y mangas bordadas, más un cinturón bordado en maya de plata y con piezas bordadas en hilo de oro al igual que la saya¹¹. Como vemos toda una gran obra de arte al que a su valor intrínseco de los materiales, se suma, no sólo la pericia de las manos femeninas que las han elaborado, sino su gran devoción y generosidad para ofrecer a Nuestra Señora del Rosario su amor, expresado a través de su trabajo, desvelo, creatividad y dinero.

Otras muchas han sido sus obras que no enumeramos por no alargarnos. La Hermandad de Jesús de la Pasión y María Santísima del Rosario en su Mayor Dolor, agradece su bien hacer en tan delicado y laborioso trabajo.

IX. EL VESTIDOR DE LA VIRGEN, D. JOSÉ GRANDE DE LEÓN

A la par del trabajo de bordado realizado por las señoras, desde 2001, corresponde a *D. José Grande de León*, el honor y mérito de ser el vestidor oficial de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Pasión.

¹¹ALEJANDRO, M., “Sección de bordados de la Hermandad de Pasión”, en *Pasión 2010*, p. 37.

Especialista en bordado en oro, aprendiendo el oficio de D. José Manuel Elena Martín. (Sobrino de doña. Esperanza Elena Caro). Su curriculum vitae, es muy extenso dada su larga trayectoria como profesional del bordado artístico en oro, plata y sedas, más la restauración de ornamentos religiosos, reconocido y valorado en sus múltiples obras andaluzas¹².

Para la Hermandad, su taller realizó sayas, corpiños, tocados, mantos, velos, etc., espectaculares; así a los ya citados del día de la Bendición y posterior salida procesional del Lunes santo y Domingo de Resurrección de 2003, se fueron sumando otros atuendos de gran belleza.

Santa María del Rosario tuvo varias puesta en escena con ricos vestidos: añadimos que en 2005, vistió una saya confeccionada en raso negro con bordado en trama enriquecido en los talleres de José Antonio Grande de León, adquirida por la Hermandad, y que turnará su uso con la saya azul bordada en hilo de oro para procesionar, como vimos el Domingo de Resurrección 2005, estrenó un nuevo manto blanco de salida, de 4'5 m de largo y peso aproximado de 20 kg., confeccionado en terciopelo de Lyon y realizado por su vestidor, el maestro bordador Grande de León, tantas veces citado.

Este manto sustituye al corto de camarín de color granate, precitado, con el que se mostró al pueblo placentino el día de su primer acto de penitencia el Lunes santo de 2003. Nuevos ornamentos sagrados se sumarán al correr del tiempo, a cual más elaborado y artístico. Constatamos la maestría y buen gusto del maestro bordador al realizar verdaderas obras de arte, más la generosidad de la Hermandad y la de los cofrades que hacen sus donaciones.

X. ELEMENTOS Y ASPECTOS SINGULARES A TENER EN CUENTA

- *El hábito*: Está formado por caperuz verde botella, túnica del mismo color, capa blanca con el emblema de la Hermandad en el lateral izquierdo, guantes y cíngulo blanco y zapatos negros. Todos los hermanos nazarenos portan en su pecho el anagrama en plata vieja de la hermandad.
- *La cruz de guía*. Representa el Santo madero donde Cristo murió; por ello preside la procesión, recibe honores y va escoltada por cuatro faroles. De madera con la insignia de la Hermandad de la Pasión en la parte superior del travesaño largo y el INRI, más adornos en los 4 ángulos de unión de los brazos, a los que se ha puesto cantoneras de orfebrería en el final de los mismos y del largo.

¹² *Hermandad de la Pasión 2003*, p. 45.

- *El libro de reglas.* Contiene en su interior los nuevos estatutos de la Hermandad. Está realizado en cuero y corcho a juego con las andas y el relicario, siendo su autor D. Jesús Miguel Esteban. Presidente de la misma.
- *El emblema y estandarte.* De color verde, es una cruz griega rodeada por una corona de espinas superpuesta sobre los cuatro brazos, y en el centro se leen las iniciales JHS.
- *Bandera Pasionista* es de color morado con el emblema de la Hermandad en el centro, realizado en corcho extremeño, cuyas dimensiones son de 3 por 1'50 metros. No lleva mástil y es portada en la mano por los cofrades infantiles.
- *Bandera de la Hermandad.* Mástil de madera con paño en verde y blanco con el escudo difuminado de la Hermandad.
- *Estandartes Vía Crucis:* Representan las catorce estaciones del Camino de la cruz de Nuestro Señor Jesucristo. Mástil de madera de 2'50 metros, paño de color verde con las leyendas en blanco.
- *El estandarte de "Pasos", incensario, naveta...etc;* son otros muchos los elementos portados que procesionan, estructurados en tramos, y otros variados enseres.

La Hermandad es reconocida por su buen hacer, rigurosidad y, los novedosos y bien cuidados enseres que forman parte de su abundante patrimonio, constatados en sus desfiles procesionales, y constan en sus Papeletas de Sitio. De entre ellos destacamos innovadores instrumentos como *las bocinas fúnebres*: por tal entendemos unas trompetas mudas de gran tamaño, construidas de metales lisos o repujados y van provistas de banderolas de terciopelo llamadas gualdrapas, de color morado, generalmente, pueden ir bordadas con el escudo de la hermandad, bien con motivos ornamentales que reflejen pasajes evangélicos. Son portadas sobre el hombro de los hermanos cofrades¹³.

¹³ Son un recuerdo de los antiguos tubos fúnebres que anunciaban al pueblo las manifestaciones de penitencia. También se las considera como un mero objeto decorativo, sin embargo, se cree que pretenden recordar que el cortejo procesional se anunciaba a través del sonido de las largas tubas o trompetas que llevaban los ejércitos romanos para alentar en al laucha, o las que portaban los heraldos que precedían a los grandes cortejos de los emperadores que volvían victoriosos a Roma, a la Urbe, para recibir con el aplauso y griterio popular la gratitud del pueblo. F.J.S.E., *Pasión 2010*, p 55.

El sentido simbólico y litúrgico de las bocinas en el cortejo penitencial sería: Cristo al morir y resucitar ganó la mejor de las batallas, y por ello en las estaciones de penitencia que representan el triunfo universal de la Cruz de Cristo, no podían faltar estas trompetas, sinónimas por su forma y estructura de las trompetas de la Fama...

Otro motivo singular por su vistosidad y funcionalidad es el “Cuerpo de acólitos”, con sus bellas dalmáticas de damasco e incensarios, perfumando las calles, que preceden al *paso titular*.

XI. SECCIÓN JUVENTUD COFRADE

San Juan Evangelista es el patrón del prometedor semillero de niños/as y jóvenes, ellos/as, siguiendo el ejemplo de sus padres cofrades y amistades, se entrenan y participan en los desfiles procesionales en los tramos correspondientes. El día de *la Bendita Santa Cruz de mayo*, realizan su particular estación de penitencia. Samuel Cid Neria es el diputado de Juventud¹⁴.

XII. CONCLUIMOS

Constatamos que la Hermandad de Jesús de la Pasión y de Santa María del Rosario en su Mayor Dolor, está viva, activa y actual; por lo que ya en sus inicios apostó firme por otro modo de hacer y presentar las imágenes, a pesar de las muchas incomprendiones padecidas por sus innovadores pasos procesionales.

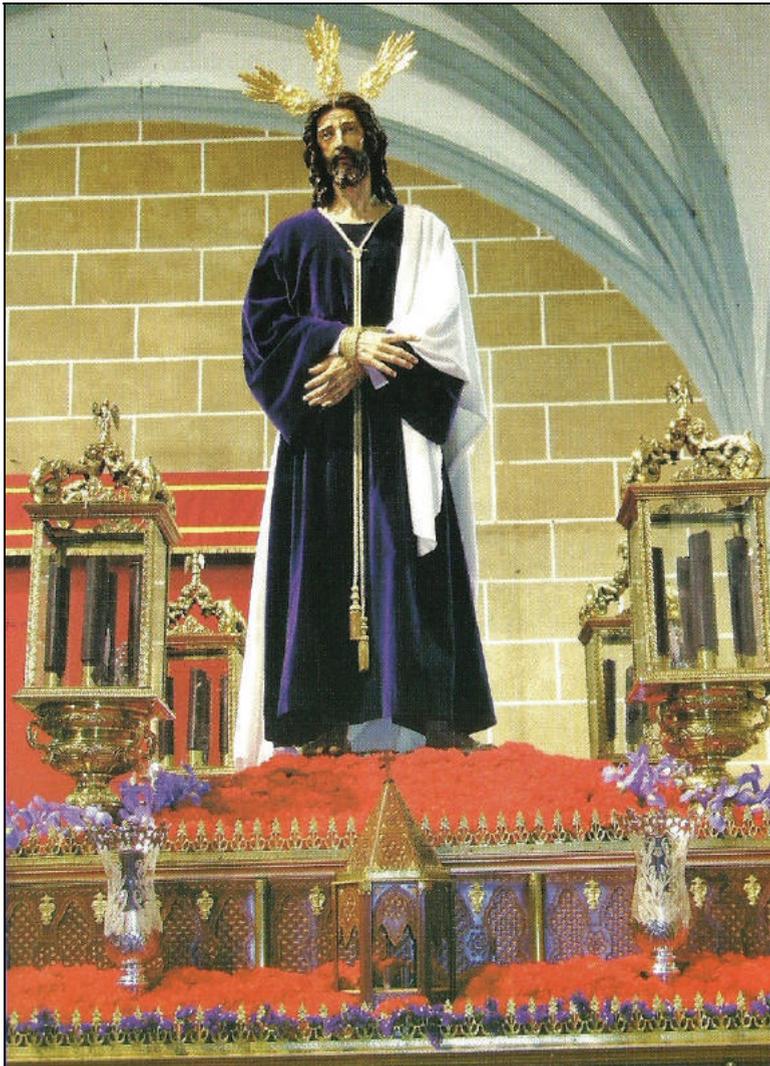
Que cuenta con excelentes artesanos y artistas placentinos, que han demostrado su bien hacer en la realización de diferentes enseres: así el Taller femenino de bordados, más el elaborado trabajo de diseño y marroquinería presente en las andas del Señor de la Pasión y los atuendos de los soldados romanos del *Paso de misterio*, obra de D. Jesús Miguel Esteban Lucas, presidente de la Hermandad.

Que supo elegir al artístico y reconocido equipo interdisciplinar sevillano formado por: D. Antonio Joaquín Dubé de Duque, autor de las tallas de los Titulares, al orfebre, D. Manuel de los Ríos y, al vestidor de la Virgen, D. José Grande de León, a quienes se unirá ya en 2009, D. Antonio Dubé Herdugo, escultor y autor del *Paso de misterio*, e hijo de D. Antonio Joaquín Dubé de Duque.

¹⁴ *Pasión 2010*, p. 63.

Que responde con fidelidad y firmeza a sus objetivos y, que son la admiración de propios y extraños, por lo que año tras año se va incrementando el número, próximos ya a los 2000.

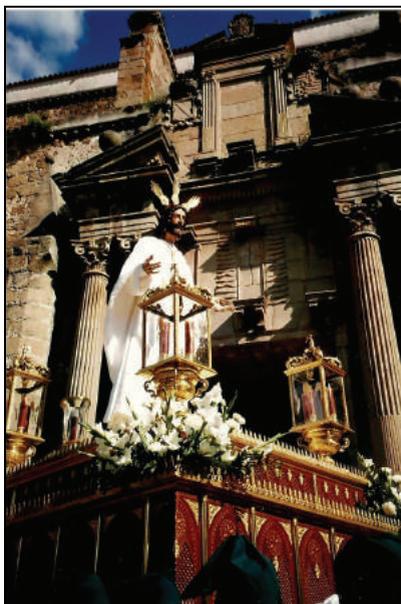
Desde estas líneas les felicitamos y deseamos que la unión entre los miembros de su Junta de gobierno sea constante y ejemplar, para dar un acorde testimonio y ser más eficaces en sus actuaciones en favor de la Hermandad y de todos los cofrades, para las demás Cofradías y la ciudad de Plasencia.



1. El Señor Jesús de la Pasión, en Santo Domingo.



2. Santa María del Rosario. Domingo de Resurrección.
Camino hacia el encuentro, 2003, 1ª salida.



3. Jesús de la Pasión. Camino hacia el encuentro.
Domingo de Resurrección, 2003.



4. “Paso de Misterio. Jesús ante el desprecio de Herodes”. Jesús de la Pasión encabeza la escena. Hornacina con el Cristo de la Victoria de Serradilla. Parte delantera tallada, 2009.



5. Santa María del Rosario y el estandarte Simpecado, en Santo Domingo, preparada para procesionar el Lunes Santo 2017.



6. El Encuentro de los Santos Titulares. Domingo de Resurrección.
Plaza mayor de Plasencia.

Una asociación penitencial con setenta y cinco años de historia: la Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real)

Isidoro VILLALOBOS RACIONERO
Instituto de Estudios Manchegos
Ciudad Real

En 2014 la Semana Santa de Villarrubia de los Ojos, población ciudarrealena que cuenta al presente con algo más de diez mil habitantes, fue declarada de Interés Turístico Regional. Tres son las asociaciones penitenciales que concurren en esta villa a conmemorar la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo con sus brillantes desfiles procesionales. Entre esas asociaciones está la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*, de la cual vamos a ocuparnos a continuación. Su proceso fundacional se inició en abril de 1941 por lo que resulta ser la más joven de las asociaciones de Pasión villarrubieras. Carece, pues, del entronque tradicional que tienen las dos restantes; a saber: la de Nuestra Señora de la Soledad, Santa Vera Cruz y San Cristóbal y la de Jesús Nazareno y Santo Cristo en la Agonía.

En esta comunicación ofrecemos un resumen de la historia de la citada *Hermandad y Cofradía*: Su fundación, sus etapas de organización y de desarrollo, su patrimonio imaginero e inmobiliario, así como algunas notas generales de su acción social y caritativa. Consideramos que el proceso seguido por esta asociación penitencial desde su nacimiento hasta el momento actual constituye un modelo que, sin duda, servirá al historiador de otras asociaciones de la misma naturaleza surgidas en la provincia de Ciudad Real en los años inmediatos a la terminación de nuestro último conflicto civil en 1939.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 627-638. ISBN: 978-84-697-5400-9

Todo lo que decimos en esta comunicación acerca de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza* de la villa ciudarrealeña de Villarrubia de los Ojos puede leerse con mayor detenimiento, por cuanto incluye las notas y las referencias oportunas procedentes de su archivo, en el libro que, en edición no venal, escribimos en 2016 y que la expresada *Hermandad y Cofradía* publicó con motivo de su LXXV aniversario. (Cfr.: VILLALOBOS RACIONERO, I., *Historia de la Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza de Villarrubia de los Ojos (1941-2016)*. Ciudad Real 2016).

Como dijimos arriba, el proceso fundacional de esta asociación religiosa de Semana Santa se inició el día de Jueves Santo de 1941 y concluyó tres años después el 10 de marzo de 1944. Fue su fundador el médico villarrubiero don Luis Villalobos Villalobos (1906-1994) junto a nueve señores más que actuaron como cofundadores. La idea fundacional se explica como una reacción a la brutal ofensiva antirreligiosa que padecieron los católicos españoles que permanecieron en la zona republicana durante los años de la contienda fratricida (1936-1939). Aquella ofensiva, aparte de los miles de asesinatos de eclesiásticos y de civiles comprometidos, destruyó templos e imágenes sagradas, muchas de las cuales constituían el rico patrimonio artístico de numerosas asociaciones penitenciales.

En el transcurso de dicho proceso, don Luis Villalobos y sus colaboradores trabajaron con entusiasmo para sacar adelante aquella asociación. Comenzaron por determinar su nombre, redactar sus estatutos, captar asociados, prever su financiación, adquirir las imágenes correspondientes a su titularidad, etc. El 22 de mayo de 1941 se celebró el cabildo constituyente de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*, el cual tuvo lugar en la sacristía de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. En este cabildo se presentaron los primeros estatutos asociativos, cuya aprobación se urgiría al ordinario diocesano, y, al mismo tiempo, se conformó la primera junta rectora o mesa de oficiales bajo la presidencia del precitado don Luis, elegido hermano mayor. Los asistentes se comprometieron también entonces a procesionar al año siguiente en la noche de Jueves Santo.

En febrero de 1942 llegó a Villarrubia la imagen de *Nuestra Señora de la Esperanza*, obra singular del reconocido escultor sevillano don Agustín Sánchez-Cid de Agüeros (1886-1955). Se trata de una bellísima talla en madera de cedro para vestir, que enlaza con la mejor tradición imaginera del barroco andaluz. Y el Jueves Santo 2 de abril de aquel año, fiel a su acuerdo, la *Hermandad y Cofradía* recién fundada hizo su primera estación de penitencia por las calles de la localidad. Lo hizo además con un permiso eclesiástico especial, porque esta asociación no había sido erigida canónicamente aun por la autoridad

diocesana. Y es que el obispado priorato de las Ordenes Militares con sede en Ciudad Real, al que pertenecía la iglesia parroquial de Villarrubia de los Ojos, permanecía vacante desde que en agosto de 1936 fuera asesinado su último titular don Narciso de Estenaga.

Aquel permiso especial se utilizó también en la Semana Santa de 1943 en que la asociación que historiamos incorporó a su desfile procesional el patético paso de *Jesús en el Descendimiento de la Cruz*, paso de gran tamaño y múltiples figuras ejecutado en pasta de madera en los talleres de la Casa de Arte Cristiano de la población gerundense de Olot.

El 13 de abril del último año referenciado tomó posesión del obispado priorato de las Ordenes Militares don Emeterio Echevarría Barrena, su VIII obispo prior. Con ello se normalizó pronto la vida diocesana. Y el día 10 de marzo de 1944 este prelado firmó el decreto de erección de la antedicha *Hermandad y Cofradía*, establecida en la Iglesia parroquial de Villarrubia de los Ojos, y procedió a la aprobación de sus ordenanzas.

Al historiar las asociaciones penitenciales no se suele entrar en el análisis de sus estatutos, lo que, a nuestro juicio, es un error, porque en ellos radica el espíritu de quienes las fundaron. Esto es: Lo que deseaban que fueran.

Pues bien, adaptando a la realidad villarrubiera las ordenanzas de distintas asociaciones penitenciales sevillanas, con las que el doctor Villalobos tenía relación, se redactaron las de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*. Constan estas de diez capítulos divididos en diferentes artículos. De su lectura se desprende que la asociación así nombrada es una hermandad cuyos miembros rinden culto a sus patronos titulares en determinadas solemnidades religiosas y procesionan, como cofradía, con sus sagradas imágenes el Jueves Santo por la noche. Los términos de *Hermandad y Cofradía* no son, por tanto, redundantes. Como no lo son las denominaciones de hermano y de nazareno o cofrade dentro de aquellos contextos. Por supuesto, la idea de hermandad ha de prevalecer sobre la de cofradía. Esta no es más que una manifestación puntual de aquella.

La asociación está gobernada por una mesa de oficiales, la cual componen, además del hermano mayor o presidente, un teniente de hermano mayor, un capellán o director espiritual, un mayordomo o tesorero, un secretario, un fiscal o censor, un diputado de gobierno e insignias y cuatro consiliarios. Todos estos oficiales tienen unas funciones específicas que han de cumplir. La mesa de oficiales se reunirá una vez al mes para tratar de los asuntos de la asociación y de su marcha. En fecha que determinará la mesa de oficiales, la asociación

celebrará anualmente un cabildo general ordinario o junta general en que dicha mesa rendirá cuentas a los asociados y se someterán a la consideración de estos otros asuntos de interés asociativo. Cada dos años la asociación renovará por mitad su oficialidad, con posibilidad de reelección, en un cabildo general que, con ese fin, se llevará a cabo el domingo siguiente al de Resurrección. Las ordenanzas también prevén la convocatoria de cabildos generales extraordinarios.

A esta asociación penitencial pueden pertenecer cuantos hombres y mujeres lo soliciten, siempre y cuando sean cristianos de buena vida y fama intachable. Las mujeres admitidas no podrán desempeñar los cargos correspondientes a la mesa de oficiales. Y los hombres serán recibidos en una ceremonia solemne, de rodillas, ante el altar de *María Santísima de la Esperanza* en la iglesia parroquial.

Todos los admitidos contraen unas obligaciones económicas, sociales y religiosas, al tiempo que asumen las penas que sus faltas acarrear. Económicamente se comprometen a satisfacer las cuotas que permiten sostener la asociación y cumplir los fines piadosos y devocionales de la misma. Socialmente se obligan a acudir a los llamamientos efectuados por la mesa de oficiales, a acatar sus mandatos, y a favorecer las relaciones fraternas entre los asociados, evitando, sobre todo, las indisposiciones de palabra. Por último, los deberes religiosos conllevan su participación activa en los actos de piedad y de devoción asociativos. De piedad: como las funciones solemnes en honor a Jesús y a María Santísima de la Esperanza el segundo domingo de Cuaresma y el 18 de diciembre, respectivamente; el cumplimiento pascual el día de Jueves Santo en un primer momento, y más adelante el Domingo de Ramos; y las misas de réquiem en sufragio de las almas de los asociados fallecidos. De devoción: como el desfile procesional con las sagradas imágenes de sus patronos titulares el Jueves Santo por la noche. Este desfile es un acto principalísimo de la asociación por cuanto en él la *Hermandad* se manifiesta como *Cofradía*. Pues bien, para que sirva de edificación tanto para los que lo practiquen como a los que lo contemplen, las ordenanzas se detienen en su regulación.

Estas ordenanzas también definen el escudo de la Hermandad y Cofradía y detallan el vestido de sus hermanos cofrades. De forma redonda, se representa en aquel un Calvario en cuya cima hay una Cruz y dos escaleras apoyadas en sus brazos. Todo ello bordado en negro sobre fondo blanco. En cuanto a su vestido, se compone este de túnica de lana de color crema, con capa de lo mismo, y capillo de terciopelo verde esperanza. Ciñe la túnica un cordón de seda de tonalidad igual a dicho capillo. Los hermanos cofrades llevarán calzado negro y no usarán guantes. Este vestido no es original, porque fue tomado de la asociación penitencial sevillana titulada Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de

Nuestra Señora del Santo Rosario, de Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y de María Santísima de la Esperanza Macarena.

Las ordenanzas o estatutos que hemos extractado fueron reformados en dos ocasiones, como veremos después.

Con su erección canónica por monseñor Echevarría Barrena de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza* el 10 de marzo de 1944 comenzó su etapa de organización; etapa que llega hasta el 22 del mismo mes de 1959. A lo largo de los quince años que comprende, los tres hermanos mayores que, con sus respectivas mesas de oficiales, gobernaron esta asociación penitencial, don Luis Villalobos Villalobos hasta 1951, don Juan Francisco Menchero Ortiz hasta 1956 y don Lorenzo Redondo Redondo hasta 1959, trabajaron sin descanso por asegurar la continuidad de la *Hermandad y Cofradía* que acababa de fundarse. Dicha continuidad pasaba por el mantenimiento económico de la asociación, por la captación de nuevos asociados y por estimular la participación de estos en los actos de culto promovidos por ella. Todos estos aspectos están, lógicamente, interrelacionados.

El mantenimiento, ayer como hoy, dependía del pago puntual por los hermanos cofrades de las cuotas fijadas y de su número. Pues bien, sin apenas morosos, la *Hermandad y Cofradía* consolidó pronto su situación económica, y saldó positivamente sus cuentas, durante los años de penuria, nacional y local, subsiguientes a la guerra civil. Con respecto al número de asociados, hay que señalar que fue siempre en aumento. Finalmente, en cuanto a la participación de los hermanos en los actos de piedad asociativos diremos que entonces, dado el fervor religioso imperante, no era preciso excitarla, porque brotaba espontáneamente. No ocurría lo mismo con la de los cofrades en el acto devocional por excelencia de la asociación; a saber: el desfile procesional del Jueves Santo por la noche. Y ello, porque, pretextando carecer de túnica, permanecían aquellos en sus casas. Ciertamente es que, en un primer momento, la asociación tuvo dificultades para hacerse con las telas necesarias para confeccionar las túnicas, pero este problema se solucionó casi de inmediato. No obstante fue esta una cuestión que permaneció abierta hasta 1958. A pesar de todo, los cortejos procesionales de aquellos años no se deslucieron, y sus imágenes titulares, montadas sobre carrozas con ruedas, brillaron siempre con el esmero que en su aderezo ponían las seis camareras que, hasta 1960, se encargaron de ello.

El día 5 de abril de 1959 era elegido hermano mayor de la asociación don Lorenzo Mora Vallejo. Con su elección se iniciaba la segunda etapa de la historia de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*; etapa que denominamos de desarrollo, y

que se prolonga hasta la actualidad. Pues bien, a pesar de su duración, sólo dos personas han ocupado la presidencia de esta asociación en tan dilatado periodo de tiempo; a saber: el mencionado don Lorenzo, hasta 1994, y don Valentín Mora Vallejo, su sobrino.

Asegurado el sostenimiento y la continuidad de la asociación, estos sus dos últimos hermanos mayores, reelegidos en sucesivas ocasiones, trabajarán por perfeccionarla. Y a decir verdad que lo consiguen, si consideramos algunos de sus logros.

Sintetizar la labor desarrollada por don Lorenzo durante los treinta y cinco años en que estuvo al frente de esta asociación penitencial no es tarea fácil. Hay que buscar la idea esencial que articule todas sus realizaciones; realizaciones condicionadas por la inevitable evolución de la mentalidad religiosa en una España en que los cambios económicos, sociales y políticos se aceleran a partir de 1965. Esa idea esencial fue, en nuestra opinión, el engrandecimiento patrimonial de la *Hermandad y Cofradía*, el cual pasa por el aumento del efectivo humano que, con sus cuotas, lo posibilita.

Para atraer nuevos asociados don Lorenzo y, con él, los componentes de sus distintas mesas de oficiales, se percataron de que era preciso favorecer los aspectos cofradieros en detrimento de los fraternales. Con ello se rompía el equilibrio fundacional que deseaba hacer de esta asociación penitencial una auténtica *Hermandad y Cofradía*. Y, en efecto, a los actos de piedad asociativos comenzaron a faltar por entonces muchos hermanos; lo que motivó quejas de su capellán o director espiritual en diferentes ocasiones. Sin embargo, los cortejos procesionales fueron ganando en lucimiento y participación de cofrades. En 1994 esta *Hermandad y Cofradía* contaba con 527 asociados. En esta cifra se incluían numerosas mujeres y niños. Aquellas se incorporaron como cofradas a partir de un acuerdo del cabildo general de 29 de marzo de 1981 en que se trasladaba a la vida asociativa la realidad constitucional de 1978. No obstante, habrían de pasar todavía algunos años hasta que en 1989 las mujeres formaran parte de su mesa de oficiales. En cuanto a la incorporación de los menores hay que decir que esta se venía produciendo desde los primeros años de la fundación de la *Hermandad y Cofradía*. En efecto, los hermanos cofrades que eran padres registraban habitualmente a sus hijos menores y, de su mano, desfilaban estos como nazarenos, con sus capillos levantados, en la procesión del Jueves Santo. Para mantener esta cantera infantil, se acordó la confección de túnicas por cuenta de la asociación; túnicas que vestirían los menores, mientras les sirvieran, pasando luego a otros que las aprovecharan. Dichas túnicas formarían parte del patrimonio de la *Hermandad y Cofradía*. En 1960 la asociación poseía 12 túnicas de estas características y 41 en 1983.

Como se comprende, un mayor número de asociados supuso un incremento considerable de los ingresos de la *Hermandad y Cofradía*, devengados por cuotas ordinarias o extraordinarias. Ambas cosas se vieron favorecidas por el desarrollo que, contra todo pronóstico, experimentó la religiosidad popular, a partir de 1980, en paralelo al superior nivel de vida alcanzado entonces por los españoles.

El incremento de los recursos económicos de la *Hermandad y Cofradía* repercutió de inmediato en la organización de sus desfiles procesionales, sus equipamientos y patrimonio imaginero. Así, en 1968 se sumó a esos desfiles un nuevo paso, compuesto por dos hermosas figuras de madera, titulado *Jesús orando en el Huerto de los Olivos*, tallado por el afamado escultor madrileño don Faustino Sanz Herranz (1923 - 2010). Y en 1982 una imagen del *Niño Jesús Carpintero* obra del imaginero don José Luis Fernández Aznárez (1929 -) imagen de reducido tamaño para que el grupo infantil de asociados de la *Hermandad y Cofradía* la portara en una pequeña carroza, potenciando, con ello, el protagonismo de los menores en el cortejo procesional y despertando, de paso, la adhesión de otros nuevos.

Como se dijo, también los equipamientos se mejoraron durante los años en que estuvo al frente de la asociación don Lorenzo Mora. En varias ocasiones se cambió la iluminación de la procesión del Jueves Santo para dotarla de mayor brillantez: Los hachones de cera que, con torcidas de algodón, llevaban los hermanos cofrades apoyados a la cintura fueron sustituidos por otros de madera eléctricos, alimentados con pilas, más largos, los cuales, terminando en airosas tulipas verdes, descansaban en el suelo.

La aludida brillantez se hizo patente con la formación de un equipo de costaleros de *Nuestra Señora de la Esperanza*. Tal equipo, compuesto por una treintena de vigorosos hermanos cofrades, bajo la dirección de un capataz, se constituyó a finales de 1991, cuando el cabildo general de 24 de marzo del referido año autorizó al señor Mora a contratar la reforma del paso de *María Santísima de la Esperanza* para montarlo sobre un trono adaptado a ese fin. Dicha reforma se tradujo en un hermoso paso de palio con varales de plata repujados, al igual que sus respiraderos; paso de palio que, con sus cerca de mil trescientos kilos de peso, procesionó llevado a costal por vez primera en la Semana Santa de 1992.

Asimismo, por entonces, se constituyeron varios grupos de camareras para el cuidado y adorno de los distintos pasos de la asociación. Con algunos de esos pasos la *Hermandad y Cofradía* comenzó a participar en los cortejos procesionales del Santo Entierro en 1982 y del Resucitado en 1984.

Por último, durante los años en que fue hermano mayor don Lorenzo Mora, además del incremento de su patrimonio imaginero, la *Hermandad y Cofradía* aumentó también su patrimonio inmobiliario con la compra de un solar en el cual construyó un almacén a modo de guardapasos.

El 3 de abril de 1994 fue elegido hermano mayor de la *Hermandad y Cofradía* don Valentín Mora Vallejo, quien, tras sucesivas reelecciones, continúa siéndolo. Conservar el patrimonio asociativo recibido, perfeccionar los desfiles procesionales en que participa la *Hermandad y Cofradía* y recuperar el espíritu de fraternidad que esta quiso tener desde su fundación han sido los objetivos que don Valentín y sus mesas de oficiales se han marcado.

La conservación del patrimonio imaginero pasa por la limpieza y restauración de sus imágenes. Los pasos de *Jesús en el Descendimiento de la Cruz* y de *Jesús orando en el Huerto de los Olivos* fueron restaurados en 1995 y 2002, respectivamente. La imagen de *María Santísima de la Esperanza* lo fue en 1997 y en 2005. La última restauración de esta venerada talla de la Virgen la realizó el prestigioso escultor sevillano don Luis Álvarez Duarte.

La *Hermandad y Cofradía* ha mejorado en estos años sus desfiles procesionales mediante la sustitución de los hachones eléctricos terminados en tulipas verdes por otros de farol, con cristales tintados también de verde, con mangos de metal repujados en plata. Mediante la contratación regular, a partir de 1996, de bandas de música para que acompañen al paso de *Jesús orando en el Huerto de los Olivos*. Y, finalmente, mediante la incorporación de una cuadrilla de medio centenar de asociadas como costaleras para procesionar de esa forma con el precitado paso, cuyo trono se adaptó convenientemente en 1997. Dirigidas por un capataz, aquellas devotas costaleras hicieron su primera estación de penitencia el Jueves Santo de 1998.

El crecimiento de la religiosidad popular, que, como se indicó, protagonizan hermandades y cofradías a partir de 1980, movió a don Rafael Torija de la Fuente, obispo de Ciudad Real, a revisar los fundamentos jurídicos y estatutarios de todas las asociaciones religiosas de su diócesis. Tal revisión conllevó la renovación de las ordenanzas de la asociación penitencial de que tratamos. Esta, con la colaboración de su capellán, redactó unas nuevas ordenanzas que dicho ordinario diocesano aprobó el 19 de octubre de 2001. La novedad de estos estatutos fue, sin duda, la recuperación de la esencia de hermandad que paulatinamente había sido desplazada por la de cofradía. Se fundieron los deberes piosos y devocionales de los asociados, y, en consecuencia, la asociación penitencial pasó a denominarse *Hermandad de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza*, borrando de su título

el término de cofradía. La *Hermandad* orientaría ahora su acción en dos direcciones: una hacia adentro, buscando reforzar los vínculos de fraternidad entre los asociados para, al mismo tiempo, ayudarles a vivir con más intensidad la Fe cristiana, haciendo hincapié en el cumplimiento de sus obligaciones religiosas, en especial de las de carácter piadoso; y otra hacia afuera, volcándose en aliviar las necesidades de los más desfavorecidos de la sociedad. Porque la auténtica vida de *Hermandad* es vida de caridad. Todo lo anterior no implicaba que las manifestaciones procesionales de la asociación en la Semana Santa debieran descuidarse, sino atemperarse en su magnificencia para así hacer más efectiva la labor social.

En 1 de febrero de 2013 esas ordenanzas fueron sustituidas de nuevo por otras que, en la expresada fecha, aprobó don Antonio Algora Hernando, obispo sucesor de monseñor Torija. Acordadas plenamente con el Derecho Canónico y con las orientaciones diocesanas sobre asociaciones contenidas en un estatuto marco, estas últimas ordenanzas, que son las actualmente vigentes, no contienen variaciones significativas con respecto a las anteriores. Sin embargo, aparte de recuperar el nombre primero de *Hermandad y Cofradía* que tuvo la asociación, ofrecen algunos detalles novedosos. Así, por ejemplo, fija la sede asociativa en la calle villarrubiera de Emilio Nieto número 23, dejando, pues, de estar ubicada en la iglesia parroquial. Por amor a la pobreza evangélica, la *Hermandad y Cofradía* se obliga a destinar anualmente al menos el diez por ciento del importe recaudado por sus cuotas ordinarias al socorro de los más necesitados. Y, finalmente, establece como requisito imprescindible para ingresar en esta asociación penitencial que el solicitante presente su nota bautismal o un certificado de catecúmeno; con esta formalidad, que nunca antes se previó, se pretende, entre otras cosas, que el hermano cofrade sea miembro activo de la Iglesia católica.

De acuerdo con las precitadas ordenanzas o estatutos de 2001 y de 2013, la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza* ha venido desarrollando numerosas actividades. Se trata de actividades esencialmente lúdicas como, por ejemplo, las representaciones llevadas a cabo por la Agrupación Teatral Virgen de la Esperanza, en distintas ocasiones y fechas, o las cenas de hermandad que se celebran desde 2001. Estas actividades generan abundantes ingresos, de los que se detraen importantes cantidades que revierten de una parte en la propia asociación y de otra en diferentes instituciones benéficas con las que esta colabora en proyectos de acción social destinados a aliviar la hambruna que padecen algunos países africanos y a ayudar a otros afectados por catástrofes naturales. Además, la *Hermandad y Cofradía* también colabora con Cáritas parroquial de Villarrubia de los Ojos en sus campañas de vendimia y de Navidad.

Las actividades mencionadas, junto con algunas más que no se relacionan aquí, vienen contribuyendo eficazmente a estrechar los lazos de fraternidad entre los asociados. Tales lazos han hecho posible la creación en 2010 del Grupo Joven de la Esperanza, el cual dinamiza con su entusiasmo la consecución de muchos de los objetivos asociativos. Realizaciones del mayor interés efectuadas por este Grupo Joven son la publicación regular de un boletín informativo y el mantenimiento de una página web, cuyos contenidos se renuevan de continuo. La dirección de esta magnífica página es la siguiente: grupojovenesperanzavillarrubia.blogspot.com.es.

Para terminar la historia de la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza* de Villarrubia de los Ojos y, con ella, la presente comunicación, hemos de referirnos a la obra de mayor envergadura acometida por aquella: La construcción de una capilla y casa propias. La idea de esta construcción, con la que la asociación pretendía resolver algunos importantes problemas cofraderos y disponer de un lugar independiente para el desarrollo de su vida de hermandad, se expuso por el hermano mayor a su cabildo general en 1999, y se concretó en el de 2000. Tras adquirir un amplio solar en la céntrica calle villarrubiera de Emilio Nieto 23, en julio del referido año comenzaron las obras. El proyecto lo realizó el arquitecto don José Jacinto Fernández López, quien diseñó un espacio polivalente para usos de capilla y casa. Mediante una financiación especial, el edificio se terminó a principios de 2008, y fue bendecido por el cura párroco de entonces don Antonio González Villén el 16 de marzo de ese año. Su inauguración por el obispo de Ciudad Real monseñor Algora Hernando se efectuó el 29 de dicho mes. Por último, hemos de decir que el coste de esta magna obra ha superado el millón y medio de euros.

Desde su inauguración la capilla custodia las imágenes titulares de la *Hermandad y Cofradía*, excepto la de *Nuestra Señora de la Esperanza*, que permanece en su altar del templo parroquial. De ella parten ahora todos sus desfiles procesionales, y en ella finalizan. También aquí se lleva a cabo el recibimiento de los nuevos hermanos cofrades. La casa acoge en sus estancias los numerosos actos que la asociación organiza, tales como sus cabildos generales, las reuniones de su mesa de oficiales, los reconocimientos a sus asociados que por distintos motivos se han destacado, las conferencias y charlas que, en diferentes fechas, se acostumbra a programar, etc. Asimismo debemos añadir que esta casa alberga un cuarto museo en que, con las medidas de seguridad pertinentes, se expone el rico ajuar de su Virgen titular.

Con la construcción de esta capilla y casa la asociación penitencial villarrubiera, que hoy cuenta con 926 hermanos cofrades, ha hecho realidad un sueño que anhelaban todos sus asociados.

En conclusión: Podemos declarar que, en sus setenta y cinco años de historia, la *Hermandad y Cofradía de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza* de Villarrubia de los Ojos ha cubierto con éxito los fines que justificaron su fundación en 1941, y que especificaba el decreto de su erección en 1944; a saber: La glorificación de Dios y de la Virgen, el crecimiento y mejora de las prácticas de la vida cristiana, y la exaltación del culto divino mediante los desfiles procesionales de la Semana Santa.



1. Jesús en el descendimiento.



2. María Santísima de la Esperanza.



3. Fachada de la Capilla-Casa de la Hermandad y Cofradía.

Cofradía penitencial de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino en Medina del Campo con sus ordenanzas

P. Fernando CAMPO DEL POZO, OSA
Colegio San Agustín
Zaragoza

I. Introducción.

II. Antecedentes de la cofradía de la Misericordia y san Nicolás de Tolentino.

- 2.1. *Origen del culto a la Santísima Virgen y a la Pasión en Medina del Campo.*
- 2.2. *Cómo surgió y se fomentó en Medina el culto a san Nicolás de Tolentino.*
- 2.3. *Devoción de san Alonso de Orozco a la Virgen y origen de la cofradía.*

III. Fundación de la cofradía Ntra. Sra. de la Misericordia y sus Ordenanzas.

- 3.1. *Cómo se conservó el texto de las Ordenanzas y se acudió al consejo del rey.*
- 3.2. *Fines de la cofradía y su organización en el monasterio de san Agustín.*
- 3.3. *Evolución de la cofradía, derrumbe la iglesia y su epígono de los Nazarenos.*

IV. Apéndice documental. Ordenanzas de la cofradía de la Misericordia.

I. INTRODUCCIÓN

En Medina del Campo tuvieron su origen la “procesiones de disciplina” o penitenciales por el año 1411 con motivo de la visita que san Vicente Ferrer hizo a Valladolid y a esta villa en compañía de la entonces regenta de Castilla, la Reina Catalina de Lancaster, junto con el infante D. Fernando de Antequera, que había nacido en Medina del Campo, de la que fue Señor y más tarde rey de Aragón. Las procesiones se fueron fomentado por las cofradías que surgieron en los distintos monasterios y parroquias, como la de Santa María del Castillo, establecida en la Mota de Medina del Campo que para el año 1419, según D. Armando Represa, contaba con 80 vecinos, en su mayoría “escuderos y labradores, los más del linaje de Don”¹.

En Medina del Campo estaban instalados los benedictinos, a mediados del siglo XII, con el convento de San Bartolomé, donde se daba mucha devoción al Santo Crucifijo, en la calle Rúa Vieja y cerca de unas carnicerías que ocasionaban ruidos y no buenos olores, por lo que sus vecinos pidieron que las quitasen y trasladasen a otros sitios para que no molestasen². Los premostratenses fundaron la abadía de san Saturnino en 1178 y se les denominaba los “Mostentes”. Se conservan algunos restos³. Las religiosas premostratenses fundaron hacia 1233 el convento de Santa María de los Huertos que luego pasó a las dominicas en 1418 y es sede de la cofradía del Santo Sepulcro. El convento de san Francisco ya estaba fundado en 1313. El monasterio de santa Clara fue fundado antes de 1246 con el apoyo de san Fernando y franciscanas descalzas que tienen un Cristo gótico del siglo XIV y otro del siglo XVI con su cofradía. Los dominicos se establecieron en 1390 al lado de la iglesia de san Esteban y luego fundaron en 1406 el convento de san Andrés, donde estuvo predicando san Vicente Ferrer. Siguieron fundándose otros conventos como el de santa Isabel en 1481 y luego

¹ REPRESA, A., “Pregón de Semana Santa. Medina del Campo 1984”, en *Pregones de la Pasión. XXV Años de Pregones de Semanas Santa en Medina del Campo*, Medina del Campo 2008. pp. 9-10. En el año 2004 al hacer las excavaciones se podían ver las tumbas que estaban en su pavimento.

² Archivo de Simancas, *Registro General del Sello X*, 1480, f. 108.

³ BACKMUND, N., *Monasticum praemostratense*. III, Straubing 1960, pp. 275-278. Para 1835 sólo había allí un fraile. Se conserva todavía una parte de su iglesia y claustro.

el de la Santísima Trinidad. Dada la importancia que tenía esta villa a principios del siglo XVI, los agustinos hicieron las primeras diligencias en 1507 para la fundación, pero de hecho no se comenzó la construcción hasta 1525⁴.

A mediados del XV funcionaban las cofradías de la Vera Cruz y las Angustias, en la Colegiata según consta con su antigüedad en un pleito contra la cofradía penitencial de *Nuestra Señora de la Misericordia y san Nicolás de Tolentino*. Su Regla o *Constituciones*, elaboradas bajo la dirección del san Alonso de Orozco, se las denominó después *Ordenanzas* y fueron aprobadas el 13 de junio de 1542. Luego se las confirmó en 1544 y en 1548. Surgió cierta oposición el 23 de marzo de 1618, por el ágape que se hacía en los funerales y porque se quería introducir la procesión de los “nazarenos” que daría origen a otra cofradía penitencial actualmente existente. Esto ocasionó un pleito ante el obispo de Valladolid, el nuncio y el consejo de su majestad con una decisión definitiva que fue confirmada por el rey Felipe III en la “Villa de Madrid” el 15 de febrero de 1620⁵. Gracias a las reclamaciones que se hacían a la corte y a la conservación de esos documentos, se tiene noticias de cuando comenzaron algunas cofradías en Medina del Campo y a la existencia de las *Ordenanzas* de la cofradía de la Misericordia, de las que san Alonso de Orozco es autor principal, aunque no figuren dentro de sus obras conocidas.

II. ANTECEDENTES DE LA COFRADÍA DE LA MISERICORDIA Y SAN NICOLÁS DE TOLENTINO

El convento de Ntra. Sra. de Gracia en Medina del Campo fue fundado en 1525 y se le menciona en el capítulo provincial celebrado en el mes de mayo de ese año en Villanubla (Valladolid), siendo su primer prior de hecho el P. Jerónimo Gutiérrez. El 25 de marzo de 1526, llegó el P. Luis de Montoya a Medina del Campo, como él mismo lo indica en su diario, acompañado de algunos religiosos. Después de estar dos años de maestro de novicios en

⁴ Archivo de la Provincia de Castilla, *Carpeta sobre convento de Medina del Campo (1507-1835)*. 1º *Preparativos y antecedentes (1507)*. CAMPO DEL POZO, F., “Convento de Ntra. Sra. de Gracia en Medina del Campo” en *Conventos de Agustinos*. X Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín, I, Roma 1998, pp. 571-572.

⁵ *Archivo General de Simancas*, (AGS), Registro general del Sello, febrero de 1620, “Ordenanzas y confirmación de las hechas por los cofrades de la cofradía de la Misericordia de la villa de Medina del Campo en la forma que aquí se contiene”, 16 ff. Se citará como *Ordenanzas*. Se agradece a D^a Isabel Aguirre Landa, Jefe del Departamento de Referencias del AGS, el envío de una fotocopia certificada del original. Están publicadas las *Ordenanzas* por ARIAS MARTINEZ, M.; HERNANDEZ, J. L., y SANCHEZ DEL BARRIO, A., *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*, Medina del Campo 1996, pp. 137-143. Se agradece a David Muriel el envío de la fotocopia de estas páginas.

Salamanca, pasó a ser luego prior del convento de Medina del Campo durante nueve años y medio⁶. En el mes de mayo de 1527, el P. Luis de Montoya participó como prior en el capítulo provincial celebrado en Dueñas, de donde procedía el célebre cambista y financiero D. Rodrigo de Dueñas que se confesaba y se dirigía con él. Ya en ese año se hicieron las primeras diligencias para la fundación de un convento de agustinas con la ayuda del D. Rodrigo de Dueñas que compró algunas fincas en el paraje “La Golosa”. Se obtuvo remiso para la fundación en 1533 y se realizó en 1551. Se opuso D. Rodrigo de Dueñas a que saliese el P. Luis de Montoya para Portugal en 1536, ofreciendo a los agustinos 35.000 ducados para que se “lo dejasen en Medina”⁷.

2.1. *Origen del culto a la Santísima Virgen y a la Pasión en Medina del Campo*

En 1530 se incorporó al convento de Medina el Campo fray Alonso Orozco que había hecho la profesión solemne en Salamanca el 9 de junio de 1523, siendo prior santo Tomás de Villanueva y su maestro de noviciado fray Luis de Montoya. Aparece la firma de los tres. San Alonso de Orozco era muy devoto de la Santísima Virgen y acompañó en Medina de Campo al P. Luis de Montoya que era prior en 1534, cuando por orden de santo Tomás de Villanueva, se incorporó el convento o eremitorio de san Juan de Belvís y sus bienes al de Medina⁸. Se había construido el convento con sencillas habitaciones y a su lado la iglesia con una capilla dedicada a Ntra. Sra. de Gracia, a la que siguieron otras, como la capilla de Ntra. Sra. de los Remedios o Misericordia, la de san Nicolás de Tolentino, santa Mónica y Santo Sepulcro que era la segunda del lado del Evangelio; la de san Juan que era la primera del lado de la Epístola, y había otras, como la Resurrección en el claustro del convento. Se procuraba vivir patéticamente el drama de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo por el P. Luis de Montoya, como consta en su primera obra, publicada en Medina del Campo el año 1534, editada por Pedro Touans, con el título *Meditación de la Pasión para las siete horas canónicas*, del Viernes Santo, reflejando cómo se vivía el Triduo Pascual en Medina del Campo, con algo de doctrina para “un caballero amigo suyo” que no puede ser otro que D. Rodrigo de Dueñas⁹.

⁶ ALONSO ROMO, E. J., *Luis de Montoya, un reformador castellano en Portugal*, Guadarrama (Madrid) 2008, p. 37.

⁷ ROMAN, J., *Historia de la vida del muy religioso varón Fray Luys de Montoya de la Orden de Sant Agustín, Vicario General en la Provincia de Portugal de la mesma orden*, Lisboa 1588, ff. 10v-11r.

⁸ CAMPO DEL POZO, F., “Convento-eremitorio de san Juan de Aguilar de Belvís en Audanzas (León)” en *Archivo Agustiniano*, 81 (1997) 125-148.

⁹ MONTOYA, L. de, *Meditación de la Pasión para las siete horas canónicas. Doctrina que un religioso envió a un caballero amigo suyo*, Medina el Campo 1534, con un total de 30

2.2. *Cómo surgió y se fomentó en Medina la devoción a san Nicolás de Tolentino*

Se tenía en Medina del Campo mucha devoción a una imagen de san Nicolás de Tolentino que se conserva en la ermita del Amparo. Estando en esta villa la Emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V y madre del príncipe Felipe que había nacido en Valladolid en 1527, enfermó el príncipe por salmuela y se puso muy grave a principios de 1535 “con unas calenturas”, como afirmó Jerónimo Román, que añadió lo siguiente: “Conociéndose la santidad del prior de Nuestra Señora de Gracia, fue mandado llamar por la Emperatriz, y le mandó que le viniese a dar el pan bendito de san Nicolás de Tolentino al príncipe, y haciéndolo así, al cabo de nueve días, el príncipe se halló sano y bueno, y aunque el milagro se ha atribuido a la reliquia santa, pero los merecimientos del ministro fueron de maravilloso efecto”¹⁰. A mediados de 1535, el príncipe Felipe fue separado de su madre para ponerlo al cuidado de formadores y seguía con buena salud. Como afirma Eduardo Javier Alonso Romo, “independientemente de quien fuera el mediador de la gracia, este hecho fomentó en Medina del Campo la devoción a san Nicolás de Tolentino, que llevaría a tenerlo por patrono de una cofradía penitencial que sería fundada en 1542 en el convento de agustinos”¹¹.

San Alonso de Orozco, como él mismo afirma en sus *Confesiones*, a la edad de treinta años, siendo conventual de Media el Campo, entre 1630 y 1537, quiso Dios probarle en la tribulación. Ya había sucedido algo parecido cuando tenía 10 años. Se puso muy flaco y llegó a estar desahuciado por los médicos. “Cuando más debilitado estaba su cuerpo, más claro y vivo tenía el conocimiento”. Se curó la víspera de la fiesta de san Agustín en 1537, “sintiendo notable mejoría”¹². Aceptó esa prueba con la alegría al unirse a los sufrimientos del Señor.

folios. Se reeditó al año siguiente en Sevilla por Doménico Roberti y luego por los jesuitas, como del Duque de Gandía, porque la consideraron de san Francisco de Borja cuando vieron una copia entre sus escritos, la publicaron en Alcalá 1550, Medina el Campo 1552 y Amberes 1556. Luego se reeditó en italiano, francés y latín. CAMPO DEL POZO, F., *Pregón de Semana Santa en Medina del Campo 2009*, Medina del Campo 2009, pp. 5-10. Se hace un resumen de la obra.

¹⁰ ROMAN, J., *Historia de la vida del muy religioso varón Fray Luys de Montoya*, f. 10v.

¹¹ ALONSO ROMO, E. J., *Luis de Montoya, un reformador castellano en Portugal*, p. 40.

¹² OROZCO, A. de, *Confesiones*, libro 2, cap. 11, ed. por P. Luciano Rubio, Madrid 1990, p. 82.

2.3. *Devoción de san Alonso de Orozco a la Santísima Virgen y origen de la cofradía*

San Alonso de Orozco llevaba una vida austera. Era un gran asceta y místico, siendo modelo de fraternidad y sencillez evangélica. Al recobrar la salud en 1537 fue destinado como superior a Segovia (1537-1540), donde manifestó su comprensión y dotes de gobierno. Le seguían recordando en Medina del Campo, de cuyo convento fue nombrado prior el 24 de abril de 1540, cuando tenía 39 años. Ese año azotó a la zona de Medina del Campo una gran sequía con la hambruna subsiguiente. Muchos labradores estaban arruinados y acudían a los conventos pidiendo auxilio y ayuda. San Alonso de Orozco suplicó a Don Rodrigo de Dueñas y a su esposa D^a Catalina que pusiesen “mesa libre para todos los pobres que acudiesen a su palacio”, gastando ese año 2.000 ducados¹³. Hubo también bastantes muertos y san Alonso de Orozco se preocupó de dar cristiana sepultura en la iglesia del convento agustiniano a los muertos de quienes acudían a él. Colaboraban también algunos buenos cristianos que iban a la iglesia de san Agustín y el día de los entierros se tenía un pequeño ágape del que había antecedentes y ha subsistido en algunos lugares hasta nuestros días.

Como la Santísima Virgen le había pedido a san Alonso de Orozco que escribiese sobre ella, lo va cumplir ya en Medina del Campo con uno de sus escritos, que no figuran entre sus muchas obras marianas al iniciar una cofradía o fraternidad. Siguiendo a san Agustín que había considerado a la Santísima Virgen, *la llena de gracia*, no sólo “Madre de Dios” sino también “Madre de la Iglesia” e “hija de la misericordia de Dios”, él fomentó el culto a la Nuestra Señora de Gracia y a la Virgen Dolorosa o de Misericordia, semejante a la Paloma de Madrid. Después de invocar a la Santísima Trinidad en la introducción a las Ordenanzas, se establece que para ayudar y socorrer a las benditas almas del purgatorio “acordamos las personas que en este santo propósito estamos conformes de hacer una nueva cofradía y hermandad, cuyo título y nombre sea de la Misericordia”. Hubo un tiempo de preparación en el que intervino san Alonso de Orozco como buena canonista y jurista con una vinculación especial a Medina del Campo. Fue uno de los mejores mariólogos en el siglo XVI.

¹³ REVUELTA BLANCO, J., *Relación histórica*, p. 9.

III. FUNDACIÓN DE LA COFRADÍA DE NTRA. SRA. DE LA MISERICORDIA Y SUS ORDENANZAS

Siendo san Alonso de Orozco prior del convento de Ntra. Sra. de Gracia, que va a llamarse de san Agustín en el siglo XVII, se inició la fundación de la cofradía de Ntra. Sra. de la Misericordia para la que elaboró una *Regla, Constituciones* u *Ordenanzas*, cuya palabra y numeración aparecen al lado como (*Hordenanzas*). Fueron aprobadas el 13 de junio de 1542, cuando san Alonso de Orozco ya estaba fuera de Medina del Campo, al haber sido elegido definidor en el capítulo provincial celebrado en 1541 en Dueñas, donde aparece todavía como prior del convento de de Ntra. Sra. de Gracia en Medina. No tuvo la suerte de ver aprobadas las *Ordenanzas*, como tampoco fray Luis de Montoya llegó a ver fundado el convento de Santa María Magdalena de las Madres Agustinas. En 1618 se afirma que la cofradía de la Misericordia tenía más de 76 años, es decir ya existía antes de 1542¹⁴. Sus orígenes se remontan a cuando era prior san Alonso de Orozco. Las otras de la Vera Cruz y las Angustias se habían fundado más de cien años antes que la cofradía de Ntra. Sra. de la Misericordia¹⁵.

Al estar acostumbrado a leer libros de san Alonso de Orozco y hasta conocer su modo de escribir, porque hice la transcripción de uno de sus escritos¹⁶, cuando leí estas *Ordenanzas* me dí cuenta de que eran de él. Se consolidaba esta opinión ya que en su época y allí era el más capacitado para ello. Tenía además muchos conocimientos canónicos y bíblicos que se reflejan en sus escritos. Cuando se hacían las *Ordenanzas* de una cofradía, no se ponía, ni se suele poner su autor, ya que luego se proponían a la aprobación de los miembros de la hermandad, que las hacían suyas, y después se lograba la aprobación del Ordinario. Solía haber un año o más de praxis preparatoria, mientras se iba teniendo los miembros y se lograba formar un buen grupo bajo la dirección de un asesor que en este caso no pudo ser otro que san Alonso de Orozco. Siguió las orientaciones cristológicas y marianas dejadas por fray Luis de Montoya, el gran promotor de que en la iglesia de los agustinos se llegase a tener una gran concentración de fieles en la celebración del Viernes Santo en Medina del Campo y su entorno, donde la cofradía de Ntra. Sra. de la Misericordia va a tener mucha importancia dando culto especial a la Santísima Virgen y a Jesús Nazareno, con una procesión de nazarenos que dará origen después a la cofradía del Nazareno que aún subsiste, al restablecerse en 1942. Esto se quería evitar en 1620 y se prevenía. Ante Ntra. Sra. de la Misericordia se hacía el “desenclavo” del Señor.

¹⁴ *Ordenanzas*, f. 13.

¹⁵ *Ibid.*, ff. 15v-16.

¹⁶ CAMPO DEL POZO, F., “El príncipe cristiano del beato Alonso de Orozco”, en *Estudio Agustiniiano*, 26 (1991) 467-505.

3.1. *Cómo se conservó el texto de las Ordenanzas y se acudió al consejo del rey*

El texto de las *Ordenanzas*, Constituciones o Regla aparece completo con sus respectivas aprobaciones de 1542, 1544, 1548 y otras. Se hicieron algunos aditamentos de ágapes fúnebres y procesiones con correcciones y reclamaciones sobre lo que se decidió desde el 11 de agosto de 1618 hasta 15 de febrero de 1620, en un pleito formulado ante el rey Felipe III y su consejo entre “los cofrades y hermanos de la *cofradía de la Misericordia*, sita en el *convento de San Agustín* de la Villa de Medina del Campo y su procurador de una parte, y las cofradías de la *Vera Cruz* y las *Angustias* de la dicha Villa y su procurador de la otra [parte]” sobre las comidas que se daban con ocasión de los entierros para que no se permitiesen, ni la formación de una nueva cofradía “de los nazarenos”, que estaba surgiendo en la de la Misericordia con la procesión del Nazareno. Se alegaba por las cofradías de la Vera Cruz y las Angustias que había más de “veintiocho cofradías en dicha villa”, y tuvieron su razón de ser cuando se fundó la cofradía de la Misericordia, ya que había “más de cuatro o cinco mil vecinos” y en 1620 sólo “ochocientos vecinos” según consta en las alegaciones¹⁷. Hay que tener esto en cuenta y la importancia que tenían las cofradías entonces para aclarar y comprender este enojoso y largo proceso que hoy no resultaría justificable. En su tiempo tuvo su razón de ser y aporta datos valiosos que eran desconocidos.

Se tenía pendiente la reclamación ante el obispo de Valladolid y ante el nuncio de su santidad en España, cuando D. Francisco Álvarez de Villarreal, el 11 de agosto de 1618, acudió al consejo del rey. Se vieron las alegaciones y cómo las *Ordenanzas* habían tenido ratificaciones, como la que hizo D. Juan Bautista de Acevedo, segundo obispo de Valladolid (1602-1608). Por parte de la cofradía de la Misericordia intervino como procurador Baltasar de Montoya y se acudió el 23 de marzo de 1618 ante el fiscal licenciado García Pérez de Araciel para que se confirmasen las *Ordenanzas* que fueron vistas por el consejo de su majestad el 20 de octubre de 1619 y las aprobaron, excepto lo que se establecía en la Ordenanza sexta sobre las comidas en los entierros que no debían permitirse y la Ordenanza 30, que hacía referencia a la paga de pitanza para el ápage y la procesión, que se añadía en la Ordenanza 31. Se elimina esta Ordenanza y se podía seguir con la procesión de los nazarenos que salía el viernes santo por la mañana. Dan el fallo los señores del consejo de su majestad, el arzobispo de Burgos Fernando de Acevedo, el licenciado Gerónimo de Midinilla, el licenciado Gonzalo Pérez de Valenzuela y el licenciado Juan de Samaniego que las ratificaron. Se promulgó el fallo en Madrid, el 15 de febrero de 1620. Esto va al final del texto.

¹⁷ *Ordenanzas*, f. 15rv.

3.2. *Fines de la cofradía y su organización en el monasterio de los agustinos*

En la introducción, después de invocar a la Santísima Trinidad y a la Santísima Virgen Madre de Dios, “Señora Nuestra Santa María de Misericordia” a la que se toma por patrona y abogada, se indica que se pretende fundar la hermandad de la *Misericordia* en el monasterio de Ntra. Sra. de Gracia, extramuros en la noble villa de Medina del Campo de la Orden del Señor san Agustín, para ayudarse y socorrer a las benditas almas del purgatorio, especialmente las de los miembros de la cofradía, asistiendo a sus entierros y funerales con otros cultos especiales bajo la dirección del prior y frailes agustinos. Se establece en este monasterio por ser casa de mucha devoción a la Virgen María Ntra. Sra., “Madre de Dios y de Misericordia”, como principal patrona, y tomando como abogado también a san Nicolás de Tolentino, “para que se cumplan y digan las misas, aniversarios y procesiones que en esta nuestra *Regla* adelante se ordenarán y declararán, y particularmente se pondrán en una tabla, la cual ha de estar en dicho monasterio”¹⁸. Se precisan los derechos y obligaciones de los frailes, siguiendo luego 30 Ordenanzas, donde se expone el funcionamiento de la cofradía según el Derecho vigente en aquella época. Para entrar en la hermandad se requería, si era varón, estar casado o desposado y tener de 18 años para arriba¹⁹, y al morir le podía suceder el hijo mayor. Podían entrar las mujeres, viudas o casadas y doncellas²⁰. Se habla de cofrades y “cofradas” con cualidades que examinaban los oficiales encargados. Se establece la existencia del alcalde o mayordomo con dos compañeros y otros cargos, fiestas principales, procesiones, sufragios, etc.

3.3. *Evolución de la cofradía, derrumbe de la iglesia y su epígono con los Nazarenos*

La cofradía penitencial de la Misericordia, con otras que había en el convento como la de la Caridad, tuvo mucha importancia y contribuyó a que aumentase el culto, especialmente en el día de viernes santo con la procesión de los “nazarenos” y el “desenclavo”. Esta ceremonia cobró mucho auge a partir de 1625 y hubo necesidad de ampliar la iglesia. En esta obra estaban el trece de abril de 1629, en el que acudió tanta gente que se derrumbó, a las 2.30 de tarde, mientras se celebraba la ceremonia, muriendo el predicador P. Juan Deza, el preste y más de 200 personas, entre ellas algunas autoridades, como el escribano del Ayuntamiento, el notario de la Audiencia eclesiástica, etc.

¹⁸ *Ordenanzas*, f. 3r.

¹⁹ *Ordenanzas*, Ordenanza 12, ff. 7v- 8r.

²⁰ *Ibid.*, Ordenanza 14, f 8r.

Hubo además ciento cincuenta heridos, algunos con los brazos destrozados, otros sin piernas, etc. Hay dos “relaciones del luctuoso y miserable fracaso”, que ya están publicadas y han causado honda impresión²¹. Se sigue recordando esto hecho como uno de los más lamentables en Medina del Campo. Se conserva un cuadro del desenclavo pintado por el mudo Neira, por orden de Francisco Bueno y su mujer Rosa Gómez. Se encuentra en el convento de las Madres Agustinas.

La cofradía de la Misericordia continuó y se reconstruyó la iglesia más amplia y sólida, con mucho culto, hasta el punto de que los Nazarenos dieron origen a una nueva cofradía con cuya ayuda se encargó, el 30 de abril de 1630, hacer una talla de Jesús Nazareno al escultor medinense Melchor de la Peña y de un grupo escultórico que recreara el Despojo de Cristo. Este Jesús Nazareno de Melchor de la Peña es probablemente el que se conserva en la capilla de las Angustias de Medina del Campo y se atribuye a la gubia de Francisco del Rincón²². Se tienen noticias de una concordia que se hizo 26 de abril de 1686. La iglesia y el convento de san Agustín fueron destruidos por los franceses y luego con la desamortización de Mendizábal, algunos cuadros e imágenes de la cofradía de la *Misericordia y Nazareno* pasaron a la ermita del Amparo, cuyo retablo procede de la iglesia de san Agustín con la imagen de san Nicolás, el cuadro de Ntra. Sra. de la Misericordia, el de Ntra. Señora de Gracia, san Agustín, Cristo de Burgos y otros que hoy forman parte del valioso museo de Semana Santa en esa ermita.

Se restauró la antigua cofradía y se erigió de nuevo en 1942, como Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno con sede en la colegiata de San Antolín, tomando como modelo a la cofradía del mismo nombre en Valladolid, con sus *Estatutos* aprobados en 1944 y puestos al día en 1997 conforme al *Código* de 1983 y el Directorio Diocesano de Cofradías de 1991. Se ha hecho una nueva revisión el 6 de marzo de 2009 con nuevos *Estatutos*. La sede de la cofradía pasó a la ermita de San Roque en el año 2000. Se trata de un buen epígono de la antigua hermandad de la Misericordia, que lleva el nombre de “*Cofradía Penitencial de la Misericordia y Jesús Nazareno*” a la que han dado mucho impulso D. David Muriel Alonso, Gabriel Santos, J. Alberto Pariente y otros con la revista *Nazarenos*²³.

²¹ CAMPO DEL POZO, F., “Convento de Medina del Campo”, pp. 592-599, donde se dan las fuentes.

²² CAMPO DEL POZO, F., “Convento de Nuestra Señora de Gracia,” p. 612.

²³ *Estatutos de la Cofradía Penitencial de la Misericordia y Jesús Nazareno* de Medina del Campo, 6 de marzo de 2009, 20 ff., con 30 artículos. Se le denomina popularmente de “Los Nazarenos”. Sigue el espíritu penitencial de la primitiva hermandad, cuyas *Ordenanzas* conviene tener también en cuenta, como legislación complementaria.

Algunos cuadros e imágenes pasaron al convento de las Madres Agustinas, en cuya iglesia se estableció la cofradía de la Oración del Huerto en 1995 y se enriqueció con el Lavatorio de Mariano Nieto en 1998. Esta cofradía pasó a denominarse de *la Oración del Huerto y de la Vera Cruz* desde el 15 de mayo de 2003, al reincorporarse a esa cofradía, a petición del antiguo socio D. Rodrigo Arce Hernández, la antigua de la Vera Cruz, y con la intervención del P. Fernando Campo del Pozo, que era consiliario de la misma²⁴.

IV. APÉNDICE DOCUMENTAL. ORDENANZAS DE LA COFRADÍA DE LA MISERICORDIA²⁵

Medina del Campo. Ordenanzas [*Hordenanzas*] y confirmación de las hechas por los cofrades de la cofradía de la Misericordia de la Villa de Medina del Campo (Villaruel)²⁶. [Bajo la dirección de san Alonso de Orozco, principal autor o coautor].

Don Felipe, etc., a los de nuestro consejo, presidente y oidores de las nuestras audiencias, alcaldes, alguaciles de nuestra casa y corte y chancillería, y a todos los corregidores asistentes, gobernadores, alcaldes mayores y ordinarios, y otros jueces y justicias, cualesquiera así de la Villa de Medina del Campo como de todas las demás ciudades, villas y lugares de los nuestros reinos y señoríos, y a cada uno y cualesquiera de ellos, sabed qué pleito ha pedido y se ha tratado ante los de nuestro consejo entre los cofrades y hermanos de la cofradía de la Misericordia sita en el convento de san Agustín de la dicha villa de Medina del Campo y su procurador de una parte y las cofradías de la Vera Cruz y Angustias de la dicha villa y su procurador de la otra; y el licenciado García Pérez de Araciel, nuestro fiscal sobre que los dichos cofrades y hermanos de la dicha cofradía de la Misericordia sita en el dicho monasterio de san Agustín pretendieron se había de confirmar las Ordenanzas y Reglas que tenían para el uso de la dicha cofradía y sobre las demás causas y razones en el proceso de dicho pleito y causa contenidas, por el cual parece que en esta villa de Madrid en 23 de marzo del año pasado de 1618, Baltasar de Montoya, procurador en nombre de los dichos cofrades²⁷ hermanos de la dicha cofradía sita en el dicho monasterio de san Agustín, presentó una petición ante los de

²⁴ CAMPO DEL POZO, F., “Convento de Santa María Magdalena de Madres Agustinas en Medina del Campo” en *La Clausura femenina en el Mundo Hispánico: Una fidelidad secular*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, I, San Lorenzo del Escorial, 2011, p. 327.

²⁵ AGI, Registro general del sello, febrero 1620, *Hordenanzas* en el original, al margen, f. 1r. Se pone grafía moderna para facilitar su lectura.

²⁶ Se refiere al Licenciado Francisco Álvarez de Villaruel que actuaba como procurador en nombre de las cofradías de la Vera Cruz y las Angustias.

²⁷ *Ibid.*, f. 1v.

nuestro consejo, por la cual dijo que los dichos cofrades y hermanos habían instituido la dicha cofradía y se había confirmado por el Ordinario en 13 de junio del año pasado de 1548 con la Regla, capítulos y Constituciones de que hizo presentación, en los cuales sólo contenían enterrar a los muertos y hacer bien por las ánimas del purgatorio, sin mezcla de otra cosa alguna y que entrasen y fuesen cofrades de ella las personas que quisiesen de cualquier estado y condición que fuesen, las cuales siempre se habían aprobado por todos los Ordinarios y visitantes quitando, como habían quitado, el que no hubiese ninguna comida, y por ser como eran en todo ordenadas por el bien y caridad de los dichos difuntos y ánimas, sin que de ella se siguiese daño ni inconveniente alguno, y nos pidió y suplicó mandásemos confirmar y aprobar la dicha cofradía y capítulos y Ordenanzas de ella y respecto que de ninguna manera hubiese comidas, como lo estaba por los dichos ordinarios y diésemos a sus partes nuestra carta y provisión real de la dicha confirmación, atento a que desde que se había instituido, siempre se había usado y usaba de ella sin que se hubiese seguido inconveniente ninguno, y vista por los del nuestro consejo mandaron se llevase al dicho nuestro fiscal, al cual pidió informase la justicia y regimiento de la dicha villa qué cofradía era la susodicha y si los cofrades eran oficiales y qué utilidad se seguía de las dichas Ordenanzas y de todo lo demás que le pareciese, y visto por los de nuestro consejo mandaron dar y se dio carta de provisión nuestra para que la justicia y regimiento de la dicha villa enviasen relación ante ellos en la conformidad con lo que pedía el dicho nuestro fiscal, en el cumplimiento de la cual²⁸ dicha nuestra carta y provisión de la dicha justicia y regimiento, envió cierta relación que se trajo y presentó ante los de nuestro consejo, a donde por parte de los dichos cofrades y hermanos de la dicha cofradía de la Misericordia nos fue pedido y suplicado mandásemos confirmar las dichas Ordenanzas, pues la dicha justicia y regimiento informaban [que] convenía y su tenor de dichas Ordenanzas son [es] como sigue:

ORDENANZAS. En el nombre de la Santísima Trinidad Padre e Hijo y Espíritu Santo, tres divinas personas y un solo Dios en esencia, que sea bendito y alabado por siempre jamás amén y de la Santísima Virgen Madre de Dios y Señora nuestra Santa María de la Misericordia, a quien tomamos por nuestra patrona y abogada para la santa obra que pretendemos hacer según nos enseña la escritura divina y los doctores de la santa madre Iglesia dicen: el Señor último, porque se nos dio a los hombres y fue para que se le conociese, se amase, se poseyese y se gozase de El en la bienaventuranza del cielo, donde los gozos son verdaderos y eternos, y así ordenó que éste fuese el último Señor del hombre, así también dispuso y ordenó los medios por los cuales este soberano Señor se ha de alcanzar, de los cuales uno es el ejercicio de la obras de misericordia,

²⁸ *Ibid.*, f. 2r.

hechas en gracia para remedio de los próximos que de ella tienen necesidad, y así lo declara nuestro preciosísimo redentor Jesucristo el día del juicio final, en la sentencia que dará a favor de los buenos que se han de salvar y cómo las ánimas que padecen penas en purgatorio sean próximos de los que estamos acá en el destierro de este mundo y su necesidad sea mayor que ninguna²⁹ de las de esta vida, a causa de las penas gravísimas que por sus pecados padecen y velemos de su obra de muy gran piedad y misericordia y muy agradable en el acatamiento de nuestro Señor ayudar a las ánimas que están padeciendo penas y trabajos en el purgatorio con los sacrificios y oraciones y otros sufragios que la santa madre Iglesia tiene establecidos y ordenados y para que esta obra de tanta misericordia en socorro de las dichas ánimas y a efecto con el favor y ayuda de nuestro Señor, que inspira en los corazones de los hombres toda buena obra, acordamos las personas que en este santo propósito estamos conformes a hacer una cofradía y hermandad, cuyo título y nombre sea de la Misericordia, y que el intento principal de los hermanos y hermanas que en ella de presente entramos, y de los que adelante entrarán, sea ayudar y socorrer a las dichas ánimas del purgatorio con los sacrificios y otros sufragios que por ellas hiciéramos para que por ellos sean libradas de las penas de purgatorio que padecen y vayan a gozar de la bienaventuranza del cielo, a donde rueguen a Dios nuestro Señor por los que acá las ayudamos; en la cual dicha cofradía y hermandad es nuestra voluntad de conformidad de todos, de tomar como luego tomamos, por nuestra principal patrona a la sacratísima Virgen María nuestra señora, porque es Madre de Dios y de Misericordia, y después de ella tomamos por abogado e intercesor al bienaventurado señor san Nicolás de Tolentino, fraile que fue de la orden del señor santo Agustín, doctor³⁰ principal de la santa madre Iglesia, y la causa que nos mueve a tomar por intercesor a este bendito santo es porque fue muy caritativo y orándose con las ánimas del purgatorio y por los santos sacrificios que por ellas ofreció gran número de ánimas, fue librando de las penas que en purgatorio padecían según más largamente se cuenta en su historia, y porque en esta dicha nuestra cofradía y hermandad tomamos como dicho es por nuestra principal patrona a la Soberana Virgen María, nuestra señora por ser Madre de Misericordia y después ella por intercesor al glorioso san Nicolás de Tolentino. Acordamos y es nuestra voluntad deliberada que esta dicha cofradía y hermandad, se funde y asiente en el monasterio de Ntra. Sra. de Gracia Extramuros de esta noble villa de Medina del Campo, que es de la orden del señor santo Agustín, y queremos que en el dicho monasterio esté perpetuamente para siempre jamás, y que por ninguna causa ni razón sea de él quitada ni traspasada a otra ninguna Iglesia ni monasterio. Por cuanto después de muy bien mirado, hallamos que estará en el dicho monasterio

²⁹ *Ibid.*, f. 2v.

³⁰ *Ibid.*, f. 2v.

muy bien por ser casa de mucha devoción y de la devoción de nuestra señora la Madre de Dios, y por tanto queremos que así se haga y cumpla y así lo prometemos, con tanto que el prior y frailes que en el dicho monasterio ahora están y los que adelante fueren, cumplan y digan las misas aniversarios y procesiones, que en esta nuestra *Regla* adelante se ordenarán y declararán, y particularmente se pondrán en una tabla, la cual ha de estar en el dicho monasterio, y si los dichos frailes que son o serán, lo que en la dicha tabla se pusiere no lo cumplieren, que podamos mudar³¹ nuestra cofradía donde quisiéremos los cofrades, con tal que seamos obligados primero a requerirles cumplan lo contenido en nuestra³² tabla y Regla, y porque sea notorio a todos los hermanos y cofrades y *cofradas* (sic) que de presente entramos en esta santa cofradía de la Virgen Ntra. Sra. de la Misericordia, las cosas que en ella se han de cumplir y guardar de concordia de los cofrades, que al presente entramos y en nombre de los que en adelante entrarán, y ordenamos las cosas siguientes: que por cuanto como dicho está en nuestra cofradía y hermandad tenemos por nuestra principal patrona y abogada a la gloriosa Virgen nuestra señora, cuyo título y nombre damos a la dicha cofradía, es nuestra voluntad, y así ordenamos que en el dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia se hagan dos fiestas sin las que en esta Regla están declaradas en honra y servicio de Ntra. Sra., la primera y principal en el domingo dentro de las octavas de la Visitación o en el día postrero de su octava, si cayere en domingo, y la otra en el día de Ntra. Sra. de la O, que es a diez y ocho días de diciembre, en las cuales dichas fiestas seamos todos obligados a estar presentes en las dichas fiestas a las vísperas, misa y sermón, y en que en los dichos días vengan antes de la misa mayor en el día de la Visitación a las siete de la mañana, y en la fiesta de la O a las ocho, y a estas horas estén todos juntos, porque se hallen al principio de la misa y procesión, que primero y en cada uno de estos ocho días se han de hacer, en los cuales han de salir las imágenes de Ntra. Sra. y de san³³ Nicolás de Tolentino, y el cofrade que faltare pague, si no estuviere a la procesión y a la misa, cuatro maravedís de pena. Otrosí por cuanto en uno de los capítulos de esta nuestra Regla se contiene que por cada cofrade o cofrada o mujer de cofrade, cuando muriere se han de decir treinta misas, y ahora esta dicha cofradía está pobre y no hay posibilidad para poderlas cumplir, ordenamos y es nuestra voluntad que entretanto que no hay posibilidad para decir las dichas treinta misas, se digan por cada uno de los susodichos cuando murieren quince misas como en el dicho capítulo está ordenado, y que si los dos cofrades quieren que se digan las dichas treinta misas, sean obligados a dar cada uno veinticinco maravedís y dándose cumplan y digan las dichas treinta misas.

³¹ *Ibid.*, f. 3r.

³² *Ibid.*, f. 3v.

³³ *Ibid.*, f. 4r.

Otrosí que los padres de dicho monasterio que son o serán, sean obligados los dos aniversarios generales a bajar todos a la Iglesia a los responsos de vigilia y misa, y los cofrades sean obligados a darles cera para los responsos. Otrosí es nuestra voluntad, y ordenamos que en las misas cantadas de los primeros lunes de cada mes sea abajo a la tumba, es a saber, baje el sacerdote a las oraciones sólo con el turibulario y con capa al responso de la vigilia, y sean obligados a tocar los frailes las campanas en los responsos de los aniversarios generales.

Ordenanza 1 [Al margen]³⁴. Primeramente que en esta cofradía y hermandad haya desde ahora en adelante, para siempre jamás, un alcalde o mayordomo y dos compañeros y otro mayordomo de penas y demandas, un compañero y dos diputados y un escribano, los cuales se elijan en la forma que conviene a saber³⁵: el día de san Nicolás de Tolentino, nuestro patrón, que cae a diez días del mes de septiembre si cayere el domingo, si no el domingo dentro de la octava. El mayordomo que hubiere sido el año pasado con los diputados y compañeros y mayordomo de penas y compañeros, aparten sólo sin otra persona alguna y hagan escudriño y tomen parecer sobre qué personas de la dicha cofradía serán hábiles y suficientes para servir al dicho cabildo y nombren cuatro personas tales delante del escribano de dicho cabildo, y hecho el dicho nombramiento, el escribano le manifieste públicamente que todos lo oigan y hagan cuatro cédulas, en las cuales se escriban los dichos cuatro nombres por mayordomos, y estas cédulas sean igualadas que no pueda haber engaño, y se echen en un cántaro a vista de todos, y luego las saque un niño o persona sin sospecha y el que fuera nombrado en la primera que saliere sea mayordomo del lecho y luego se saque otra suerte por la misma manera y el que en ella saliere nombrado sea mayordomo de penas y demandas por el año que sigue, y esto mismo se haga en el nombramiento de los diputados y que cumpliendo el año de sus oficios los dichos elijan y nombren otros oficiales, con que no puedan nombrar a los que a ellos los nombraron el año pasado, y que los nombrados sean obligados a aceptarlo en tanto que no hayan sido oficiales el año³⁶ pasado, so pena que paguen dos libras de cera y que todavía sea obligado a aceptarlo.

Ordenanza 2. E otrosí ordenamos que el abad o mayordomo que hubiere sido por un año, dentro de quince días después que dejare el oficio, dé cuenta de todo lo que hubiere recibido en el tiempo de su oficio, así de entradas como de penas, como de limosnas y rentas de la dicha cofradía o de otra cualquier manera so pena de seis libras de cera y, aunque pague la pena todavía, sea obligado a dar la dicha cuenta en la cual estarán todos los oficiales de dicho cabildo, así los viejos como los nuevos y el escribano dé prenda de oro o plata por el alcance que se le hiciere, las cuales se pongan en la arca de la dicha cofradía y si el dicho abad o mayordomo alcanzare a la dicha cofradía en algunos dineros y los hubiere en la dicha arca, se le paguen luego y no los habiendo, de los primeros que hubiere, sea pagado y entregado.

³⁴ La palabra Ordenanza y su número aparecen en el margen.

³⁵ *Ibid.*, f. 4v.

³⁶ *Ibid.*, f. 5r.

Ordenanza 3. E otrosí ordenamos que los diputados de nuestra hermandad tengan cargo de ser veladores de cómo y en qué se gastan los dineros y cosas de la dicha cofradía juntamente con los otros oficiales y por que el mayordomo y compañeros sean diligentes en el servicio de Dios y de nuestra cofradía, tengan así mismo cargo de hacerles cumplir las cosas que son a su cargo y si no las cumplieren los dichos diputados, ejecuten las penas en que incurrén, escribiéndolas el escribano para se las pedir en fin de sus mayordomías y oficio.

Ordenanza 4. E otrosí ordenamos que los compañeros del mayordomo o mayordomos, faltando el dicho mayordomo o por estar ausente o por enfermedad u otra causa legitima, sean ellos obligados a servir so pena de cuatro libras de cera para el dicho cabildo.

Ordenanza 5. E otrosí que el abad y mayordomo todas las fiestas que en esta villa se guardan³⁷ sea obligado un día antes a echar la demanda de la dicha cofradía a dos cofrades que le pareciere que sean conformes, los cuales pidan limosna desde la mañana hasta que sea dicha la misa mayor y sean obligados a demandar la dicha fiesta so pena de pagar el que no demandare otra tanta cantidad como se había allegado de limosna el domingo próximo pasado y más una libra de cera y lo que así se allegare por los dichos cofrades en presencia de ellos se eche en el arca y se escriba en el libro, la cual arca tenga dos cerraduras y la una llave tenga el dicho mayordomo mayor y otra los diputados o el uno de ellos. Así mismo ordenamos que en las dos ferias que se hacen en esta villa, que se llaman de mayo y octubre, el dicho mayordomo nombre seis personas cofrades que pidan en las dichas ferias limosnas para los sufragios que se han de hacer por las ánimas de purgatorio y que el cofrade que no quisiere aceptar la dicha demanda pague cuatro libras de cera para la cofradía.

E otrosí que el jueves de la cena y el viernes santo de cada un año el dicho mayordomo tenga cuidado de señalar cofrades que pidan de día y de noche desde que se encerrare el Santísimo Sacramento hasta el viernes que se desencierre y que los tales cofrades que fueren nombrados, aceptar el cargo que se les echare, so pena de cuatro libras de cera y el mayordomo tenga cuidado de repartir las horas que cada uno ha de pedir de dos en dos horas.

Ordenanza 6. E otrosí ordenamos que cada y cuando que algún cofrade de nuestra hermandad falleciere o cofrada, el dicho mayordomo del lecho o sus compañeros, siendo sabedores hagan muñir (munir) todos los cofrades y si mandare ser enterrado con el lecho del dicho cabildo todos seamos obligados³⁸ a honrarle y llevarle a donde se hubiere de enterrar con nuestros cirios encendidos en las manos sin que el tal cofrade sea obligado a pagar cosa alguna a la dicha cofradía, aunque él no mande que la dicha cofradía le lleve a enterrar y que no se vayan de la Iglesia hasta que sea enterrado so pena de ocho maravedís y que la misma honra se haga a las mujeres de los dichos cofrades y asimismo seamos obligados a enterrar a sus hijos y criados sin que paguen cosa alguna.

³⁷ *Ibid.*, f. 5v.

³⁸ *Ibid.*, f. 6r.

E otrosí ordenamos que al otro día siguiente de la muerte del tal cofrade seamos obligados a ir a la Iglesia o monasterio donde fuere enterrado y decirle una misa de réquiem cantada a costa de la dicha cofradía y otro tanto se diga por su mujer en la cual misa estemos todos los cofrades no teniendo justo impedimento so pena de ocho maravedís y si muriere siendo viuda, se le haga la misma honra como si fuese vivo su marido, asimismo ordenamos que por el dicho cofrade que así falleciere o su mujer se diga por cada uno treinta misas la mitad en el dicho monasterio y la otra mitad donde se mandare enterrar y si se enterrare en el dicho monasterio de Gracia se digan todas en él.

Ordenanza 7. Otrosí que cuando alguna persona, aunque no sea cofrade, se quisiere enterrar en nuestra cofradía, todos los dichos cofrades sean muñidos por los llamadores y traigamos el cuerpo con su cera a la iglesia, donde se hubiere de enterrar y tomen el lecho con el cuerpo difunto de cuatro en cuatro, como mandare el mayordomo y el que no quisiere llevar el dicho lecho, pague una libra de cera y todos los oficiales juntos le puedan despedir de la dicha cofradía por rebelde y porque la dicha cofradía siempre que permanezca y vaya en aumento para mayor servicio de Dios y provecho de las ánimas, todas las personas que quisieren entrar en la dicha cofradía han de ser recibidas con la condiciones en este capítulo y en otros de esta Regla contenidos la cual han de jurar que no le despidan sino que pague la cera.

Ordenanza 8³⁹. Otrosí por cuanto esta santa hermandad y cofradía se ordena para ayudar a las ánimas que están en purgatorio, la cual ayuda consiste principalmente en sacrificios y vigiliyas y oraciones, ordenamos que por las dichas mismas gentes mande se digan los sufragios siguientes: Primeramente que los domingos primeros de cada mes digan los religiosos del dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia una vigilia cantada después de vísperas, y el día siguiente una misa de réquiem cantada, a la cual estén presentes todos los cofrades con sus cirios encendidos, y para ello sean muñidos y el que faltare pague cuatro maravedís de pena. Otrosí en nuestra voluntad que se hagan en cada un año para siempre jamás en el dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia dos aniversarios solemnes, el uno el domingo en la tarde de la octava del bienaventurado señor san Nicolás de Tolentino nuestro patrón o en el día de su fiesta, si cayere en domingo y se diga una vigilia cantada solemnemente después de vísperas, y el día siguiente una misa de réquiem cantada con diácono y subdiácono y se ponga en la capilla mayor un bulto con su tumba y en él un paño de la cofradía y cuatro hachas a las esquinas del bulto y junto a la cruz otras dos y el segundo aniversario se haga de la misma manera el domingo primero después de la fiesta de todos los santos y el lunes siguiente y que los religiosos del dicho monasterio sean obligados a descender a la capilla mayor y decir un responso cantando así en las vigiliyas como en las misas, y que todos los cofrades y cofradas⁴⁰ de nuestra cofradía y hermandad sean obligados a estar presentes en los dos aniversarios y responso, y tengan sus velas encendidas y cualquier cofrade y cofrada que faltare a ellos pague media libra de cera y cinco maravedís y por cada uno de estos aniversarios se dé a los religiosos la limosna que sea justa.

³⁹ *Ibid.*, f. 6v.

⁴⁰ *Ibid.*, f. 7r.

Otrosí que se haga en el dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia una procesión en cada un año, en la cual vayan todos los cofrades con sus cirios encendidos y se lleve en ella la imagen del bienaventurado san Nicolás en unas andas que para este efecto se hagan y que delante de la dicha imagen vayan todos los cofrades y junto con ella seis de ellos con seis hachas encendidas en las manos y que nuestro mayordomo que a la sazón fuere procure de buscar para que vayan en la dicha procesión algunos músicos o ministriles, si se pudieren haber, o otras cosas de regocijo para que la dicha fiesta sea más solemne la cual dicha procesión ha de ser el domingo de las octavas del bienaventurado san Nicolás de Tolentino o en su día si cayere en domingo y esta ha de ser antes de la misa mayor y que el mayordomo sea obligado de hacer muñir a todos los cofrades para las dichas procesiones y el que faltare no teniendo justo impedimento pague media libra de cera y seis maravedís y que el mayordomo provea los religiosos que lleven encendidos en la dicha procesión sus cirios de cera.

Ordenanza 9. Otrosí ordenamos que nuestra cofradía y hermandad, si Nuestro Señor la acrecentare y hubiere limosna para que se pueda decir una misa cada día, se diga por las ánimas del purgatorio y si no, todas las que se pudieren decir y que todas las digan los religiosos del dicho monasterio de nuestra señora y que se diga en verano⁴¹ a la hora de la diez y en invierno a la once.

Ordenanza 10. Otrosí que en el dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia tenga el prior y frailes una tabla en que estén escritos los aniversarios, misas cantadas y vigiliyas y misas rezadas, que se han de decir, porque sepan a qué son obligados y cómo y cuándo son obligados a cumplir lo en la tabla escrito, y asimismo se escriba en ella las dichas procesiones que se han de hacer cada un año.

Ordenanza 11. Otrosí ordenamos que cada y cuando alguna persona quisiera entrar en esta nuestra hermandad y cofradía sea recibido con acuerdo y parecer de todos los oficiales de ella y de otros cuatro oficiales que para ello se nombren cada año por los oficiales que nuevamente fueren elegidos y que el tal cofrade de que se recibiere pague de entrada un ducado de oro y dos libras de cera para ayuda de las misas que por ellos se han de decir y para los otros gastos de la dicha cofradía.

Ordenanza 12. Ordenamos que si alguno quisiere estar en dicha nuestra hermandad y por ocupaciones de negocios que tenga o por otras causas no pudieren servir los oficios y trabajos de la dicha cofradía que sean recibidos con acuerdo como está dicho con que sea exento solamente de ser mayordomo de penas, ni del lecho, ni compañero y no en lo demás y este cofrade pague de entada dos ducados y cuatro libras de cera y se le digan las misas por él y por su mujer, que se dicen a los que sirven y rigen la dicha cofradía, y asimismo seamos obligados a sus hijos y criados a enterrarlos, y asimismo ordenamos que no sea recibido ningún cofrade sino fuere casado⁴² o desposado a lo menos de diez y ocho años arriba.

⁴¹ *Ibid.*, 7v.

⁴² *Ibid.*, f. 8r.

Ordenanza 13. Otrosí ordenamos que cuando algún cofrade muriere con hijos, el mayor suceda en su lugar, si quisiere nuestra hermandad, y si él no quiere el segundo u otro cualquiera de sus hijos y que no den de entrada más de la mitad de lo que dan los otros cofrades.

Ordenanza 14. Item ordenamos que si algunas mujeres viudas o casadas o doncellas que no pueden servir en nada a la cofradía quisiere entrar por cofrada pague de entrada trescientos maravedís y se le digan cuando falleciere quince misas, las seis donde fuere enterrada y la otras en el dicho monasterio, la cual cofrada pague cada año el día de san Nicolás doce maravedís.

Ordenanza 15. Item ordenamos que si algún mercader o persona honrada, extranjero de cualquier nación que sea, quisiere entrar en nuestra hermandad y cofradía se reciba pagando de entrada un ducado y dos libras de cera, y si muriere en ese pueblo que se le digan las misas y lo demás que a los otros cofrades y si falleciere en otra parte luego en sabiéndolo se le digan nueve misas y una cantada, a la cual estén los cofrades so pena de un cuarterón de cera.

Ordenanza 16. Otrosí ordenamos que si alguna persona que no sea cofrade, se encomendare a nuestra cofradía y hermandad para que le entierren y goce de lo que los cofrades gozan, el cual [si] estuviere *in articulo mortis*, no se reciba sin que primero dé dos ducados de oro o su valor o prenda que lo valga y ésta se dé al mayordomo para que mande muñir para el dicho enterramiento, y por el tono se entiende que quede por cofrade y que se hayan de decir las misas que se dicen por cada cofrade, sino diere un ducado y la cera que suelen dar los que entran por cofrades de nuevo, además de los⁴³ dos ducados que se dan para la honra y por gozar de los otros bienes de la dicha cofradía.

Ordenanza 17. Item ordenamos que el dicho nuestro mayordomo sea obligado a hallarse presente a todos los entierros para hacer dar la cera y regir los cofrades y cobrar los dineros o prendas de ellos, y hacer que lleven el lecho los cofrades de cuatro en cuatro, y asimismo en todas las procesiones vigiliyas y misas del mes y en todos los ayuntamientos y ver qué cofrades faltan para que se les lleve la pena, y esto cumpla so pena de media arroba de cera.

Ordenanza 18. Y porque los trabajos de esta mayordomía son grandes y el dicho mayordomo sin ser ayudado no los podría sufrir, ordenamos que pueda elegir y nombrar dos compañeros que le ayuden en su año a las cosas de su oficio y que otro no los nombre, y aquellos a quien nombrare sean obligados a lo aceptar y usar de ello so pena de cuatro libras de cera con tanto que no hayan sido oficiales ni compañeros el año pasado o habiéndolo sido dos veces.

Ordenanza 19. Otrosí que el mayordomo que fuere de penas pueda nombrar un compañero que le ayude a usar el dicho su oficio, el cual sea obligado a aceptarlo so

⁴³ *Ibid.*, f. 8v.

la dicha pena con tanto que no haya tenido el año pasado cargo o habiéndole tenido dos veces.

Ordenanza 20. Otrosí ordenamos que siendo nombrados los mayordomos, los dos diputados que hubieren sido el año pasado, nombren otros dos, cada uno el suyo, como a ello les pareciere con tanto que no puedan nombrar a los que ellos les nombraron.

Ordenanza 21. Asimismo, ordenamos que todos los dichos oficiales mayordomos y compañeros y diputados⁴⁴, sean obligados aunque todos y alguno de ellos estén ausentes, al tiempo que los nombraren de aceptar los dichos oficios que les echaren so pena que cada uno que no aceptare pague media arroba de cera, y que no obstante la dicha paga sea obligado a aceptar el dicho oficio.

Ordenanza 22. Otrosí ordenamos que en este dicho nuestro cabildo y hermandad haya un libro en blanco, en el cual apartadamente pongan todos los nombres de los hermanos y hermanas que fueren en la dicha cofradía, y asimismo en el dicho libro se escriban las penas en que cayeren junto a su nombre y que el mayordomo sea diligente en escribir las dichas personas y cobrarlas so pena de dos libras de cera, el cual libro esté en poder del mayordomo, el cual acabado el año de su oficio dé cuenta al mayordomo y oficiales que se eligieren para otro año, según está dicho en el capítulo segundo de esta Regla, y para que de entera y verdadera cuenta escriba y tenga puesto por inventario en el dicho libro todo lo que en el dicho año de su oficio recibiere así de entradas como de penas y limosnas y que, si no hiciere el tal inventario, caiga en pena de media arroba de cera y aunque pague la dicha pena quede a la dicha cofradía su derecho a salvo para pedirle por justicia.

Ordenanza 23. Asimismo es nuestra voluntad que en nuestra hermandad y cofradía haya un arca grande en que esté la cera de la cofradía, así hachas como cirios, la cual cera sea de color verde con unas insignias, y los cirios sean de peso de dos libras, la cual cera esté en el dicho monasterio de Ntra. Sra. de Gracia, y el arca tenga dos llaves las cuales tenga la una el mayordomo y la otra uno de sus compañeros⁴⁵.

Ordenanza 24. Otrosí ordenamos que haya en la dicha nuestra cofradía, dos sayones que tengan cargo de muñir todas las veces que les fuere mandado por el mayordomo y entrar por los muertos y dar la cera a los cofrades y hacer las sepulturas, y poner en el lecho los difuntos y llevar las andas y los otros aparejos, donde fueren necesarios, y andas con sus esquilas a muñir los cofrades, así de esta parte del río como de la otra, y por estos trabajos se les pague lo que sea justo.

Ordenanza 25. Asimismo, ordenamos que los dichos muñidores tengan cargo todas las veces que el mayordomo se lo mandare, de cobrar todas las penas en que cualquier cofrade cayere, y si no las quisieren pagar, el dicho sayón le saque prendas

⁴⁴ *Ibid.*, f. 9r.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 9v.

por ellas, y el cofrade ni otra persona ninguna de su casa no sea osado a defender la dicha prenda, y si la defendiere pague una libra de cera por la primera vez y por la segunda, lo que al mayordomo y diputados les pareciera.

Ordenanza 26. Otrosí por cuanto todas las buenas obras que se hacen no estando en gracia y caridad, al que las hace no les aprovechan para la vida eterna, ordenamos que todos los cofrades y cofradas de nuestra hermandad se confiesen y reciban el Santísimo Sacramento del altar a lo menos cuando la santa Iglesia lo manda que es por la santa Pascua de Resurrección.

Ordenanza 27. Asimismo, ordenamos que si entre algunos cofrades hubiera discordia, que el mayordomo y diputados de nuestra hermandad pongan con mucho cuidado diligencia en hacerlos amigos⁴⁶ y el cofrade, que no quisiere obedecer a tal amistad, pague de pena tres libras de cera.

Ordenanza 28. Otrosí que sabiendo el mayordomo o los otros oficiales que alguno de nuestros hermanos está enfermo, sea visitado por él o envié a visitarlo, si fuere pobre demanden dos hermanos para consolarle a los que el mayordomo mandare o si estuviere en la cárcel so pena que, al que lo mandare y no obedeciere, pague media libra de cera.

Ordenanza 29. Asimismo, ordenamos que el mayordomo de nuestra cofradía tenga en su casa un crucifijo pequeño y un tratado que se llama arte de bien morir, para que si fuere requerido o supiere que algún cofrade está peligroso, y en *artículo mortis* le vayan a velar y ayudar en aquel paso tan amargo y tan meritorio dos cofrades los más cercanos al enfermo, y si algún clérigo fuere cofrade de la Iglesia, donde se mandare enterrar, vaya con los dichos cofrades a ayudar en esta necesidad.

Ordenanza 30. El sabio Salomón dice en el libro de la Sabiduría que todas las cosas, que son so el cielo, quieren tiempo y razón, y concluye y dice que alguna de las cosas que en tiempo son amadas y habidas por buenas, en otro son reprobadas y habidas por aborrecidas, y que esto sea así, la experiencia nos da cada día conocimiento de ello, que los que hoy día somos, retraemos mucho⁴⁷ de las costumbres y usanzas de los pasados, por lo cual debemos conocer que lo mismo harán los que después de nosotros han de venir. Por tanto decimos nosotros los dichos cofrades, que a salvo de nuestro juramento, y de los que después de nosotros vendrán, que en todo tiempo y razón podamos y puedan estar presente Regla alzar y alabar y corregir y enmendar y raer y cancelar todos y cualesquiera capítulos en ella contenidos, y añadir otros si necesarios fuera, según la forma que en nuestro cabildo y concordia de todos se hallare, que es servicio de Dios y honra de todos nosotros y de la república, en la villa de Medina del Campo, a once días del mes de mayo de mil quinientos cuarenta y cuatro años. Estando juntos el mayordomo y oficiales de la cofradía de la madre de Dios, queriendo usar de la facultad que tienen para añadir y quitar capítulos de esta regla según aparece en

⁴⁶ *Ibid.*, f. 10r.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 10v.

el capítulo postrero de ella con acuerdo y parecer de todos añadieron los capítulos siguientes:

Otrosí por cuanto las necesidades de nuestra hermandad son grandes y las entradas de la entradas de los cofrades ni las limosnas no bastan para pagar la pitanza de las mismas, que se dicen por los hermanos difuntos y la cera que se arde en sus enterramientos, ordenamos que de aquí adelante cualquier cofrade que falleciere pague tres libras de cera para ayuda al gasto que se hace en su enterramiento pues lo que paga de entrada es tan poco que no basta para lo que [es] dicho.

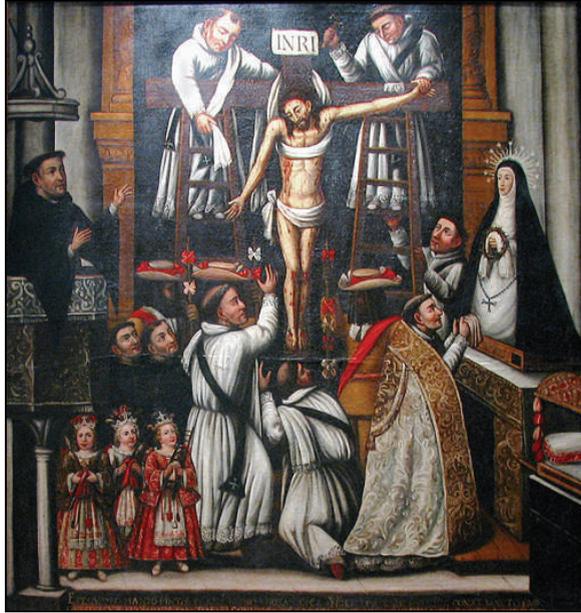
Otrosí ordenamos que los nuestros mayordomos de penas y del lecho que son este presente año, después de cumplido el tiempo que son obligados a servir los dichos oficios y haber nombrado otros en su lugar, sirvan de diputados el año venidero, cuyo siguiente, porque como instructor en las cosas de esta nuestra cofradía, enseñen y pongan a los mayordomos nuevos en lo que han de hacer, lo cual cumplan so pena de dos libras de cera y que todavía sean obligados a servir del dichos oficios de diputados y de la misma manera se haga en todos los cargos de manera que los que salen de mayordomos de un año sirvan otro de diputados⁴⁸.

Y visto el dicho negocio por los del nuestro consejo mandaron lo viere el dicho nuestro fiscal, el cual viendo lo visto dijo que ya se había experimentado por los del nuestro consejo algunas razones, porque las cofradías tenían inconveniente y así se podría el rehusar, el confirmar las dichas *Ordenanzas* mayormente, habiendo como había otras cofradías en dicha villa, y así lo pedía y en caso de que se hubiese de confirmar, fuese quitando la sexta y treinta y treinta y una que hablaban de comidas, y que se pudiesen variar *Ordenanzas* y las demás si se confirmasen fuese con que no excediese la cofradía de lo que ahora se usaba, y con que si la dicha villa quisiese reformar lo pudiese hacer. [A partir de aquí siguen algunas alegaciones del pleito a las que se ha hecho alusión anteriormente⁴⁹. Se tomó la decisión el 3 de febrero de 1610 y se dejó la procesión de los nazarenos. Se concluyó⁵⁰ ratificando las *Ordenanzas*, y mandando que no podía haber comidas y que se castigase a los que faltasen a esto y demás de lo ordenado] bajo pena de diez mil maravedíes para la nuestra cámara, so la cual mandamos a cualquier escribano lo note y de ello dé testimonio en Madrid a quince días del mes de febrero de 1629 años, el arzobispo de Burgos D. Fernando de Acevedo, el licenciado D. Gerónimo de Midinilla, el licenciado Juan de Frías, licenciado D. Gonzalo Pérez de Balenzuela, y el licenciado Juan de Samaniego. [Sigue una firma que da fe].

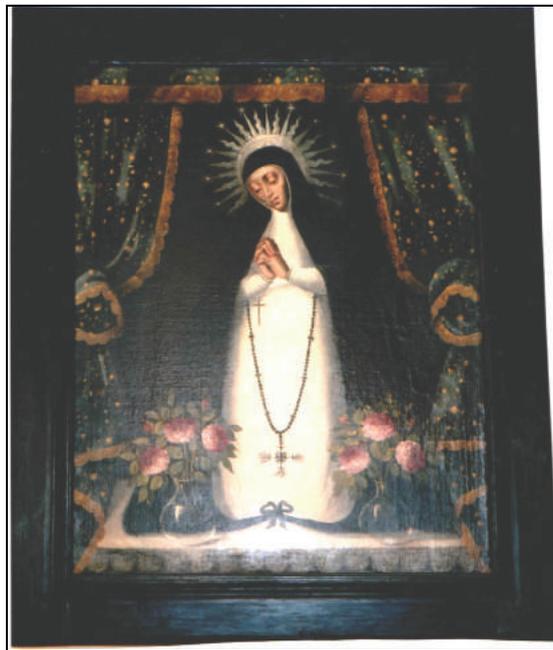
⁴⁸ *Ibid.*, f. 11r.

⁴⁹ *Ibid.*, ff. 14-16. Se habla de las *Ordenanzas* sexta y treinta y uno. El texto se reduce a treinta, como estaba en 1544. La última y la sexta corregidas. Se dan testimonios como se ha observado anteriormente.

⁵⁰ *Ibid.*, ff. 18v-19r. Cualquier cambio que se hiciese a las *Ordenanzas* debía ser dando cuenta y con licencia del consejo de su majestad, como se hizo en 26 de abril de 1686.



Escena del desenclavo ante la imagen de Ntra. Sra. de la Misericordia. Óleo sobre lienzo 194 x 194 cms. pintado por el mudo Neira en 1722.



Nuestra Señora de la Misericordia. Foto realizada por José Luis Misis Galán.



Imagen de San Nicolás de Tolentino. Foto realizada por José L. Misis Galán.

Cofradías de penitencia en un pueblo castellano-leonés (Villamayor de Campos, Zamora)

Félix CARMONA MORENO, OSA
Real Monasterio del Escorial

I. Introducción.

II. Cofradía de la Vera Cruz.

- 2.1. *Antecedentes.*
- 2.2. *Fiestas y celebraciones.*
- 2.3. *Simbolismo de la Vera Cruz.*
- 2.4. *Historia de la Vera Cruz.*
- 2.5. *Las imágenes.*

III. Cofradía de la Dolorosa.

- 3.1. *Inicio y vida de la cofradía.*
- 3.2. *Actividades. Fiestas.*

IV. Procesiones de Semana Santa.

- 4.1. *Jueves Santo.*
- 4.2. *Viernes Santo.*

V. Apéndices.

- 5.1. *Constituciones actuales en vigor.*
- 5.2. *Fragmentos de la Vera Cruz.*
- 5.3. *Tradición y leyenda.*
- 5.4. *Supresión temporal de la cofradía de la Vera Cruz.*

I. INTRODUCCIÓN

En los pueblos de esta zona hay una ferviente religiosidad popular, que manifiesta la vitalidad permanente en sus devociones a imágenes del Señor, de la Virgen y de los santos. Frecuentemente se han creado cofradías o hermandades en torno a las mismas. Se organizan novenas, triduos, procesiones en sus días festivos, que incluyen canto de vísperas, misas solmenes el propio día con sermones buscados para la ocasión. Unas son de gloria, otras de penitencia. Sobre todo en aquellas, se ofrecen refrescos por los mayordomos de turno para manifestar su fraternidad, así como ofrecer misas por los miembros cofrades a raíz de su defunción¹. Todo esto lo tienen reglamentado en sus estatutos aprobados por los prelados del obispado correspondiente. Desde la Edad Media, estas cofradías han constituido medios de promover la devoción a un misterio cristiano, advocaciones de la Virgen o de los Santos, según normas en conformidad con el Derecho Canónico².

En cuanto a lo que se refiere a este pueblo castellano-leonés, Villamayor de Campos, se ha distinguido por sus expresiones de religiosidad y sobre todo por su buena formación religiosa, por su asistencia a las misas dominicales y festivas, o a la práctica de sacramentos. Así lo han destacado varios prelados, tanto mientras perteneció la diócesis de León, como después de pasar a la de Zamora. La buena formación religiosa se debe, sin duda, a la atención de tres y cuatro sacerdotes permanentes, durante largos años.

Ha contado y cuenta con numerosas cofradías y asociaciones pías, hasta el número de 16³, si bien no todas existen hoy, que aglutinan la religiosidad

¹ Nota de agradecimiento. Desde el principio quiero dejar constancia de mi mayor agradecimiento a mi compobiano, amigo y estudioso de las cosas de Villamayor de Campos, D. Casto Lozano Nagales. A él le debo muchos datos antiguos y modernos de la cofradía de la Vera Cruz, incluso fotocopia del II libro de la Cofradía, que obra en el archivo de la iglesia parroquial, las fotografías de Semana Santa, etc. Vaya también mi agradecimiento en la Sra. Carmina Cañibano Rodríguez por los datos sobre la cofradía de Ntra. Sra. la Virgen Dolorosa, en carta personal. Gracias en particular a la Srta. Justa Palmero Aguado, por su ayuda de contactos y fotos.

² CARMONA F., *Villamayor de Campos, sus iglesias, tradiciones, etc.* San Lorenzo de El Escorial 1999, p. 108.

³ Ramón López en sus apuntes enumera 9, sin duda las cofradías que existían en ese momento.

popular, con sede en ambas parroquias, la de Santa María y la de San Esteban. Incluso, aunque esta última fue suprimida en 1897, permaneció abierta al culto y atendida. Así se mantuvieron hasta que ésta fue cerrada al culto declarada en estado de ruina hacia 1982. Entonces todas las cofradías pasaron a la parroquia de San María, única que quedaba abierta al culto público. Años más tarde, mientras trataban de reafirmar la pared del tetero, ésta se derrumbó⁴.

Todas las cofradías locales, se organizan a través los miembros, que las componen, con la elección anual, de un mayordomo, como presidente y una junta directiva. El párroco o uno de los coadjutores ha sido siempre el asesor religioso, con el nombre de abad. Tienen sus reuniones periódicas, llamadas cabildos, unas veces para la junta directiva y otras para todos los cofrades, a fin de tomar decisiones sobre actividades o gastos. Frecuentemente estas cofradías mantenían o ayudaban a obras asistenciales para gente necesitada o atención a enfermos.

II. COFRADÍA DE LA VERA CRUZ

La cofradía de la Vera Cruz, es la más importante de las penitenciales en estas parroquias; lleva también el título de Santo Cristo de la Vera Cruz. Tiene como referencia la Cruz y centro de culto CRUZ, la verdadera, la auténtica Cruz, en la cual Cristo murió crucificado. No se conoce la fecha precisa de fundación, pero se sabe que es de notable antigüedad. En el archivo parroquial, consta que el año 1649 se renuevan algunas normas del Reglamento de la misma, lo cual supone que existía bastante tiempo antes⁵. Durante siglos estuvo compuesta por hombres y mujeres; celebra dos fiestas anuales, el 3 de mayo, la Invención la Santa Cruz, (“La Cruz de mayo”), y el 14 de septiembre, la Exaltación de la Santa Cruz. Además de esas celebraciones solemnes y de implicación de los mismos feligreses, sale en procesión en Semana Santa, según veremos más adelante.

⁴ Ni el Obispado de Zamora, puede hacerse cargo, por carecer de medios económicos, ya que otros pueblos del obispado necesitaban reparar sus únicos templos. Tampoco el Ayuntamiento, a quien el obispado cedía la propiedad, se comprometía a afrontar la obra. Entonces, el propio obispado, titular propietario del templo, lo cede a un grupo cultural de *Amigos de San Esteban*. Éste grupo, se constituye oficialmente con personería jurídica, y se hizo cargo con todas las consecuencias. La asociación consiguió financiar la obra con la ayuda de la Consejería de la *Dirección General de Educación y Patrimonio de la Comunidad de Castilla y León*, cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. La reparación supuso reconstruir la pared del testero y restaurar el retablo del siglo XVI, así como detalles del artesanado mudéjar, por la empresa *Ábside Restauraciones, S.L.*, entre 2006 y 2007. Se convirtió el antiguo templo en *Centro de interpretación de la Carpintería de lo blanco*. Así se organizó un pequeño museo, que habitualmente visitado de gente de paso, además de oriundos del pueblo que pasan vacaciones.

⁵ CARMONA, F., o. c. p.110

2.1. *Antecedentes*

La cruz ha sido objeto de devoción popular desde la antigüedad y ha cristalizado en varias expresiones, al igual que otras en torno a los misterios del Señor o de su Santísima Madre. Enraizada en el cristianismo, la devoción a la cruz ya se refleja en las Sagradas Escrituras. San Pablo nos da varias pistas: “Los judíos piden signos, nos dice, los griegos buscan sabiduría, pero nosotros predicamos a Cristo crucificado”⁶. El Apóstol en otro momento dice: “En cuanto a mí, Dios me libre de gloriarme si no es en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por el cual el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo”⁷. El mismo Apóstol abunda en otro lugar en tono igualmente personal: “Teniendo los sentimientos de Cristo Jesús, el cual siendo de condición divina se despojó de sí mismo, tomando la condición de esclavo, se humilló a sí mismo hecho hombre hasta la muerte y una muerte en la cruz, por eso Dios lo exaltó...”⁸.

En la tradición, ya San Agustín, al final del siglo IV nos habla del culto y fiestas en homenaje a la cruz: “Cristo crucificado es para los infieles escándalo, para nosotros, el poder y sabiduría de Dios. Ellos obraron maldad, nosotros celebramos la solemnidad, ellos fueron crueles, nosotros somos obedientes. Ellos le miran para insultarlo, nosotros le miramos llenos de veneración”⁹.

De forma permanente, esta devoción se ha mantenido viva en los creyentes en todos los tiempos y lugares. Más tarde se iría manifestando en distintas formas, como es el caso de la adoración a la vera cruz, de modo especial cuando se guardan pequeños trocitos, como preciadas reliquias en algunas iglesias del mundo cristiano, más particularmente basílicas y santuarios. Otras manifestaciones se expresan en devociones a imágenes de Cristo crucificado, sobre todo a partir de la Edad Media. El fundamento es claro, se reafirma y reafirma en la Palabra de Dios y se vive en tantas expresiones posteriores de la devoción popular, encarga de difundirlas y proclamarlas con la misma devoción.

2.2. *Fiestas y celebraciones*

A lo largo del tiempo, recordemos que se han introducido distintas celebraciones litúrgicas apoyadas en la misma historia y tradiciones inmemorables. Algunas

⁶ 1Cor., 1, 23.

⁷ Gálatas, 6, 14.

⁸ Filipenses, 2, 5-10.

⁹ Agustín, san, Sermón 218, B 1.

comienzan en lugares concretos de mayor o menor influencia de Oriente u Occidente y se han establecido en iglesias locales, desde donde se han extendido a la Iglesia Universal. Así lo vemos en el caso de la invención de la Vera Cruz, el tres de mayo, y la exaltación el 14 de septiembre. En la primera celebramos el hallazgo de la cruz de Cristo en el Santo Sepulcro, en la segunda la recuperación de la mimia reliquia, secuestrada por el rey persa Cosroes, gracias al triunfo del ejército del Emperador Heraclio, que exigió la devolución de ésta en rescate, como preciado trofeo. Ambas fiestas subsistieron hasta la reforma litúrgica del Vaticano II.

Estas fiestas, iniciadas en Oriente, llegaron muy pronto a Roma, desde donde se difundieron por toda la cristiandad. Tenemos el testimonio de la conocida monja peregrina Egeria, que hizo su viaje caminando del extremo occidental, es decir, desde Galicia, en el siglo IV, hasta los Santos Lugares.

Hasta la mencionada reforma litúrgica del Vaticano II, que existían estas dos fiestas, en España se celebró, incluso se celebraba una tercera, el 16 de julio, en conmemoración del triunfo de las tropas cristianas en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212, frente a la invasión de la península por el islam, donde iba arrasándolo todo. Por su carácter local nunca tuvo repercusión universal.

Al parecer, la celebración de estas fiestas no han sido exclusiva de los católicos; sino de otras confesiones cristianas, sobre todo de los ortodoxos y anglicanos. Esto subraya la base bíblica de las mismas, en lo que coinciden todos sin distinción.

2.3. Simbolismo de la cruz

Es importante subrayar el valor y el uso simbólico de cruz. Desde los primeros tiempos del cristianismo, la cruz ha sido siempre un evidente símbolo de la fe cristiana, del mismo ser cristiano. No es un signo frío o convencional, nos recuerda la pasión y muerte de Jesús, Dios hecho hombre, para salvar a humanidad pecadora, reconciliándola con el Padre. Es el signo del cristiano, que con frecuencia y naturalidad se lleva sobre el pecho y se hace sobre sí mismo al santiguarse en las celebraciones litúrgicas o expresiones particulares en la oración personal. El sentido teológico y espiritual se sintetiza en esto: El Hijo de Dios muere en la cruz pero resucita al tercer día, por lo que es signo de redención y salvación.

Es interesante recordar, lo que dan por supuesto algunos acontecimientos históricos trascendentales. Citamos como ejemplo el hecho que se narra en el

triumfo del emperador Constantino en lucha contra su adversario Majencio, que se levantó contra Roma, y quiso derribar y sustituir a aquel, su legítimo titular. En la batalla decisiva sobre el puente Milvio, en las inmediaciones de la capital del imperio. Se impuso Constantino con el signo de la cruz. Según refiere Eusebio de Cesarea, Constantino vio un signo en el cielo, en el que se leía esta frase: *In hoc signo vincis*, con este signo vencerás. Poco después, influenciado por la fe de su madre Santa Elena, y esta ayuda del cielo, se convirtió al cristianismo y lo declaró religión del Estado.

Por otra parte, para la vida espiritual, tiene la significación del seguimiento de Cristo. La cruz del Señor ayuda a sublimar el dolor y el sacrificio del cristiano, como Él mismo dijo: “Si alguno me ama, que acepte su cruz y me siga”. La cruz, igual a sufrimiento, es carga de todos. Interesa saber sublimarla en pos de Cristo.

2.4. *Historia de la cofradía de la Vera Cruz*

Con estos antecedentes ya podemos adentrarnos con más fundamento y comprensión en la historia de la cofradía de penitencia de la Vera Cruz. Tiene una larga historia y está muy metida en la entraña cristiana del pueblo, como decíamos al comenzar el apartado II. A las notas de mi reciente investigación contamos con algunas anteriores conseguidas del archivo parroquial y otros escritos.

Se creyó en un principio que era relativamente moderna, del siglo XIX, concretamente de 1875, pero en un intento de investigar en la historia, se descubrió que, al menos, era anterior, al siglo XVII, pues en 1649 se habla de un libro antiguo del archivo parroquial, que introduce algunas correcciones a varias constituciones anteriores¹⁰. Mateo Cañibano, nos dice en sus notas, que se puede ver en otro libro de la misma cofradía del archivo que dice textualmente: “el año 1649 se renovaron e hicieron estas constituciones, siendo mayordomo D. Juan Borrego Aguado, cura párroco de la parroquia de San Esteban”¹¹.

El II libro de la cofradía, cuya copia íntegra conservamos, comienza en estos términos: “En el año de 1876, siendo mayordomo ese año, como excepción, 1º José Fernández Escudero, 2º Lucas Fernández Escudero, 3º Joaquín Zancada Conejo, 4º José García Escudero. El año 1883 la cofradía contaba con 154 hombres

¹⁰ En una antigua entrevista que se le hizo a él y otros dos de los más antiguos cofrades y sucesivos mayordomos, Bernardino Lozano y Manuel Blanco.

¹¹ Archivo parroquial actual de Santa María de Villamayor de Campos. Libro de las cofradías del Santo Cristo de la Vera Cruz.

y 257 mujeres”¹². Transcribimos esta copia literal. Con esta base ha transcurrido la historia secular de esta cofradía. Durante esa trayectoria se han celebrado las indicadas fiestas y su participación en las procesiones de Semana Santa.

2.5. *Las imágenes*

La cofradía de la Vera Cruz tiene varias imágenes como objeto de culto. Indudablemente éstas son de propiedad de la parroquia, que están al servicio espiritual del pueblo. Son varias las imágenes utilizadas. La principal y utilizada durante las fiestas ordinarias, es la Jesús crucificado, que así es denominada: Santo Cristo de la Vera Cruz y tiene su capilla en el muro del coro, desde donde se la traslada en las fiestas a un lugar destacado junto al presbiterio. No se conoce autor. Evidentemente es del llamado arte popular de la zona, probablemente de los talleres de Medina de Rioseco o de los de Benavente, centros de mayor población, cultura y tradicional comercio. Ambas ejercían paralela influencia en toda la región desde su condición de pequeñas ciudades.

Las otras, las utilizaban y se utilizan en las procesiones de Semana Santa. Son las de Jesús Nazareno y el santo Cristo yacente. La de Jesús Nazareno es una imagen de vestir, de autor anónimo. Viste túnica morada y lleva la cruz a cuestas. Actualmente ocupa la capilla lateral del fondo de la nave derecha, anteriormente ocupó la capilla lateral del centro de la misma nave, hoy ocupada por el Sagrado Corazón de Jesús.

La tercera imagen es la del Cristo yacente, que utilizan para la procesión del Santo Entierro el Viernes Santo. Los datos conseguidos apuntan a un autor anónimo castellano del siglo XVI al XVII, probablemente de uno de los talleres de Medina de Rioseco o Benavente como indicábamos. La escultura es bella, de trazados anatómicos, expresión y policromado perfectos. Es articulada, de modo que se le mueven los brazos; sin duda hecha para la ceremonia del descendimiento, tan popular en los pueblos castellanos leoneses de la zona.

2. 6. *Ermita del Santo Cristo de la Vera Cruz*

Desde que se levanto el cementerio municipal, al cual pasó el antiguo parroquial, en el siglo XIX, existía en éste una ermita, en la cual se depositaba el santo Cristo yacente, al término de su procesión. “Desde que ésta se hundió en la “Gran riada de Tierra de Campos” en 1962, la imagen se guarda en la misma

¹² Archivo parroquial de la parroquia actual de Santa María de Villamayor de Campos.

iglesia parroquial, donde tiene su capilla juntamente con un calvario junto al coro. Actualmente la procesión del Santo entierro, sale de la parroquia el Viernes Santo, según queda dicho arriba, recorre una parte del pueblo entre cantos de dolor para retornar al templo parroquial con una sencilla ceremonia. Hace unos años le acompañaba la banda del pueblo. Junto a la urna del Santo Cristo yacente, sale de nuevo el Nazareno y la Madre Dolorosa con sus cofradías. Esta procesión es, según comentan los vecinos, “la más bonita y respetuosa de Semana Santa. Ese mismo día por la noche tiene lugar el sermón de la Soledad”¹³, con la asisten numerosos fieles habituales y visitante.

III. COFRADÍA DE LA MADRE DOLOROSA

Aunque la imagen titular y su veneración es muy antigua, la cofradía como tal, es reciente. Se fundó oficialmente en 1965. Tiene su capilla propia en el testero de la nave lateral izquierda. El retablo sencillo y armonioso, culmina en una gran cortina simulada en relieve y en forma de conopeo o tienda de campaña o tabernáculo desde el siglo XVII. Allí ha recibido veneración durante siglos bajo el título de Ntra. Sra. de las Angustias y de la Ntra. Sra. Dolorosa indistintamente¹⁴. La bella escultura, según las distintas fuentes conocidas, procede del taller de Gregorio Hernández de Valladolid. Realmente presenta muchas semejanzas con varias imágenes conocidas del célebre escultor vallisoletano.

El periodista e historiador zamorano, Hermnio Ramos, refiere en un artículo sobre Villamayor de Campos: “En la iglesia de la Asunción (Santa María) nos encontramos con una piedad (Dolorosa en el pueblo), atribuida a Gregorio Hernández. La época de su vinculación con Valladolid, fenómeno histórico de esta tierra, lo explica fácilmente”¹⁵.

3.1. *Inicio y vida de la cofradía*

Volviendo a la historia. Por fuente popular, libro de la parroquia y algún artículo publicado en la Revista Villamayor, conocemos el origen de la cofradía. Se inicia por sugerencia de los numerosos fieles devotos de la imagen, tan representativa de la parroquia desde siglos. Durante años estuvo saliendo en

¹³ Puede verse en el artículo de la mencionada revista popular.

¹⁴ CARMONA, F., en *Revista Villamayor Tierra de Campos*, o. c. pp. 54-55.

¹⁵ RAMOS, H., “El Señorío de la llanura”, artículo publicado en *El Correo de Zamora*, domingo, 7 de octubre de 1990, sección VI, “por tierras de Zamora.

procesión sin cofrades. D. Santiago Serrano González, párroco la sazón, obtuvo del Sr. Obispo de Zamora facultad para establecer la deseada cofradía en la fecha indicada¹⁶. Se formó con un grupo numeroso de señoras y señoritas, cerca de dos centenas en la primera hora. Periódicamente eligen una presidenta que debe regular y organizar las actividades de la misma. En la actualidad, pese a la emigración del pueblo, cuanta con 110 cofrades, todas llevan una medalla con la imagen, signo de distinción en las solemnidades. Se organiza por grupos, que llaman coros, con su celadora, que se encarga de informar a cada cofrade de su grupo, sobre las actividades.

3.2. *Actividades, fiestas*

Los miembros de la cofradía tienen diversas actividades durante el año. Se preocupan, por turno, de que esté limpio y ordenado su altar y su imagen. Anualmente celebran en su honor una novena que precede a la fiesta del Viernes de Dolores, anterior al Domingo de Ramos. Durante los 9 días colocan la imagen junto al presbiterio, le hace vela durante el día por turno todas las cofrades y por la tarde, hacen un ejercicio piadoso. El Viernes de Dolores tienen misa solemne con sermón, que predica, unas veces un sacerdote de la parroquia otras llega de fuera. Aparte de esa novena no tienen otros actos hasta la Semana Santa, que sacan la imagen en procesiones.

IV. PROCESIONES DE ESTAS COFRADIAS EN SEMANA SANTA

Ambas cofradías de penitencia, la de la Vera Cruz y la de la Dolorosa, salen en varias procesiones de Semana Santa. En realidad son las que dan al pueblo ambiente de religiosidad y misterio a estos días santos. Son días, además, que se llena el pueblo de residentes temporales, pues acuden muchos de los antiguos emigrantes, que salieron por motivos de trabajo, con sus hijos y familias. Llega a afirmar un autor: “la Pasión en Villamayor de Campos gira en torno a la cofradía de la Vera Cruz”. En general dice, al comienzo de su escrito: “Dos cofradías conviven en la actualidad, la de la Santa Cruz” (léase la Vara Cruz) de carácter secular, que se encarga de organizar toda la Semana Santa, y la de la cofradía de mujeres, “Ntra. Madre Dolorosa”¹⁷. La asistencia y participación de los fieles es ejemplar, según numerosos testimonios verbales. Nos centraremos en las procesiones, en las que intervienen estas dos cofradías con sus imágenes y cofrades. Actúan el Jueves y el Viernes Santo.

¹⁶ Datos recibidos en carta personal de la Sra. Carmina (Jerónima) Cañibano Rodríguez) mayordoma actual. Mis agradecimientos desde eta nota.

¹⁷ Artículo de autor anónimo, *Revista Villamayor. Tierra de Campos*, Nº 4, 1998, p. 8.

Hay aspectos comunes, que debemos tener en cuenta. Los cofrades de la Vera Cruz visten túnicas moradas con sus capuchones y en la mano llevan una pequeña cruz de madera, los mayordomos llevan la vara presidencial y dirigen el desfile ordenado, en coordinación con la presidenta de la Dolorosa.

Hay, así mismo, un aspecto histórico que es necesario tener en cuenta, porque dura hasta la mayor parte del siglo XX. La cofradía de la Vera Cruz salía de la iglesia de San Esteban, parroquia hasta finales del siglo XIX, como hemos dicho, donde fue fundada. Y así se mantuvo hasta que este antiguo templo abierto al culto, necesitó la restauración, de la que se ha hablado, y se convirtió en museo.

Las cofrades de la Virgen Dolorosa, desfilan con vestido normal, negro u oscuro, y se distinguen por la medalla que cada una lleva colgada al pecho. Unos y otros llevan cirios o hachones encendidos en sus manos. El coro de mujeres dirige el canto para invitar a todos los fieles, que acuden a que acompañen en silencio y recogimiento. Con estos detalles, descendemos a la actuación de cada uno de los días de Semana Santa.

4.1. *Jueves Santo*

Este día sale en procesión solamente la cofradía de la Vera Cruz, ya de noche. Se lleva la imagen de Jesús crucificado, propia y principal de la cofradía, que preside, y la de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas. Recorren las principales calles de la población, igual que las otras, por la céntrica calle del Rosario, pasa junto al antiguo templo de San Esteban. Antes entraba y se guardaba la imagen hasta el sermón de las Siete Palabras y descendimiento el día siguiente. Ahora la procesión continúa, recorre las plazas y calle Real para llegar a su sede, la parroquia. Hace un recorrido e n torno a los mil quinientos metros. Numerosos fieles contemplan con emoción el desfile procesional de las imágenes, los encaperuzados, el coro que dirige el canto, sus tambores y seguidores, colocados a ambos lados de las calles, como sucede habitualmente en todos los sitios.

4.2. *Viernes Santo*

Es la procesión más vistosa, importante y solemne bajo la responsabilidad de la Vera Cruz. Comienza al atardecer al pie de la Cruz desnuda, que preside en el templo en estas horas de soledad en recuerdo de la muerte de Cristo. Es la procesión del Santo Entierro. La figura central es la del Santo Cristo

yacente. Esta vez le acompaña la Dolorosa, esa bella imagen de las Angustias, que conocemos, con el cuerpo inerte del Hijo en su regazo. La imagen, por ser muy pesada, va en carroza empujada por cofrades. Éstas lucen vestido negro u oscuro y se distinguen por su medalla propia en el pecho, como en otras ocasiones. La imagen del Cristo yacente, va en su urna, como un ataúd portada en andas por varios varones. Los numerosos cofrades de la Vera Cruz vuelven a ser protagonistas de la procesión. Originariamente, insistimos, terminaba en la ermita propia, que tenía en el cementerio, hasta 1962, año en que hubo la mencionada gran riada de Tierra de Campos, que la destruyó¹⁸.

Terminada la Semana Santa, todo vuelve a la normalidad de la vida, con el tiempo pascual en toda la Iglesia. Estas cofradías de penitencia, que han cumplido su cometido, guardan sus imágenes para esperar de nuevo el ciclo de celebraciones a su debido tiempo. Volverán las fiestas de la invención de la Vera Cruz el tres de mayo, y la de la exaltación de la Vera Cruz el 14 de septiembre, que se conoce como la fiesta del Santo Cristo. Sobre todo para ésta, suelen acudir cofrades, que viven fuera por motivos de trabajo o por acompañar a sus hijos. Sobre todo acuden muchos de los que viven en ciudades cercanas, como Valladolid, Zamora, León o Salamanca.

V. APÉNDICES

5.1. *Constituciones de la cofradía en vigor*

Ofrecemos una copia de las Constituciones de la cofradía de la Vera Cruz, que rigen desde la renovación de 1876, según fueron aprobadas por el Excmo. Sr. Obispo de León, diócesis a la que pertenecía por aquel entonces estas parroquias.

Las tomamos del libro de actas, abierto en aquella ocasión por el mismo Prelado, a fin de actualizar las antiguas que procedían de la renovación del siglo XVII, según queda constancia en la introducción de este trabajo. El Párroco, D. Santiago Serrano González, en 1992 hizo una copia escrita a máquina y la incluyó al final del libro. He aquí va la copia literal:

“En nombre de la Santísima Trinidad, Padre Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en el de la Inmaculada Virgen María y en el único Hijo Jesucristo, al que bajo la advocación

¹⁸ Fue, en efecto, una inundación temerosa en toda la región, donde produjo numeroso estragos. Todavía hablan de ella las personas mayores. La ermita no se levantó nunca más.

de la Vera-Cruz establecemos y fundamos esta Hermandad para gloria de Dios y provecho de nuestras almas, los que más adelante estamos inscritos en lista, a cuyo fin nos sometemos al cumplimiento de todas constituciones establecidas y que se establezcan aprobadas por nuestro Prelado, y son las que a continuación se expresan:

PRIMERA

Los que deseen pertenecer a esta hermandad la limosna de 4 reales a su entrada, dos la mujer y 4 el matrimonio.

SEGUNDA

Todos los cofrades están obligados a desempeñar el cargo de mayordomo, cuyo nombramiento se hará guardando el número de orden de entrada que se le lleva a cada uno en lista de Cabildo que tendrá lugar el domingo de Pascua de Resurrección por la tarde y el que se negare a cumplir con el referido cargo, sea excluido en el acto de la cofradía.

TERCERA

Es obligación de los cuatro Mayordomos hacer dos funciones todos los años, la primera el día de la Invención de la Santa Cruz con Vísperas, sermón y una misa con asistencia de clérigos. La segunda fiesta, la Exaltación de la Santa Cruz, igualmente con vísperas, misa del día con asistencia también de clérigos y alumbrar todo el año el Bendito Cristo, cuyos gastos serán de los mismos mayordomos.

CUARTA

Todos los cofrades están obligados a la asistencia a las funciones de que hace mención el artículo anterior, como también a vestir el traje de penitencia una vez al año, ya sea el Jueves Santo o el día de la invención de la Santa Cruz bajo la multa de media libra de cera.

QUINTA

También es obligatorio asistir al entierro del hermano o hermana cofrade y acompañar al hermano al cementerio, en que será conducido por cuatro hermanos cofrades o personas designadas por ellos, llevando esta carga por orden de entrada, bajo la multa de un real.

SEXTA

Para el entierro de un hermano cofrade saldrán gratis dieciocho hachas y nueve si es cofrada, y si la familia del difunto quiere sacar la restante pagará por cada hacha medio real y lo ardido.

SEPTIMA

Se quedan exceptuados para vestir traje de penitente únicamente los enfermos y para asistir a los entierros y funciones religiosas a los enfermos y ausentes.

OCTAVA

La salida del Bendito Cristo para el que no sea cofrade pagará veinte reales y por la salida de cera un real por cada hacha y los ardido, cuyos fondos quedarán en beneficio de la cofradía, así como todos los ingresos, por razón de entrada, penas y multas de los rendirán cuenta los actuales mayordomos y los entrantes con la intervención del Presidente de la Cofradía en el Cabildo del Domingo de Ramos.

NOVENA

Serán excluidos de esta hermandad todos los que hayan incurrido en faltas y no hayan sufragado las multas estipuladas respectivamente a cada una de ellas antes del Domingo de Resurrección.

Firma la copia el párroco, que da fe de fidelidad con el original¹⁹.

Villamayor de Campos, abril de 1992

El párroco Santiago Serrano González. Firma y rúbrica”.

5.2. Fragmentos de la Vera Cruz

Con el tiempo se comenzó a quitarle fragmentos de la Vera Cruz como preciosa reliquia, que se llevó por todo el mundo cristiano. Hay mucho santuarios y comunidades monásticas que conservan con gran veneración pequeños fragmentos. En España se conserva el que se considera mayor trozo de todos, en

¹⁹ Archivo parroquial de Villamayor de Campos. Nosotros la tomamos de este libro de archivo, pero también se cita en la revista *Villamayor en Tierra de Campos*, N° 12, abril 2000, p. 7, ofrece una copia tomada del mismo libro de actas.

el Monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria). Desde tiempo inmemorial se le concedió a este monasterio el privilegio de celebrar un “Año Sato lebaniego”, (por hallarse en el valle de Liébana) en el que puede ganar indulgencia plenaria con la visita al santuario, donde se venera el mencionado fragmento de la Vera Cruz. Esto sucede cada vez que la fiesta de Santo Toribio cae en domingo, a imitación de Santiago en Galicia. Es más local, no como aquel que es de dimensión nacional e internacional.

5.3. Tradición y leyenda

A la historia estrictamente tal, se suma la tradición y leyenda, que consignamos como complemento. Hacia el año 326, Santa Elena se enteró de que el emperador Adriano, doscientos años antes, había mandado levantar un altar en honor de Venus, en el monte Calvario de Jerusalén y en el lugar donde había estado enterrado el cuerpo del Señor hasta resucitar al tercer día. La Santa lo mandó demoler y dispuso que allí se realizaran excavaciones a fin de localizar el Santo Sepulcro de Cristo. Se encontraron tres cruces iguales. Teniendo en cuenta la narración de los Evangelios, según los cuales Jesús fue crucificado entre dos ladrones, se juzgó, como seguro, que una de ellas era en la que murió el Señor, Jesús de Nazaret, nuestro Salvador, y las otras, las de los dos que murieron a su lado.

El problema era entonces averiguar cuál sería en realidad la verdadera. Según la tradición recogida por la leyenda dorada de Santiago de la Vorágine²⁰, Santa Elena mandó llevar el cuerpo muerto de una persona conocida. Lo mandó colocar sobre una de las cruces y el muerto resucitó, por lo que dedujeron que aquella era la verdadera Cruz sobre la cual murió Jesús. San Ambrosio, que es contemporáneo de la peregrina Egeria, cuenta que el milagro consistió en la curación instantánea de una enferma al tomar contacto con el santo madero. Con tal motivo la Emperatriz, junto con su hijo Constantino, mandó construir en aquel lugar la Basílica del Santo Sepulcro, donde se guardó la preciada reliquia de la Vera Cruz. Desde entonces comenzó a celebrarse una fiesta litúrgica para conmemorar la invención de la Santa Cruz, el 3 de mayo, de acuerdo a la narración del itinerario de la mencionada peregrina Egeria, fiesta que se extendió muy pronto a la Iglesia universal.

La otra fiesta en honor de la verdadera Cruz, es la Exaltación de la Cruz. La historia refiere que el año 614, el rey Cósroes de Persia, en guerra con el imperio romano-bizantino, conquistó la ciudad de Jerusalén y se llevó la

²⁰ Vorágine, Santiago, *Leyenda Dorada*....

Cruz, preciada reliquia de los cristianos, pero 14 años más tarde, el emperador Heraclio, consiguió vencer al de Persia y la rescató, devolviéndola a Jerusalén. Él mismo, vestido sin el lujo ordinario de su rango, la llevó y la colocó de nuevo en el Santo Sepulcro, el día 14 de septiembre del año 628. En conmemoración de tal acontecimiento se celebró esta fiesta en toda la Iglesia.

5.4. Supresión temporal de la cofradía de la Vera Cruz

Impresionados por las bajas de cofrades ocasionadas por el éxodo provocado por la inmigración, tan notable en 1967, optaron precipitadamente por suprimir la cofradía porque se quedaba sin cofrades. Se comprobó que fue un temor vano, ya que muy pronto habría una reacción religiosa impresionante en los se habían visto obligados salir. A pesar, pues, de ese primer efecto, muy pronto se vieron obligados a reiniciarla porque muchos de los emigrantes volvían al pueblo al menos para la fiesta, en la Semana Santa y el verano, seguían afiliados y pagaban su cuota periódicamente. Añoraban su fiesta y su raíces y comenzaron a reincorporarse incluso a crecer de nuevo y dar a la cofradía de la Vera Cruz un auge impensado. Actualmente acuden también a las fiestas anuales de la cofradía, el 3 de mayo, la invención, pero sobre todo el 14 de septiembre, la exaltación de la Santa Cruz, conocida como fiesta del Santo Cristo. Sobre todo asisten los que viven en ciudades más próximas, como son Valladolid, Zamora, León o Salamanca. Esto quiere decir que la cofradía de la Vera Cruz se mantiene viva y con fuerza en estos momentos.



1. Nazareno sale en procesión de Viernes Santo con la cofradía de la Vera Cruz.



2. La Dolorosa sale en procesión con la cofradía de la Dolorosa.



3. El Nazareno con la cofradía de la Vera Cruz.



4. La Vera Cruz se prepara para la procesión con Cristo yacente en el Santo Entierro.



5. La cofradía de la Dolorosa sale con su imagen en la procesión del Santo Entierro.



6. Semana Santa 2017.

Lo penitencial en el paisaje confraternal de Sepúlveda

Antonio LINAGE CONDE
Real Academia de
Jurisprudencia y Legislación

Comienzo por una reflexión sobre la entidad de este argumento. Tengo presentes dos cofradías de Sepúlveda, la Transfiguración y la Veracruz. Sus funciones litúrgicas eran idénticas, como la condición social de los hermanos. La mayoría de éstos prestaba a sus titularidades respectivas una atención muy secundaria. Pero ello no quiere decir que éstas no sean una realidad.

Es evidente que las cofradías son instituciones religiosas de la Iglesia, por lo cual ninguna puede rechazar su dogma y su práctica. El elemento penitencial, tácitamente, está presente en todas¹. Lo mismo que el reconocimiento de la resurrección gloriosa de Cristo y eventos posteriores. En el arte de las iglesias orientales apenas aparece la crucifixión. Pero ello no significa que ellos no reconozcan el Cristo víctima de la Epístola a los Hebreos, ni nosotros la apoteosis del monte Thabor.

La Cofradía del Carmen fue fundada al comienzo del Setecientos para los tejedores. En 1640 y los dos años siguientes constan en un libro de cuentas de la parroquia de Santiago listas de hermanos de una cofradía del mismo nombre². Es lo único que sabemos de ella, si bien vislumbramos desde el principio cierta inseguridad en su futuro. Predominaban las familias hidalgas, aunque había una criada y un carbonero. Los fundadores de sesenta años después no mencionaron el antecedente.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 681-702. ISBN: 978-84-697-5400-9

¹ En el inventario de “las alhajas” de San Bartolomé, de Sepúlveda, en 1754, consta una tabla de la Hermandad de la Orden Tercera. En otro de 1764 se la llama penitencial.

² Archivo Histórico Nacional, libro 13.527 de la sección de Clero.

Un pago hecho el año 1601 por la fábrica de San Bartolomé dice: “6 reales por la tabla y bula de las indulgencias de la Cofradía de la Corca, sita en esta iglesia”³. No puedo sugerir nada sobre este ente. Me dice el académico José-Antonio Pascual que corca es carcoma, y que en el siglo XVII abundan las menciones a árboles corcados y otras equivalentes.

En la misma iglesia constaba anualmente un ingreso por la Cofradía de San Crispín, hasta en el Ochocientos avanzado. Entonces se reducía a seis reales, quizás de la misa de su función. Antes hay alguna misa en sufragio de hermanos difuntos. Por su titularidad debió ser de los zapateros, en la villa abundantes, aunque de esas poquísimas noticias que quedan hay que excluir por lo menos la persistencia de ese monopolio.

En el ejercicio de 1533 a 1534 Libro de Limosnas de la casa de caridad de San Cristóbal, figura la cofradía de Sancti Spiritus. Es la única noticia que tenemos de ella. Como del Hospital del Espíritu Santo, allí también mencionado.

En 1542 San Cristóbal dio a la que llama Cofradía de Disciplinantes un ducado para pintar el crucifijo. Pero parece tratarse de un grupo dentro de la Veracruz o Plagas.

En una visita diocesana a la parroquia de la Virgen de la Peña, el año 1752, se consignó una noticia preciosa, por ser una lucecita en el túnel de la historia confraternal de la patrona, a saber que “por cuanto se halla extinguida la cofradía de Nuestra Señora de la Peña, habiendo obtenido bula de Alejandro VII [1655-1667] se renueve y observen con puntualidad sus constituciones, arreglándose en todo a dicha bula, encargando al cura y demás oficiales soliciten sea con la mayor brevedad”. Nada más. La actual cofradía, cuyos archivos no hemos localizado ni sabemos si existen, se desarrolló en el siglo XIX, sucediendo a la anterior Ofrenda de los Hortelanos, trasladada su fiesta el día de San Miguel, 29 de septiembre, por ser demasiado tempranas para la recolección las fiestas marianas anteriores en el calendario, o sea la suya propia de la Asunción el 15 de agosto y la de la Natividad el 8 de septiembre.

La cofradía tiene una nomenclatura militar, de sargento a maestre de campos, y hasta la segunda mitad del siglo XX tenía una índole elitista, por implicar la obligación de los hermanos de sufragar los gastos de la celebración cuando les correspondiera por turno -“servir a la Virgen” que se llamaba-. Después se democratizó, aunque continúan esos turnos a efectos de la organización anual. Las fiestas que yo alcancé a conocer consistían en nueve días de misas

³ *Ibid.*, 13.503, f. 128v.

matinales y la novena vespertina, con asistencia de ministros y exposición. El siguiente, salve nocturna entonada por el predicador, que se buscaba afamado, para las misas de los dos días siguientes. Se trataba pues de una cofradía dedicada al esplendor tanto del culto litúrgico como de la devoción particular. Los sufragios por los miembros difuntos tenían una presencia mínima, a diferencia de las demás del lugar.

Tanto en el léxico como en la fiesta, y en un detalle intrascendente, el desfile de los comisarios con una bandera multicolor, hay influencia de otra hermandad que se extinguió en la primera mitad del siglo XX, la del Buen Suceso, salvo en la atención a los finados.

Las noticias que anteceden de estas hermandades enigmáticas, desconocidas o casi, nos denotan la falta de seguridad de las fuentes del ámbito confraternal y su conservación. Sirviéndonos de introducción al examen de las demás de Sepúlveda, desde el punto de vista penitencial que nos ocupa.

Todos los actos litúrgicos celebrados por las cofradías de la Transfiguración y la Veracruz eran en sufragio de sus difuntos, salvo las vísperas y la misa de la fiesta titular. En la casa se hacían estatutariamente rezos con la misma destinación impetratoria, tanto en las reuniones de todos los hermanos como de solos los oficiales. Esto daba una visión ante todo funeraria del ente. Sin que olvidemos que hasta la contemporaneidad cumplía la misión de dar sepultura, por lo tanto la solución de un problema a ras de tierra. El escritor sepulvedano Francisco de Cossío escribió que allí el tiempo estaba con los presentes y los muertos dialogaban con los vivos. Era una sensación densa, continua e inmediata, de la que hacían parte los clamores de las campanas, el paisaje urbano y sobre todo la misma sencillez, con esa exclusiva misión, de la casa confraternal⁴.

Podemos incluir en este grupo a la Cofradía de San Marcos, muy popular en el arrabal de Santa Cruz e incluso su ribera hortícola.

La cofradía del Santísimo aplicaba por sus difuntos los mismos sufragios que la anterior, los corrientes en las de la villa, que eran dos oficios y misas por

⁴ Un reciente testimonio literario nos describe una de otro género, muy viva pero instantánea y esporádica: “En Torre vieja, salí del bar La Marina y volví a mi barco de noche, caminando por el pantalán. Seguí hasta el extremo y me detuve junto a una enorme popa blanca que se destacaba en la penumbra. Estuve allí un rato inmóvil, mirándola, y al fin me pareció oír un vago rumor de pasos en la toldilla, y que una sombra tocada con un sombrero de paja se acodaba en la regala. Alcé una mano, absorto, y por un momento creí que la sombra también hacía lo mismo, respondiéndome. A diferencia de mucha gente de tierra adentro, quienes navegamos solemos creer en los barcos fantasma y en sus tripulantes. Cosas de la mar, de los libros y de la vida”; PÉREZ-REVERTE, A., *Patente de corso*, ABC, 29-8-2016.

cada uno y al día siguiente de la fiesta la llamada misa de hermanos por todos⁵. Pero participaba intensamente en el culto eucarístico. Eran emblemáticas sus misas de minerva con exposición y procesión por el atrio del Salvador los terceros domingos de mes.

La fiesta del Corpus era organizada por el Cabildo Eclesiástico, la asociación de clérigos que suplía las deficiencias de la hipertrofia parroquial, ante la imposibilidad de hacerlo con dignidad cada iglesia. En el antiguo régimen la cofradía participó decisivamente en la abigarradamente lujosa y hasta lúdica procesión. El octavario era solemnizado por una capellanía, la llamada de los Bermejós. Cuando ésta no fue capaz de continuarlo por el impacto de la desamortización, fue suplida por la hermandad.

La Cofradía del Carmen radicaba en la parroquia de Santiago, donde se encontraba esta imagen, de mucha devoción local. Por eso esa hermandad de los tejedores se abrió enseguida a cualesquiera otras gentes. Si no en su organización jurídica, sí en el ambiente festivo y pío, incluso la novena, se advertía una presencia femenina más intensa que en las otras sepulvedanas.

También en Santiago estaba la imagen de San Antonio de Padua, de cuya devoción, tan extendida por doquier, nada hay que ponderar aquí. La fuente exclusiva de su cofradía es el *Libro de la Comisaría de el Glorioso San Antonio, sito en la iglesia de Santiago*, conservado en el Archivo Parroquial.

No menciona la fecha fundacional, pero parece que fue la del libro mismo, 1758, sucediendo a una “Devoción” anterior. Una vez, a propósito de una función taurina, se alude a su tradición antigua. Surgió al impulso de una minoría económica y socialmente privilegiada en la Villa, pero en sintonía con el sentimiento del pueblo.

En su seno se dieron tensiones, hijas de la competición por el poder corporativo. El paso del antiguo al nuevo régimen, con la supresión de los mayorazgos y la desamortización, la dejó reducida a su aspecto devoto, el aseguramiento de la fiesta de su santo, sin la relevancia social precedente. Por eso no se hizo constar expresamente su extinción jurídica. Las últimas notas ordinarias son de 1877.

Estas tres últimas cofradías tenían en cuenta a sus muertos de manera equivalente a las que antes vimos, pero al ser más esplendorosas sus funciones a

⁵ Reveladora de esa dimensión fue la toma a su cargo de las deudas sacras de la Cofradía de Ánimas, cuando ésta se extinguió por la desamortización de su patrimonio.

ellos ajenas, y de tanto impacto social, no dan la sensación funeraria de manera predominante.

En el Archivo Parroquial de Sepúlveda hay un libro relativo a la cofradía del Santísimo Nombre de Jesús o de los Juramentos que se extiende de 1588 a 1677. Le abrió el día de año nuevo de 1588 el prior dominico de Sancti Spiritus de Aranda de Duero, fray Jerónimo de Paredes. Lo hace en términos fundacionales, pero se deduce que ya hubo una existencia anterior del ente, en lo sucesivo de una vida tan sencilla que no le era necesaria una contabilidad pormenorizada, un panorama tranquilo, ajeno al de otras cofradías del lugar.

El obispo Andrés Pacheco, fue su más eficaz impulsor. En su visita a la parroquia de Santo Domingo, el 15 de octubre de 1596, empieza manifestando su disgusto por la pervivencia tenaz de la blasfemia en sus diocesanos. El impulso constituyente no fue pues local ni seglar. De ahí su escaso arraigo pese al elevadísimo número de miembros. Otra intervención del mismo convento arandino intentó renovarla en 1665. Después, es posible que continuaran los cultos, llevándose las cuentas en papeles aparte.

Desde nuestro punto de vista penitencial hay que subrayar, como algo con él emparentado, esa índole expiatoria por la reparación de las blasfemias.

En el mismo archivo se conservan, encuadernados en pergamino con nervios de cuero, un *Libro de la Cofradía del Santísimo Rosario, que se venera en la iglesia de San Justo y Pastor, en la villa de Sepúlveda, el año de 1724*; y un *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario sita en la parroquial de San Justo, en la villa de Sepúlveda*.

La portada interior del primer libro dice ser para asentar hermanos y hermanas, juntas, funciones, cultos, nombramientos de oficios y demás fiestas, y que hay otro libro “de cuartilla” para sentar las limosnas, añadiendo las bulas, privilegios, ordenanzas y nombramiento de abad y secretario” por el prior de Santa Cruz la Real de Segovia.

El otro libro comienza diciendo que “la institución de Esclavos que se pretende no ha de estancar ni impedir la cofradía del Santísimo Rosario, que es universal para todos los fieles que pidieren ser admitidos y escritos (*sic*) por el abad sacerdote nombrado por la religión de Predicadores, conforme a la constitución de san Pío V, en el breve *Consueverunt*”, de 17 de septiembre de 1569, complementando el *Iniunctum nobis* de 14 de junio de 1566, que agrega todas a la radicada en la iglesia de Santa María *sopra Minerva* de Roma. En esa cofradía del Rosario se nombraban anualmente esclavos. Sin embargo,

parece que esa pretendida institucionalización separada de la minoría selecta no llegó a entrar en vigor en Sepúlveda, pues su libro, salvo la documentación fundacional, el año 1722, consiste en documentos confraternales sin más.

Los esclavos debían rezar a diario los quince misterios del rosario, ante el altar de la Virgen, para que no hubiera ningún día sin culto, con la letanía, las oraciones de la Virgen y de Santo Domingo, la salve y el texto correspondiente al día, tomado siempre de fray Luis de Granada. Los domingos en que lo permitiera el tiempo y las fiestas marianas, debía haber rosario cantado, con media hora de meditación previa de dicho escritor o plática sobre algún misterio. Se exhortaba a comulgar en las fiestas marianas y los primeros domingos de mes, siempre a la búsqueda de indulgencias. “Las procesiones serán el primer domingo de cada mes y fiestas de Nuestra Señora por la tarde, en la hora más a propósito para que acuda más gente, y sea antes de salir el rosario cantado, y con el mayor aparato de luces en manos de esclavos y cofrades que dieren de sí las limosnas”.

La fiesta principal era el primer domingo de octubre, “con la mayor solemnidad que permitieren las limosnas”. Consistía en la misa con exposición del Santísimo y sermón predicado por un fraile dominico. En la fiesta de la Purificación de la Virgen, antes de la misa se bendecían las velas para conseguir la indulgencia plenaria en la hora de la muerte. La tercera fiesta era la de Santo Domingo, como fundador de la cofradía del rosario y capellán de la Virgen. Se recuerda que en la “religión dominica están admitidos los cofrades del rosario perpetuamente, a los méritos de sus obras, penitencias, predicaciones, etc., como si fuesen religiosos del mismo orden”.

Tras la exclaustación, prosiguió la devoción, con predominio de la piedad femenina, como una asociación pía. En el Inventario de San Justo de 1877 figura “un platillo bandeja que fue de la Cofradía del Rosario”.

Hay que advertir lo largo de las oraciones en cuestión, como una señal que en sí llevaba una cierta penitencia. Recordamos que en la Edad Media se estimaba la duración del coro de algunos monasterios, tal Cluny, como un trabajo físico, que además aminoraba la legítima sociabilidad de los monjes entre sí y sus relaciones regulares con el exterior.

La Cofradía de las Ánimas, erigida en San Bartolomé, coincidiendo con el comienzo del siglo XVIII, estaba dedicada exclusivamente a la celebración de misas por las mismas, sin el más mínimo asomo lúdico. Ello denota de por sí una cierta impronta penitencial, siendo concordante su preocupación por el sacramento de la penitencia entre sus hermanos.

La de la Cruz tenía a su cargo el único hospital del que tenemos noticias en la villa en la Edad Moderna, para peregrinos, transeúntes y forasteros.

La de la Veracruz y las Cinco Llagas, o Plagas, tenía disciplinantes que asistían a la procesión del jueves santo⁶. Tomó a su cargo, parece que por costumbre al cambiar la situación, la asistencia funeraria de la cárcel y el hospital. En 1544 San Cristóbal concedió a su mayordomo hacer unas andas muy buenas para enterrar a sus cofrades, “hasta en cuantía de ocho reales y si más costaren se le den a Pedro Gutiérrez abad”. En 1545 y dos años más tarde la dieron seis reales. Ninguna otra cofradía fue beneficiaria de esa institución, salvo el hospital pero sin referencia a la hermandad que le atendía.

Las características en cuestión hablan de por sí. De la llamada Congregación de la Pasión, radicada en El Salvador, y aprobada por el obispo Antonio de Idiáquez, sólo nos ha llegado una lista de hermanos admitidos de 1636 a 1639. Su nomenclatura es extraña en el contexto confraternal de la villa.

DOCUMENTOS

Cruz y plagas

1

6-10-1629

Concordia entre las dos hermandades, en orden a la observancia de sus preeminencias y alternativa de presidir con las insignias en las funciones

En la villa de Sepúlveda, a 6 días del mes de octubre de 1629 años, ante mí Juan Bautista-Méndez, escribano público del número de la Villa de Sepúlveda y su Tierra por el Rey Nuestro Señor, testigos parecieron presentes: de la una parte Sebastián de Mesa Cerezo, abad de la Cofradía y Hermandad del Hospital de la Cruz, sita en la parroquial de Santo Domingo de esta villa,

⁶ Los penitentes y los flagelantes o disciplinantes se institucionalizaron en la Baja Edad Media, los primeros bajo la misma normativa precedente de la penitencia pública, los últimos continuando la actuación individual anterior; MATANIC, A., “Dizionario degli Istituti di Perfezione” 6, 1359-1366, y CECCHINI, G., *Íbid.*, 4, 60-72; “Il movimento dei disciplinanti nel settimo centenario del suo inizio, 1260” (obra colectiva; Perusa, 1962; GARCÍA y GARCÍA, A., “Significación del movimiento asociativo en la historia del Derecho de la Iglesia”, en *W.Aymans-K.Th.Geringer-H.Schmitz; Das Konservative Element in der Kirche, Akten der VI.Internationalen Kongress für Kanonischen Recht*”, St.Otilien, 1989, pp. 25-47, y en su recopilación *En el entorno del Derecho Común*, Madrid 1989, pp. 151-170.

y de la otra parte Felipe de Aguilar alcalde, Luis de Castrillo abad de los señores sacerdotes, don Pedro Sedeño y Montalvo abad de legos, Gabriel Sacristán contador de viejo, Baltasar de Revilla contador de nuevo, de la Cofradía y Hermandad de las Cinco Plagas y Veracruz, sita en la parroquial de San Martín de esta villa.

Todos juntos y de mancomún, a voz de uno y de cada uno de ellos, y en virtud de los acuerdos y comisiones que para este efecto cada una parte exhibió, ambas a dos juntas, [dijeron] que entre ambas a dos hermandades hay pleitos y diferencias cerca de los asientos y lugares y preeminencias que cada una debe gozar con sus insignias, todas las veces que salen a las procesiones generales, entierros y otras cualesquiera particulares, y tienen diferencias y divisiones, de lo cual hay pleito pendiente ante el señor provisor de la ciudad de Segovia, y cada parte alega que debe tener honras, preeminencias y mejor lugar porque dice le toca y pertenece, y por las razones contenidas y declaradas en sus alegatos y pedimentos que han aquí por declarados y expresados, sin que de ellos sea necesario hacer más mención que esta relación, las cuales disensiones y diferencias, por la presente escritura transan

Primeramente, que considera y todos los hermanos de las dichas hermandades que al presente son y de aquí adelante fueren deben considerar y atender, que ambas a dos hermandades crearán los misterios de la pasión de Nuestro Salvador Jesucristo y que por cualquiera misterio de la dicha pasión deben (*sic*) acudir todo el mundo en general y las hermandades en particular con las insignias y pendones que para estos actos tienen, cera y hermanos para su acompañamiento, y en las tales juntas saber qué orden tener, y eviten [*falta una línea*]cio y prudencia que en tal caso se requiere, y olvidarse todo género de divisiones y diferencias que pueda haber, y advertir que en el servicio de Nuestro Señor se debe perder toda vanidad y aun derecho judicial que pueda haber y tener en cualquiera manera, con que cesan muchos y muy grandes rencores que de esto pueden sacar los hermanos de estas hermandades y particulares dicciones, como lo hemos tratado la experiencia (*sic*) de ocho a diez años a esta parte que ha que tratan pleito, y ha venido a que cuando la una hermandad sale con sus insignias, cera y hermanos, la otra se queda en su casa o iglesia donde se juntan, de manera que de esto resulta muy gran nota y parece muy mal lo que de esto se ha de decir en todo el pueblo, y para evitar tanto daño como de lo dicho resulta y puede resultar, se convienen y conforman en que estas dos hermandades sean tan juntas que parecen ser hermanas y una misma, y para que se puedan conservar se guarden estos capítulos siguientes:

Lo primero, que en cuanto al preeminente lugar que cada una pretende gozar en todas las procesiones generales a que deben acudir las dichas hermandades,

goce cada una las dichas preeminencias, mejor lugar, como es en las procesiones de la villa, cuando sacan alguna imagen de devoción por orden de villa, para agua, salud u otra cosa, en esta manera:

Que desde hoy en adelante comience a gozar la dicha Hermandad del Hospital de la Cruz hasta el día de año nuevo de este año, y desde el día de año nuevo para todo el año de Seiscientos y Treinta hasta ser cumplido y la de las Cinco Plagas. Desde el año nuevo de Seiscientos y Treinta y Uno hasta ser cumplido el año la dicha Hermandad del Hospital de la Cruz, de manera que siempre ha de gozar el año de non la dicha hermandad y el año de par la dicha hermandad de las Cinco Plagas.

Y en esta conformidad han de gozar las dichas hermandades las preeminencias alternativas para siempre, sin que en esto la una a la otra ni la otra a la una puedan ponerse pleito ni demanda alguna, y la que está puesta desde luego la una parte y la otra la revocan, anulan y dan por ninguna y de ningún valor ni efecto.

Ítem, que en cuanto a las procesiones de los entierros, saliendo ambas a dos hermandades se ha de guardar y se obligan a que se guardará el orden y forma de lo de las procesiones generales, que es que cada hermandad que cubriere es la del preeminente lugar y le ha de gozar aunque haya de ir en el más moderno lugar.

Ítem, que en los acompañamientos que hace la hermandad de las Cinco Plagas a los ajusticiados, no tiene obligación de salir la Hermandad del Hospital de la Cruz, si no es llamado (sic) por el ajusticiado o por sus herederos o por alguna persona devota y siéndolo se le ha de dar el lugar que tuviere por su suerte de año, no cubriendo cualquiera de las dos hermandades, que cubriendo ha de dársela el mejor lugar a la que cubriere con su paño.

Ítem, que en las fiestas que [la Hermandad de las Cinco Plagas] celebra y hace la noche de la disciplina el jueves santo u otro cualquier día que se haya de hacer por alguna rogativa, mañana de resurrección del Señor, entierro de Cristo, tenga obligación de acompañar la hermandad del Hospital de la Cruz con su cristo, pendón, hachas, varas y hermanos convenientes para llevar la cera e insignias, sacando los pendones que para el tal acto fuere a propósito, y haya de llevar su abad de sacerdotes en su acompañamiento como lo hace en todas las procesiones.

Ítem, que la dicha Hermandad de las Cinco Plagas tenga obligación de acudir a las fiestas de procesiones que hace la Hermandad del Hospital de la Cruz

con las mismas insignias que ella ha de sacar para el tal acompañamiento arriba referido.

Y esto ha de ser sin que la una cofradía a la otra sea necesario más que avisar al alcalde o abad o cualquiera contador de (*sic*) por los caseros que ha de salir, el día antes que haya de ser, para que no puedan pretender ignorancia. Y hecho esto en esta forma puedan castigarse la una a la otra en dos libras de cera para el santo monumento.

Ítem, que para que mejor se conserven y cumplan estas amistades y conformidades, si acaso fuere que se levantara alguna cofradía y hermandad con pendón, cera y cristo a enterrar o salir en público en otras procesiones y pretendiere mejor lugar que estas dos hermandades, hayan de seguir ambas a dos la causa o causas que se causaren, pagando las costas por mitad cada una su parte⁷.

Y lo otorgaron así ante el dicho escribano y esta fecha.

(Cuaderno suelto en el legajo del Archivo Municipal)

Plagas

2

29-6-1749

[Asistencias a entierros]

En 29 días del mes de junio del año de 1700 y 49, como a eso de las seis de la mañana, murió Antonio Rodríguez, quien se hallaba preso en la cárcel pública de la villa de Sepúlveda, de edad de catorce años poco más o menos. Murió de enfermedad de alfezría. Recibió el santo sacramento de la extremaunción; se usó del remedio de la absolución sacramental por necesidad.

Era natural de la ciudad de Cádiz, hijo legítimo de Mateo Rodríguez y de Josefa Martínez, vecinos de dicha ciudad.

Diose sepultura a su cuerpo dicho día en la parroquial de señor San Bartolomé de dicha villa, como a eso de las siete de la tarde. Y al día siguiente, de orden de

⁷ En el texto se menciona expresamente la causa común de ambas frente a la Cofradía de la Transfiguración o Duruelo.

don Pedro Chacón, alcalde mayor de dicha villa, se le dijo la misa de entierro, y pagó su limosna. Y a su entierro asistió la Cofradía de la Veracruz por piedad. Y para que conste lo firmé *ut supra*. Ldo. Antonio Moreno.

(*Libro de difuntos de San Bartolomé que cubre esa fecha, f.98*)

3

12-1-1804

En la villa de Sepúlveda, a 12 de enero de 1804, se dio sepultura en esta iglesia al cadáver de Andrés Sanz, de estado viudo, oficio guarda de ganado y edad como de cincuenta y dos años, natural de Barbolla y vecino en el arrabal de Santa Cruz, el cual fue hallado muerto pasado el puente de María Aceite, en la vereda que va por el río al molino de la Hocecilla, sin otra causa al parecer que la de unas tercianas que padecía. No recibió sacramento alguno y era pobre de solemnidad. Y en fe lo firmo, fecha *ut supra*. Dr.dn.Juan Benito de Benito.

Nota. El difunto Andrés Sanz fue reconocido judicialmente y depositado en la Audiencia, a la colación de San Bartolomé, según que se hace con todos los finados de esta clase. Con aviso del juez asistió al entierro la Cofradía que llaman de Plagas, y sin asistencia de ministros le trajo para depositarle en una casa de la colación de Santa María, en que por ser conocidamente feligrés debía sepultarse, según informes y lo que se practicó con Agustín de Bartolomé, el que fue hallado muerto en las cuevas que llaman de San Marcos, pocos meses hace, y depositado en igual forma en la dicha Audiencia fue trasladado al portal de la Lóndiga (*sic*), para ser sepultado en la parroquia de que era feligrés, que era la del Salvador. Y lo firmo *ut supra*. Dr.Benito.

(*Libro de difuntos que da principio en este año de 1800 de esta iglesia de Santa María de la Peña; f. 22*)

4

25-4-1807

[*Muerte del casero*]

En la villa de Sepúlveda, a 25 días del mes de abril, yo el infrascripto teniente cura de la de Santa María de la Peña y sus anejos, di sepultura eclesiástica al cadáver de Esteban de San José, expósito de la de Segovia, viudo, quien

sólo recibió el santo sacramento de la penitencia y no eucaristía por no permitirlo su enfermedad; no recibió la extremaunción pues murió repentinamente. Tenía de edad de cincuenta años y su oficio fue el de casero de la Hermandad de Plagas. Y por verdad lo firmo, fecha *ut supra*. Pedro de Suso y Frías. [Al margen]: Pobre. Se le dijo la misa de entierro en el Hospital donde se enterró.

(*Ibid.*, f. 47r).

5

7-6-1833

[*Muerte de hermano forastero*]

En 7 de junio de 1833, yo el infrascrito cura propio de la Parroquial de San Salvador de esta villa de Sepúlveda, di sepultura eclesiástica al cadáver de José-María Custodio, soltero, natural de Algeciras en la Parroquia de Nuestra Señora de la Palma, y residente en esta villa en calidad de soldado retirado, hijo legítimo de Manuel Custodio, natural de Gibraltar, y de Melchora Santa María, natural de Tarifa, ya difuntos, vecinos que fueron de Algeciras, el cual falleció en este mismo día al amanecer, habiendo recibido los santos sacramentos de la extrema-unción y el de la penitencia *sub conditione*, únicos auxilios de que era capaz, por haber padecido una perturbación total de la razón y sentidos, que duró desde el principio de su enfermedad hasta el último aliento. Por esa razón no pudo testar, y habiéndose inventariado los bienes que se le hallaron a su fallecimiento y reconocido sus papeles, se vio que sólo tenía las pocas ropas de su uso, y cien reales que se le debían de su última mesada. Por cuyo motivo, y entendiendo a que estaba debiendo al patrón todos los gastos de su enfermedad y asistencia de cuatro meses, sólo se dispuso en sufragio de su alma entierro con misa, y asistencia de la Cofradía de la Vera-Cruz de que era hermano, y un oficio de honras. Y para que conste lo firmo, fecha *ut supra*. Dn. Ignacio Alonso de Tejada. [Al margen] Dicha misa *die obitus*. Dicho un oficio de honras. Cumplido. Rubricado.

(*Sepúlveda. San Salvador. Difuntos, 1766-1852*, f.195v)

6

30-11-1887

[*Asistencia a entierro de una expósita*]

En 30 de noviembre de 1787, yo el infrascrito cura propio de San Salvador de esta villa de Sepúlveda, di sepultura eclesiástica en dicha mi iglesia, al cuerpo de

una párvula expósita, con asistencia de la Cofradía de las Plagas. La criaba la mujer de Andrés Barbolla, vecino de esta villa. Y para que conste lo firmo, fecho *ut supra*. Juan-Santos Saporate.

(*Ibid.*, f.74v)

Santísimo y ánimas

7

26-6-1722

[Convenio con el Convento de la Hoz para los sermones de tabla]

Antonio Bermejo, vecino de la villa de Sepúlveda, abad de la Cofradía del Santísimo Sacramento y tesorero de las Ánimas en la iglesia de San Bartolomé, sitas en dicha villa, y en virtud de comisión que tiene de dichas cofradías, pide y suplica a todos los religiosos del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de La Hoz, se dignen predicar perpetuamente el sermón de la dominica infraoctava del Corpus en la iglesia de San Salvador y el sermón de ánimas en la iglesia de San Bartolomé de dicha villa, obligándose en dar de limosna perpetuamente en cada uno treinta reales. Esto pide y suplica, Antonio Bermejo.

Léyose en plena comunidad y admítiose, siendo el beneplácito del santo definitorio. Fray Alejandro Roche. Fray Santiago Balbás. Fray Juan de Berriz Peón. Fray Antonio Solares. José García Molina.

Viose dar licencia para que se pongan los dos sermones de tabla, concurriendo con la limosna señalada, y no de otra manera. Junio 26 de 1722. Fray Antonio Hondátegui, padre secretario del definitorio.

(*Archivo Histórico Nacional, Clero, legajo 6.643, papel suelto*)

Ánimas

8

1-1-1815

[Retribución del sermón]

[...] *Limosna del sermón*. En esta junta se hizo presente que la limosna asignada por el Sermón de Ánimas que anualmente hay en esta iglesia, es muy corta, y hechos cargo, acordaron que, desde este año en adelante, se den

60. rs. de limosna por dicho sermón, con la obligación de que el predicador ha de aplicar en aquel día la misa por los hermanos de esta cofradía.

Sacristán. Por el sacristán se suplicó a esta cofradía se le alargase la limosna de los jubileos, por ser muy corta, y cerciorados de ello, acordaron que al sacristán se le den por cada jubileo 6 rs.

(*Libro que empieza en 1769=LBA2, ff.251v-252*)

9

1-1-1808

Memorial y decreto para que las juntas se hagan en la sacristía

[...] Por el sr.don Domingo Nieto, cura propio de esta iglesia, se presentó un memorial puesto a su solicitud al Illmo. Sr. Obispo de la ciudad de Segovia, con el decreto dado al margen por dicho prelado. Y habiéndole leído el infrascrito en voz alta, se reduce a hacer presentes los abusos que se cometen e irreverencias en la iglesia, con motivo de esta junta, por la asistencia a ella de la mayor parte de los hermanos, y con motivo de las voces que en la iglesia se esparcen. Suplicaba se redujese esta junta a sólo los de oficio y de los vocales y diputados que se nombrasen, haciéndose en la sacristía o el pórtico. Y por el referido Illmo. Sr. se decretó que las juntas que en adelante se celebren se ejecuten en la sacristía, asistiendo los de oficio y más (*sic*) número de vocales, para evitar toda irreverencia en la iglesia. Verificada que fue la lectura, se empezaron a alborotar algunos hermanos, y para evitar discordias se suspendió esta junta sin hacer los nombramientos ni ninguna otra cosa. Y para que conste lo pongo por diligencia y firmo, de que certifico. /Sólo la firma del mismo notario/

(*Íbid.*, ff.242-243r)

10

5-1-1730

[*Convenio con el Convento de la Hoz sobre confesor en los jubileos*]

Antonio de San Juan Hermoso, Francisco-Antonio Díez, Santiago Soriano, perfecto (*sic*) y consiliarios de la Cofradía de las Benditas Ánimas, en virtud de acuerdo y comisión, piden y suplican a todos los religiosos de La Hoz, nos hagan el favor y caridad de enviar un religioso que pase a esa villa para confesar a los hermanos, en cinco días del año:

- 1°.-Cuando se hace el oficio general de la Cofradía, después de Santos.
- 2°.-San Antonio de Padua.
- 3°.-La Magdalena.
- 4°.-San Agustín, doctor.
- 5.-Santa Teresa.

Obligándose dicha Cofradía dar de limosna perpetuamente por cada uno de dichos cinco días a veinte reales, y hospedarles y asistirles.

Léyose en plena comunidad y admítiose, siendo gusto del presente definitorio. Fray Joaquín de Santistebann.-Manuel Díez.-Francisco Guantes.- Santiago Balbás.- Juan Torío.

Vista y se confirmó lo hecho por su comunidad. San Francisco de Valladolid y enero 5 de 1730.-Fray Gabriel de Corrales, definidor y secretario del Definitorio.

11

1-1-1800

[Hospedaje de los confesores]

[...] En esta junta se hizo presente era indispensable tratar, en razón de la colocación y limosna que se ha de dar al religioso confesor del convento de N.S. de los Ángeles de la Hoz, en cada un día de los tres que concurre a esta parroquia y cofradía establecida por ella para la confesión de los hermanos, y visto por dichos sres., en la atención de no poder seguir en la conformidad que hasta ahora se ha hecho, acordaron dar y dieron su comisión cumplida a los sres. perfecto y consiliarios para que, con los diputados vocales, acuerden lo que estimen por más conveniente en el particular, tanto respecto a la colocación del religioso confesor cuanto a la limosna que se le haya de dar por esta razón. Don Francisco Gómez de Frutos perfecto. Don Benito Arteaga. Ante mí Ángel Anguiano Sanz.

[Carta del tesorero fechada dos días después]

R.P. Guardián y Muy Sr. Mío:

Con motivo de haber habido junta de la Cofradía de Ánimas para cierto asunto, se hizo presente la petición de V.M. sobre hospedaje de los religiosos que concurren a esta villa para confesar en los jubileos de dicha iglesia, y se me dio comisión para que diese a V.M. parte de la resolución, y es en la forma siguiente:

72

Si esa santa comunidad se conforma con los dichos cuarenta y seis reales, con esa condición explicados, me lo avisará V.M., y lo mismo si no accediese, para en tal caso disponer lo que tenga por conveniente, y siendo cuánto se me ofrece.

Dios guarde a V.M. en vida muchos años.

Sepúlveda y marzo 3 de 1800.

B.L.M. de V.M. su más atto. ser. José de la Vega Gómez, tesorero de la Cofradía.

R.P.G. Fray Juan de Dios Gregorio.

(*Íbid.*, ff.232-233r; y papeles sueltos en el Archivo Histórico Nacional; Clero, legajo 6643)

12

13-8-1776

[*Institución hereditaria*]

El día 13 del mes de agosto de 1776, yo el infrascripto cura propio de la parroquia del Salvador de esta villa de Sepúlveda, di sepultura eclesiástica al cuerpo de Josefa Gil, mujer que fue de Antonio Bentosa, vecino de ella, mi feligrés, habiendo recibido durante su enfermedad los santos sacramentos de penitencia y viático, y no el de extrema-unción porque no dio lugar un accidente repentino.

Otorgó testamento ante Miguel Bajo Gómez, escribano del número de esta villa, el día 12 de dicho mes y año, por el que dispone lo siguiente:

Misa de entierro, en la parroquia del Salvador, dos oficios mayores de honras, dos de cabo de año con vestuarios, cien misas rezadas, una cantada a Nuestra Señora del Carmen en la iglesia de Santiago de esta villa, otra cantada en Nuestra Señora de Nieva, aquélla el sábado inmediato a su muerte. Dos años de ofrenda: el primero con dos achas, dos velas, medio pan, de responsos dos cuartos, los días festivos; y los de trabajo dos luces y un cuarto. Y el segundo

año una acha, dos velas, medio pan, seis maravedises las fiestas; y los demás días dos luces y un cuarto.

Funda dos aniversarios, sobre la casa en que vivía en la dicha iglesia del Salvador, de misa cantada con vigilia cada uno, el uno por Francisco Cano su primer marido, y el otro por su alma, días de San Francisco y San José o en su infraoctava, que se han de cumplir por el señor cura y beneficiado alternativamente, su limosna 6 reales uno, y medio al sacristán, medio a la fábrica y medio para la ofrenda y responsos.

Y que después de la vida de don Marcos Cano, recaiga la casa con sus cargas en la Cofradía de Ánimas de esta villa, para el fin que expresa.

Testamentarios el sr. cura del Salvador, don Francisco Laso y dicho Bentosa *in solidum*. Herederos su marido y en defecto de éste sus hermanos maternos Manuela y Andrés García, vecinos de Santa María de Nieva.

Así consta de la razón dada y firmada por dicho Bajo. Y para que conste lo firmo, *fecha ut supra*. Lizdo. don Julián Ruiz de Acha.

(Sepúlveda. San Salvador. Difuntos, 1766-1852; f.32)

13-14

7-10-1770

[*Pago de cera*]

El Tesorero de Ánimas pague los 484 reales y medio que ha tenido de coste la cera que en el recibo esta (*sic*) otra parte se expresa. Y lo firmo en Sepúlveda y a octubre 7 de 1770. Como secretario de la cofradía, Baltasar Crespo San Martín.

Recibo del Tesorero de la Cofradía de Ánimas, sita en la Parroquial de San Bartolomé de la villa de Sepúlveda, 484 reales y 17 maravedises, que han importado 57 libras de cera, que he conducido de la ciudad de Burgos a esta villa, para el gasto de la Cofradía. Y para que conste lo firmo. Sepúlveda y octubre 7 de 1770. Mateo Morillas. Son 484 rs. y 17 mrs.

5-11-1770

Memoria de lo que se ha gastado en el oficio general celebrado día 5 de noviembre de 1770.

Primeramente predicador y confesor.....	60 rs.
del Sr. cura.....	08
de los vestuarios.....	06
del sacristán	06
de ofrenda	03-2
de los sacristanes	08
de vino y bizcochos	03
de incienso	04

95-2

Y para que conste lo firmo yo, el cura de San Bartolomé, fecha *ut supra*.
Don Gabriel Vélez de la Rúa.

(Papeles sueltos en el Archivo Parroquial)

15

8-6-1716, y 1718

[*Jubileos*]

[...] Acordaron (a la propuesta que hizo el dicho sr. lizdo. don Antonio de San Juan Hermoso, perfecto de dicha cofradía, que fue decir cómo Su Santidad había concedido a dicha hermandad jubileo perpetuo, especialmente para el día de la festividad que celebraba dicha hermandad y para el día primero de pascua de resurrección y para otros cuatro días, feriados o no feriados, que dicha hermandad señalase y el ordinario de esta diócesis aprobase), que elegían y eligieron, según la facultad que por dicho Breve se les da, los días siguientes:

El día de San Antonio de Padua, otro el día de las Llagas de San Francisco, otro día de Santa María Magdalena, y el otro el día de Nuestra Señora de la Concepción. Y así nombrados y asignados, suplicaban y suplicaron al sr. provisor de la ciudad de Segovia, los aprobase y diese su licencia, para que se publicasen según y en la forma que dicho breve menciona. Y mandaron al presente secretario de esta cofradía entregue un tanto o certificación de este acuerdo y junta. [Firmas de San Juan y Espinosa, ante el mismo secretario]

Visita del año de 1718. Repruébase este acuerdo. Y se declaran por nulas las diligencias que en él se refieren, por estar concedidas otras del mismo

tenor perpetuas por la Santidad de Inocencio Duodécimo con las cláusulas regulares y pasada por la Cruzada y el ordinario y hecha elección de los días. Y traer la segunda Bula referida en dicho acuerdo la cláusula *Volumus autem*. Lo mandó el señor lizdo. don Tomás-Antonio Álvarez, visitador de este obispado. Sepúlveda y octubre 30 del año de 1718. Ante mí lido. Álvarez. Lido. Antonio García Álvarez.

16

14-10-1701

[*Oficio general*]

En la villa de Sepúlveda, a 14 días del mes de octubre de 1701 años, en la sacristía de la iglesia parroquial del señor San Bartolomé de esta dicha villa, se juntaron los señores perfecto (*sic*) y oficiales y demás hermanos de la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, como lo tienen de costumbre, para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor y de dicha Cofradía.

Y dijeron que, para el oficio general que se ha de celebrar por las dichas ánimas del purgatorio, después de los días de los Santos de este presente año y de los demás años en adelante, conviene para mayor culto a Dios Nuestro Señor el que se haga con diácono y subdiácono, y porque el Cabildo Eclesiástico de esta dicha villa procura impedir el que se haga con esta solemnidad, no hallándose dicho cabildo presente y pagándoles por dicha asistencia lo que acostumbran, que dicha cofradía no puede, por ser el producto que tiene de limosnas, y grandes gastos de oficios y misas para que es diligida (*sic*), todos unánimes y conformes, de un voto y parecer, dijeron se hable a dicho cabildo y en su nombre al señor abad de él, para que se sirvan de no impedir el que se haga dicho oficio con diácono y subdiácono, por ser pía y afecta a los ojos de Dios, para lo cual dieron comisión a los señores don Tomás-Antonio Álvarez, cura de dicha iglesia, y don Manuel Ribote de la Torre, tesorero de dicha cofradía, y en caso que no vengán en dicha súplica les dan poder y facultad en forma a los dichos señores y a cada uno *in solidum*, para que comparezcan ante el señor obispo de la ciudad de Segovia, su provisor y demás tribunales que convenga, y pidan se ejecute lo contenido en este acuerdo, judicial y extrajudicialmente, por sí o por el procurador que nombren, que para todo y lo anejo y dependiente se les da dicha comisión en toda forma. Y por este su acuerdo así lo dijeron y firmaron dichos señores oficiales como acostumbran, de que doy fe en la manera que puedo.

Ldo. don Juan Plaza. Don Sebastián Ruiz Morales. Manuel Ribote. Don Juan de Santillana y Velarde, secretario.

(Libro que empieza en 1700=LBA1, ff.34v-35)

Buen Suceso

17

Memoria de los vestidos de la Virgen, que tiene al presente, este año del Señor de 1640

Primeramente una arqueta pequeña, con su llave, en que están los vestidos.

Más un vestido de raso blanco prensado, basquiña y ropa, cuerpos y mangas, con sus balones finos.

Más un manto blanco de tafetán, con sus puntas de oro fino.

Más otra basquiña, de telilla biada, con sus balones anchos finos.

Más otra basquiña negra, manga en punta.

Más un manto negro de tafetán, con sus puntas, nuevo.

Más un pedazo de basquiña que sobró del vestido de raso prensado de la Virgen.

Más un pedazo del forro del vestido bueno.

Más otra basquiña de tafetán, blanca, con pasamanos colorados.

Más un vaquerillo negro con sus mangas, del Niño Jesús.

Más unos cuerpos de tela pajiza, con balones finos.

Más un par de mangas en punta, de tela azul, labrados.

Más otro par de mangas de tafetán azul, viejos, con bordaderas.

Más un rosario engarzado, con su borla dorada, con las cuentas enfundadas en oro falso.

Más un cristo de plata pequeño, y una cruz de Caravaca pequeñita, y una calabaza con su cadenilla y tapador.

Más un joyelico pequeño de plata, sobredorado.

Más una onza de seda blanco.

Más una ropa morada vieja.

Más un vaquero del Niño Jesús de terciopelo pardo, con balón basto.

Más unas mangas negras labradas pequeñas, de la Virgen.

Más otras cuatro basquiñas que tiene la Virgen: una blanco, su ropa de lo mismo; otra pajiza, otra negra labrada, otra morada.

Más una corona sobredorada de plata, que tiene puesta la Virgen.

Más un pedazo de vara y media de tafetán azul, con randas a los lados.

Más un manto negro viejo.

Más un manto azul, que queda con él la Virgen.

Más quedan en Carrascal, en poder de Frutos de Miguel, cuatro ovejas de la Virgen, más tres ovejas en poder de Luis de Vivero y una cordera.

(Libro de cuentas y partidas sacramentales de San Gil de Sepúlveda, 1593-1724, sin foliar)

Congregación de la Pasión

18

En prosecución del orden y aprobación de ordenanzas hechas por el Ilmo.Sr.Don Antonio de Idiaquez Manrique, obispo de esta diócesis, para fundación y aumento de la Congregación de la Pasión de Cristo, sita en la parroquia de la iglesia de Señor San Salvador de la villa de Sepúlveda, se fueron recibiendo los hermanos siguientes:

Hermanos sacerdotes

Lope Fernández de Contreras

Cristóbal Álvarez del Castillo

Gaspar Drián de Pernia

Miguel de Revilla

El licdo.Pedro de Mesa

Jerónimo de Santillana

El lº Lucero

Luis Gallo Jaramillo. Debe la vela

Pedro Fernández de Contreras

El lido. Alonso Pérez de Guzmán

El lido.Joan González

El lido.Pedro García Rodríguez

El licdo.Pedro Sanz, cura de San Pedro

Licenº don Juan de Chaves

El licenº Medrano

El licenº [---] Fiboras?

{F.1v]En 3 de mayo de 1636, día de la fundación de la Congregación, entró por hermano el licendº Antonio de Rojas, cura propio de la iglesia de Señor San Salvador

Este mismo día entró por hermano de esta Congregación el lidº don Miguel de Sepúlveda, clérigo.

[F.2r]Este mismo día entró por hermano don Pedro Salinas y del Hierro

Este mismo día entró por hermana Mari Pérez, mujer de Francisco Hernanz. Cobró Peromino.

En 3 de mayo 1637 entró por hermano de esta ilustre congregación Alonso Rodríguez, oficial sastre, natural de Cangas y Tineo, residente en esta villa. No ha dado la vela. Pagó a Antoranz

Este mismo día entró por hermano Manuel de Aliende. Debe la vela. Págola

El bachiller Pedro Sanz entró por hermano en 3 de mayo de 1637. Debe.

El licidº Medrano entró de hermano en 3 de mayo de 1637

El licidº entró por hermano este dicho día

Ana Sanz, mujer de Antonio Mathee (*sic*) entró por hermana este dicho día

Antonio de Fuentes entró por hermano en 3 de mayo de 37

Entró por hermano el señor licendº Manuel de San Juan este año de 1637. Debe la entrada.

El licendº Melchior (*sic*) de Ceballos, abogado, entró por hermano el año de 637 y pagó la entrada

En 14 de septiembre de 638 años entró por hermano de esta santa congregación el doctor Pedro de Lázaro. Debe la cera que es una libra.

En 3 días del mes de mayo de 1639 años entró por hermana de esta cofradía doña Mariana González de Sepúlveda, mujer del licendº Ceballos

En 3 de mayo, día de la Cruz, de 1639, entró por hermana Isabel Sanz. Ojo debe.

El dicho día entró por hermano Francisco Barbolla. Debe la cera.

Dicho día entró por hermano Miguel Barbolla. Debe la cera.

Dicho día, siendo perfecto (*sic*) el licendº Pedro Sanz, entró por hermana María de Vega, mujer del licendº Miguel Barbolla. Debe la cera.

En 3 de mayo entró por hermano Pedro Marques. Pagó media libra de cera. Debe otra media. Entró por hermano Pedro Marques en 2 de mayo. Dio la vela.

(Bifolio suelto en el *Libro de cuentas y bautizados, casados y difuntos de San Gil, agregada a San Bartolomé. Año de 1593 hasta 1724*).

Cofradías toledanas y Semana Santa.

La cofradía de la Vera Cruz y del Cristo de las Aguas (1536-1936)

J. Carlos VIZUETE MENDOZA
Universidad de Castilla-La Mancha

I. Las cofradías toledanas.

II. La Semana Santa en el Toledo decimonónico.

2.1. *El culto en la catedral.*

2.2. *Las procesiones.*

III. La cofradía de la Vera Cruz y del Cristo de las Aguas.

3.1. *Los orígenes. Las sedes: del Carmen a la Magdalena.*

3.2. *Los fines de la cofradía: el culto, los sufragios y la caridad.*

3.3. *Los cofrades.*

3.4. *El final.*

En Toledo, entre los años finales del siglo pasado y los primeros del presente, se ha multiplicado el número de las cofradías penitenciales que realizan sus actos de culto público con procesiones en los días de la Semana Santa. Hoy son veinte, unas de muy reciente creación¹, otras restauración de cofradías desaparecidas² y otras, antiguas, han incorporado un carácter penitencial del que siempre carecieron³. Este incremento de cofradías y procesiones no es ajeno a la aspiración por parte de la ciudad -del Ayuntamiento a la Junta de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Toledo- de alcanzar para ésta, primero, la declaración de Fiesta de Interés Turístico Nacional y, después, la de Fiesta de Interés Turístico Internacional; conseguida la primera en 2006, obtuvo la segunda en marzo de 2014⁴. Aunque pueda parecer sorprendente, esta vinculación entre turismo y Semana Santa tiene en Toledo unos orígenes que se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, como veremos más adelante; lo que nunca ha tenido la ciudad es un número tan crecido de cofradías penitenciales pues a lo largo de los siglos no fueron más que tres las procesiones celebradas durante la Semana Santa: una el miércoles, otra el jueves y la más solemne el viernes. A una de ellas, la cofradía de la Vera Cruz y del Santísimo Cristo de las Aguas, hoy desaparecida y organizadora durante cuatrocientos años de la procesión del Jueves Santo, se dedica este trabajo.

¹ Desde el año 2000 se han fundado: la Cofradía del Santísimo Cristo de los Ángeles (2001), la Cofradía del Cristo Nazareno Cautivo de Toledo (2009) y la Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo del Amor (2009). La Hermandad de las Angustias (1989) se renovó en 2008 como Hermandad de Nuestra Madre María Inmaculada en su Mayor Angustia y Piedad y Cristo Rey en su entrada triunfal en Jerusalén, y desde entonces realiza la procesión de “la borriquita” el Domingo de Ramos por la tarde.

² En 2006 se funda la Cofradía Hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad, restableciendo una con la misma advocación desaparecida en 1824.

³ Es el caso de la Cofradía de la Santa Caridad que el año 2004 comenzó a realizar una estación de penitencia en la noche del Martes Santo, sacando en procesión la imagen del Cristo de la Misericordia y Soledad de los Pobres.

⁴ En declaraciones a la prensa lo manifestaba claramente el alcalde: “Ha llegado el reconocimiento después de años de trabajo, pero es que la Semana Santa de Toledo es la que ha incorporado más pasos y cofradías en los últimos años” (ABC Toledo, 5 de marzo de 2014).

I. LAS COFRADÍAS TOLEDANAS

En los siglos modernos la ciudad de Toledo contó con un crecido número de cofradías, aunque muy pocas de ellas tuvieron un carácter penitencial. Son dos las fuentes que nos permiten conocer tanto el número como la ubicación de las diferentes cofradías toledanas, así como su incremento a lo largo de dos siglos, por un lado el *Memorial de Luis Hurtado de Toledo* (1576)⁵, por otro el *Expediente General de Cofradías del Reino* (1773)⁶. Junto a ellas hay una no muy abundante producción historiográfica, de desigual valor, la mayor parte de la cual hace referencia a alguna cofradía en particular⁷.

En su *Memorial*, el cura de San Vicente enumera 147 cofradías, establecidas la mayoría en las iglesias de las 27 parroquias -21 latinas y 6 mozárabes- así como en algunas ermitas, hospitales y conventos de la ciudad⁸. Muchas le parecen al autor, que desearía que quedaran reducidas a dos en cada parroquia, una del Santísimo Sacramento y otra de Ánimas.

⁵ *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*, cuyo original se encuentra en la Biblioteca Real del Escorial, ms L. II. 4, ff. 1-98v, transcrito, sin introducción ni notas, por VIÑAS, C. y PAZ, R., en *Relaciones Histórico-Geográfico-Estadísticas de los Pueblos de España, hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*, Tercera Parte, t. II, CSIC, Madrid, pp. 481-576.

⁶ El Informe del Intendente de Toledo, fechado el 30 de marzo de 1773, se encuentra en el AHN, Consejos, Legajo 7.098, Expediente 26, transcrito parcialmente por DE LA CRUZ PALOMO, L., "Censo de las Cofradías de la Ciudad de Toledo del año 1773", *Archivo Secreto*, 2 (2004), pp. 317-325.

⁷ La única obra de conjunto es la tesis doctoral de RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., *Cofradías toledanas*, Reprografía de la Universidad Complutense, Madrid 1982; pues la de Mariano Goitia, pese al título, sólo se refiere a la de la Santa Caridad: GOITIA GRAELLS, M., "Cofradía y Hermandades de Toledo", *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Segunda época, 7 (1974) 209-232 (es su discurso de ingreso en la Corporación). En 2004 el nº 2 de la revista *Archivo Secreto*, publicada por el Archivo Municipal de Toledo, dedicó su dossier al tema de las Cofradías Toledanas; en él aparecieron varios artículos de singular importancia ya que proporcionan información sobre los fondos documentales en distintos archivos toledanos, así como una completa relación de sus Ordenanzas y Reglamentos (impresos) y su localización, con un total de 185 registros. SÁNCHEZ-BEATO ESPIAU, M. A., y SANTOS MARTÍN, M. M., "Guía bibliográfica sobre las ordenanzas y reglamentos de cofradías de la ciudad de Toledo", pp. 288-314; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., y SÁNCHEZ GAMERO, J. P., "Información sobre cofradías toledanas en el Archivo Diocesano de Toledo", pp. 328-343; ARELLANO GARCÍA, M., "Archivos parroquiales: cofradías toledanas", pp. 346-357; CRUZ ARIAS, M. J., "Documentación procedente de cofradías y hermandades en el Archivo de la Diputación de Toledo", pp. 360-369; GARCÍA LOZANO, R., "Fuentes para el estudio de las cofradías en el Archivo Histórico Provincial de Toledo", pp. 372-375; y GARCÍA RUIPÉREZ, M., "Apuntes para una guía de fondos de cofradías en el Archivo Municipal de Toledo", pp. 378-382.

⁸ Las había en los de los carmelitas calzados, dominicos, franciscanos, mercedarios y trinitarios.

Doscientos años más tarde el intendente de la provincia, Alberto de Suelves, remitía un censo de 205 cofradías, la ciudad de toda España en la que éstas tenían un mayor peso relativo con una cofradía por cada 88 habitantes⁹. Por advocaciones, 25 lo eran del Sacramento, una por parroquia; 12 de ánimas; 49 de Cristo; 66 de María; 37 de los santos; 14 eran mixtas, fruto de la fusión de otras preexistentes; y las dos restantes son de difícil encuadramiento. Si comparamos ambas nóminas comprobaremos que algunas habían desaparecido por lo que las erigidas entre las fechas de ambos documentos son más que las 58 que arroja la diferencia entre las dos relaciones.

Como en todas partes, la primacía la ocupan las cofradías marianas (32%), seguidas de las de Cristo (24%) y las de los santos (18%). Sin embargo, casi todas ellas -sea cual sea la advocación- tienen un componente asistencial que se manifiesta en la enfermedad y en la muerte de los hermanos, como manifiesta expresamente el intendente:

“Y como estas Congregaciones, por lo general, se componen de gente pobre, como maestros y oficiales de varios oficios, que en otras circunstancias no tendrían los más de ellos recursos para alimentarse en sus enfermedades, ni menos podrían dejar caudales con que subvenir a sus entierros y sufragios, parece útil y conveniente su establecimiento y subsistencia, porque a costa de una contribución suave se hallan socorridos en las mayores urgencias”¹⁰.

¿Cuántas de éstas eran cofradías de penitencia? Que se trate de una advocación de Cristo no es suficiente para clasificarla como penitencial, pues la mayoría tenían la función principal en el día de la Invención de la Cruz o en el de la Exaltación y no realizaban procesión en los días de la Semana Santa. Por ejemplo, la cofradía del Cristo de la Vega celebraba sus cultos en su ermita extramuros durante los siete viernes del tiempo de Pascua, entre el domingo de Resurrección y el de Pentecostés¹¹; y la cofradía del Santísimo Cristo del Socorro, de la parroquia de Santa María Magdalena, celebraba su función de iglesia el día de la Cruz de mayo y sus fines eran la asistencia en la enfermedad y la muerte a los cofrades, es decir, se trata de una cofradía de socorro.

⁹ La población total en 1787 era, según el Censo de Floridablanca, de 18.021 habitantes. ARIAS DE SAAVEDRA, I., y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L., “Cofradías y ciudad en la España del siglo XVIII”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 19 (1998) 197-228. La tabla comparativa con otras ciudades en p. 200.

¹⁰ DE LA CRUZ PALOMO, L., “Censo de las Cofradías de la Ciudad de Toledo del año 1773”, p. 324.

¹¹ Este era el culto tradicional. En 1928, trabajadores de artes gráficas fundaron la Hermandad del Santísimo Cristo de la Vega, ya con carácter penitencial, y el Martes Santo de 1929 realizó su primera procesión: un viacrucis desde la basilica extramuros hasta la catedral.

Así pues, la respuesta a la pregunta sobre las cofradías penitenciales toledanas la encontramos en el *Memorial* de Luis Hurtado que anota las cinco siguientes: la de Nuestra Señora de las Angustias¹², la de la Vera Cruz¹³, la de Nuestra Señora de la Soledad¹⁴, la del Santísimo Nombre de Jesús¹⁵ y la de Santa Elena¹⁶. Si pocas eran en el último cuarto del quinientos, menos serán dos siglos más tarde, pues en el Censo de 1773 -que no indica si se trata de una cofradía de “disciplina” ni si la función religiosa se realiza en Semana Santa- han desaparecido las dos últimas, y la de la Soledad se trasladó, por desavenencias con los frailes, del convento de la Merced a la parroquia mozárabe de las Santas Justa y Rufina. Sin embargo por otras fuentes sabemos que en la segunda década del siglo XVIII eran tres las cofradías penitenciales que sacaban sendas procesiones en los días de Semana Santa: la cofradía del Cristo de la Humildad, sita en el convento de San Juan de los Reyes, el Miércoles Santo; la de la Vera Cruz y Cristo de las Aguas, asentada en el convento del Carmen, el Jueves Santo; y la de Nuestra Señora de la Soledad, en la parroquia de Santas Justa y Rufina, el Viernes Santo.

II. LA SEMANA SANTA EN EL TOLEDO DECIMONÓNICO

A lo largo de siglos, el protagonismo durante la Semana Santa lo han ocupado las funciones litúrgicas en los templos, en las que desempeñaban un papel destacado no las cofradías de penitencia sino las sacramentales. En Toledo, la presencia de la catedral y la solemnidad de sus ceremonias opacaba todo lo demás. Noticias recogidas por diaristas curiosos, en la primera mitad del siglo XIX, o las reflejadas en la prensa local, desde la segunda mitad de la misma centuria, dan buena cuenta del peso del templo primado en los días del Triduo Santo¹⁷.

¹² Establecida en el hospital de San Lázaro, extramuros, en la colación de San Isidoro, que saca “una notable disciplina de dos mil cofrades el Jueves Santo”.

¹³ En el convento del Carmen calzado, en la colación de Santa María Magdalena, “tiene ahora más de mil y doscientos cofrades, de la cual sale el Jueves Santo una notable disciplina muy devota y bien ordenada”.

¹⁴ En el convento de Santa Catalina, de la Orden de la Merced, en la colación de Santa Leocadia, “que saca procesión de disciplina el Viernes Santo, y es cosa maravillosa que en ocho años ha subido a tener al pie de mil y quinientos cofrades”.

¹⁵ Sita en el convento de la Santísima Trinidad calzada, en la colación de San Antolín, “que tiene más de seiscientos cofrades de disciplina”.

¹⁶ En la parroquia mozárabe de Santa Eulalia, “que van el Viernes Santo al amanecer en procesión a la Santa Iglesia con túnicas y cruces a los hombros de madera”.

¹⁷ DEL CERRO MALAGÓN, R., *Noticias de Toledo entre 1801 y 1844*, Ayuntamiento de Toledo, 2004. Es la edición, con introducción y notas, de un manuscrito conservado en el Archivo Municipal compuesto por Felipe Sierra. En cuanto a la prensa local, he revisado las

2.1. *El culto en la catedral*

Los preparativos daban comienzo, con varios días de anticipación, con el montaje de la enorme estructura del llamado “monumento grande” que, instalado en el trascoro, se elevaba hasta las bóvedas de la nave central y se iluminaba con cuatrocientas velas en candelabros dorados. Se había estrenado en la Semana Santa de 1807, como anota en sus *Apuntes* Felipe Sierra:

“Marzo, 26: Jueves Santo. Se estrenó en esta Santa Iglesia Primada el nuevo Monumento del Tabernáculo, que se hizo en Madrid todo lo correspondiente a maderas y la cruz de bronce. El pabellón se tejió en Toledo, fábrica de Molero y lo hizo el maestro Agapito. Los armados, angelotes, la Fe y todo lo demás de escultura lo hizo don Mariano Salvatierra. Costó la suma de 1.104.153 reales 17 maravedís”¹⁸.

Junto con la música, la oratoria sagrada ocupa un lugar destacado, tanto en los cultos de la catedral como en otros templos. Durante años, en los últimos días de la Cuaresma solían celebrarse misiones en algunas de las parroquias de la ciudad, predicadas por misioneros de distintas órdenes religiosas a quienes, una vez concluidas aquéllas, se les encomendaban los sermones de la Pasión o de la Soledad¹⁹.

En la catedral, son tres los sermones que se predicaban. El primero tenía lugar el Jueves Santo por la tarde, era el Sermón del Mandato; el Viernes Santo los otros dos, uno durante la celebración matinal de los Oficios, el Sermón de la Pasión, y el otro a las dos o las tres de la tarde, el Sermón de las Siete Palabras. Todos ellos encomendados a miembros destacados del cabildo primado o a predicadores de fama. En 1828 “predicó el sermón de las tres horas D. Mauricio García Puente, canónigo de esta Santa Primada Iglesia, y lo hizo asombrosamente, vino mucha gente de Madrid y de los pueblos inmediatos”²⁰. En 1832 “el sermón de las tres horas en la catedral lo predicó el misionero fray Gabriel de Madrid, no cabiendo la gente en la Santa Iglesia”²¹.

colecciones de *El Tajo. Crónica decimal de la provincia de Toledo* (1866-1868), *El Nuevo Ateneo. Revista científica, literaria, artística, de intereses y noticias locales y generales* (1879-1890) y *La Campana Gorda* (1892-1916).

¹⁸ DEL CERRO MALAGÓN, R., *Noticias de Toledo entre 1801 y 1844*, p. 62.

¹⁹ Se pueden multiplicar los ejemplos, pero valga la noticia de 1825: “Marzo, 12: Se principiaron las misiones en la Santa Primada Iglesia y las predicaron el P. Nicolás Montemayor y el P. Eduardo Carasa, de la Compañía de Jesús. Los mismos tuvieron la Pasión y la Soledad en san Juan Bautista [a] cuyos dos sermones acudieron muchas gentes en los días de Jueves y Viernes Santo [31 de marzo y 1 de abril]” (DEL CERRO MALAGÓN, R., o.c., p. 166).

²⁰ DEL CERRO MALAGÓN, R., o.c., p. 198.

²¹ DEL CERRO MALAGÓN, R., o.c., p. 235.

Con la apertura, en 1858, de la línea de ferrocarril que comunicaba Toledo con la estación de Castillejo, lo que permitía la conexión con Madrid, serán cada vez más las personas que frecuenten la ciudad durante la Semana Santa, atraídos por la magnificencia del culto y las “devotas procesiones”. De todo ello se hace eco la prensa:

“Acabamos de pasar una decena de días de perturbación en el sosiego público y de trastorno del orden que habitualmente reina en esta ciudad, cuyas plazas, calles, establecimientos, casas particulares y ¡hasta los templos! han presentado un aspecto de verdad muy imponente, por el extraordinario gentío que en numerosos grupos repartido inundaba de continuo todos los sitios”.

Con estas palabras se abre el amplio texto con el que el abogado e historiador toledano, Sixto Ramón Parro, daba cuenta de lo sucedido en Toledo durante la Semana Santa de 1866²². Comienza su relato con el Domingo de Ramos y la procesión de palmas “conforme el majestuoso ceremonial que se observa en esta Santa Iglesia”. Tras ella la misa, en la que se cantó la Pasión “con la acostumbrada solemnidad y majestuosa gravedad: tres cantores sacerdotes en sendos púlpitos y el resto de los músicos de voz y bajonistas de la capilla dentro del coro”. Aquella misma tarde, numeroso público acudió a la iglesia de la Magdalena “donde se predicó el sermón que anualmente costea en este día al Santísimo Cristo de las Aguas su numerosa y distinguida cofradía, con Miserere a música”.

Es la música la que atrae al mayor número de los visitantes, visibles ya en la tarde del Miércoles Santo cuando “se cantan solemnísimos maitines (vulgo tinieblas) del siguiente jueves, que terminan por la noche con el salmo *Miserere* ejecutado por la capilla de la Catedral, punto a que concurre un gentío que a no verlo pareciera fabuloso”. Ante la imposibilidad de hacer una crónica completa, Parro opta por detenerse en algunas de las cosas más notables: el tenebrario, candelabro que sostiene las quince velas que se van apagando, una a una, a la conclusión de los salmos del oficio; el canto de las lamentaciones de Jeremías, con las que concluyen las tinieblas. Han durado tres horas, desde las cinco a las ocho. “La concurrencia que a esta hora afluye a la Santa Iglesia es pasmosa, pues sube a muchas miles de personas que materialmente cubren el pavimento del crucero y las dos terceras partes del de las naves laterales”. Vienen para escuchar el canto del Miserere que, como es tradición, comienza a las ocho en punto. La crónica toma, a partir de este momento, cierto aire de nota de sociedad:

²² Apareció en los números 7 y 8 de *El Tajo*, los días 10 y 20 de abril.

“También ha sido composición del citado maestro Gutiérrez el [Miserere] de este año, que nos ha agradado sobremanera, así por sus dulcísimas melodías y sus complicadas y valientes armonías, como por la inteligente dirección con que ha regido la orquesta y capilla su actual maestro, que indudablemente es un artista de mérito, y por la esmerada ejecución con que cantores e instrumentistas han desempeñado su parte respectiva; habiendo sido la novedad más notable en este punto, el debut del nuevo beneficiado tenor que recientemente ha sido provisto y cuya voz nos ha parecido de excelente timbre, conveniente extensión y fresca dulzura, así como su estilo, muy agradable y clásico. Concluyó el Miserere al dar las nueve, según la costumbre observada para las noches del Miércoles y Jueves Santo, y la inmensa reunión se disolvió con sentimiento y con trabajo, pues el aspecto que el templo primado presenta esas ocasiones es verdaderamente grandioso y muy placentero el rato que allí se pasa”.

El Jueves Santo, la catedral vuelve a ser el punto focal. Los oficios comienzan a las ocho de la mañana, y una hora más tarde comienza la misa de pontifical, celebrada por el cardenal-arzobispo, con la consagración de los óleos, y después procesión con el Santísimo hasta el Monumento, situado en el trascoro. Hubo lavatorio de los pies a trece pobres. De nuevo, el gentío es enorme, llenando el crucero y las naves laterales. A las dos de la tarde tiene lugar el Sermón del Mandato, seguido del rezo de completas. A las cinco, como la tarde anterior, comienzan las tinieblas.

El Viernes Santo, durante los oficios, se canta la Pasión de San Juan, seguida del Sermón de la Pasión. Luego, de dos a tres, tuvo lugar el Sermón de las Siete Palabras, “siendo escuchado con mucho gusto y devoción por un concurso inteligente y numeroso”.

En la mañana del Sábado Santo celebraba la liturgia la Resurrección del Señor. Comenzaba la misa “todavía de luto, pero en el solemne momento que el celebrante entona el *Gloria in excelsis Deo* cambia la escena completamente y todo lo que un instante antes era silencio, suspensión y recogimiento, se trueca en expansión, murmullo y regocijo”. Se recorren entonces los paños que velan el retablo de la capilla mayor; cambian el color de los ornamentos y el morado del frontal del altar se torna en blanco; varía el tono del canto que de llano y pausado se vuelve alegre y ligero; aturde el sonido de las campanillas en el interior del templo y suenan las campanas de la torre,

“a cuyos majestuosos y potentes ecos hacen coro las innumerables campanas de las otras cincuenta torres y espadañas que entre parroquias

y anejos, conventos, hospitales y colegios se cuentan en Toledo, y que no se permiten esta señal de alegría estrepitosa hasta que la gran torre de la matriz hace la guía”.

La prensa se hace eco, cada año, de la programación musical de la catedral, en especial del canto del Miserere, aunque no faltan quienes piensan que ni siquiera estas manifestaciones de culto son dignas de la Primada, “pues reina en ellas una modestia extremada y preside un mal gusto exagerado y un descuido dignos de vituperio”²³.

2.2. Las procesiones

En su crónica, Parro no ha olvidado hacer alusión a las dos procesiones que entonces tenían lugar en Toledo²⁴: la del Jueves, organizada por la Cofradía de la Vera Cruz y el Cristo de las Aguas, que entre las cuatro y las cinco de la tarde salía desde la iglesia de la Magdalena; y la del Entierro de Cristo, el Viernes, organizada por la Cofradía de la Soledad y que tenía su salida desde la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Era ésta la más solemne, a ella asistía la corporación municipal y lo más granado de la ciudad, y en su desfile se incluían las “mariquitas negras”²⁵ y los “armados”²⁶.

Tres años más tarde publicaba Gustavo Adolfo Bécquer en *El Museo Universal*²⁷ un texto bajo el título de “La Semana Santa en Toledo”, ilustrado con un dibujo de su hermano Valeriano que recrea al grupo de los armados dando

²³ *El Nuevo Ateneo*, año V, nº 7, 1 de abril de 1883.

²⁴ En una nota recuerda que hasta la invasión francesa salía una tercera, el Miércoles Santo, desde el monasterio de San Juan de los Reyes.

²⁵ Parro las describe así: “Cierta especie de penitentes que llevan calzón corto con media negra, en general de seda, y un vestido o saco de holandilla del mismo color que comenzando en los hombros cubre el cuerpo muy ceñido y remata en tonelete o enaguilla a la altura de la rodilla; completa el traje una caperuza de la propia tela que concluye en punta a manera de cono muy agudo y alto y cae por la cara y barba, tapándola y dejando solo dos agujeros para los ojos. Estos eran antes y ahora son en gran parte del gremio de los sastres, y van con la estación del paso del Descendimiento de la cruz”.

²⁶ “Son otra escuadra, como de dos docenas de hombres, que regularmente pertenecen al antes muy numeroso y estimado gremio, hoy sumamente escaso y decaído, de tejedores, torcedores y otros diferentes elaboradores que llaman en general del arte de la seda, los cuales armados, sobre vestido redondo a la antigua, de cotas, cascos y demás piezas de las armaduras de hierro bruñido de la edad media, algunas de ellas de bastante valor con cinceladuras de mérito en corazas y cascos, hechas todas en Vizcaya siglos atrás, y con espadas al cinto y lanzones en las manos, tapados los rostros, escoltan, al mando de sus maestros de campo, alférez y sargentos, la estación en que va el sepulcro del Salvador”.

²⁷ *El Museo Universal*, año XIII, nº 13, 28 de marzo de 1869.

guardia al paso del Entierro de Cristo. La descripción de Bécquer tiene un tono romántico, como la misma ciudad con sus calles sombrías, sus muros vetustos, “restos imponentes de iglesias derruidas y monasterios abandonados” que proporcionan un marco melancólico y grave por el que:

“las largas hileras de penitentes negros, y los guardadores del sepulcro vestidos de hierro, pasan silenciosos con sus cruces, sus pendones y sus alabardas, deslizándose por entre los anchos salientes de sombra de los edificios como una procesión de gentes de otra edad evocados en la nuestra, merced a un misterioso conjuro”.

El ferrocarril, dice Bécquer, contribuye a que aumente cada año el número de viajeros que acuden a Toledo a presenciar “las ceremonias y cofradías que han hecho célebre su Semana Santa”.

Por eso se hace necesario cuidar el desarrollo de las procesiones, en especial la del Jueves Santo, para que revista la dignidad propia de la ciudad. Al redactor de *El Nuevo Ateneo*, al hacer el balance de la Semana Santa de 1881, en la sección habitual de “Crónica de la Semana”, no le duelen prendas:

“Por la tarde un apretado cordón de fieles y curiosos (que de todo hay en la viña del Señor) ocupaba toda la carrera de la procesión del jueves; por fin salió, pero ¡cómo!... con un orden tan completo que parecía ordenada por el mismísimo Miramamolín; los pasos que forman en la procesión hacen llorar a los fieles que no ven en ellos más que la representación del martirio y la muerte de Jesús, y a los que, desprendiéndose del misticismo religioso, ven la gran colección de caricaturas con enormes verrugas, bocas desaforadas y miembros defectuosos. Es mucho afán eso de empeñarse en que los judíos son feos y de aspecto repugnante. La procesión del viernes es otra cosa, ya no tiene judíos con verrugas, es más seria y por eso es mejor”²⁸.

Con el paso de los años las cosas no hacían sino empeorar, de tal modo que la misma revista se lamentaba en 1890 de que “en cualquier pueblo con honores de cabeza de partido, se puede ver el Viernes Santo mejor y más decorosa procesión que la de Toledo”²⁹. Al terminar la Semana Santa de

²⁸ *El Nuevo Ateneo*, año III, nº 16, 17 de abril de 1881. La “Crónica de la Semana” la firma *El Feo*, seudónimo bajo el que se oculta Federico Latorre Rodrigo, fundador y director de la revista. Dejó la dirección el 27 de julio de 1881, al trasladarse a Madrid, siendo sustituido por Saturnino Milego e Inglada, catedrático de Retórica en el Instituto y de ideas krausistas.

²⁹ Año XII, nº 8, 15 de abril de 1890. La “Crónica de la Quincena” va firmada con el seudónimo de *Abú-Verín-Alcoyá* y parece salida de la pluma de Saturnino Milego e Inglada.

aquel año, corrió el rumor de que la cofradía de la Soledad había resuelto no volver a organizar, en adelante, la procesión por los enormes gastos que le suponía, si no encontraba ayuda económica en el Ayuntamiento, la Diputación, y el Comercio y la Industria.

Al acercarse la Semana Santa de 1891, la corporación municipal atendió la solicitud de la cofradía y les concedió una subvención de 80 pesetas para los gastos de la procesión del Santo Entierro. El precedente movió, en 1892, a los mayordomos de la cofradía de la Vera Cruz a solicitar lo mismo para “solemnizar la procesión de Jueves Santo”, petición que fue rechazada tanto en la Comisión de Orden y Gobierno como en el pleno, aunque en la misma sesión se volvió a conceder la solicitada por la cofradía de la Soledad, pero elevándola hasta las 250 pesetas, que serían solo 160 en el caso de que no pudiera salir la procesión³⁰.

La resolución no estuvo exenta de polémica y en el debate del año siguiente el regidor, Bonifacio Genovés, se opuso a una nueva concesión señalando que el incremento concedido se debía a “las influencias de los cofrades con los concejales”. Lorenzo Navas³¹ tomó la palabra para defender el acuerdo anterior de elevar la subvención del Ayuntamiento “con el objeto de que este acto de culto religioso revista la pompa y esplendor que debe tener en esta ciudad, tan visitada en la época de Semana Santa por la gran solemnidad que reviste el culto, especialmente en la catedral”, añadiendo que “el Ayuntamiento no ha obedecido a influencias ni a otros móviles más que a los de sus sentimientos religiosos”³².

El año 1894 concedió el Municipio, por primera vez, una subvención a cada una de las dos cofradías, pero no por la misma cantidad: a la de la

La revista viene insistiendo, año tras año, en que la Semana Santa de Toledo no responde en absoluto a la fama de la ciudad, lo que origina el desencanto de cuantos la visitan. “Las procesiones han adolecido de los mismísimos defectos que hace años venimos censurando, sin que nuestras advertencias, que interesan a la capital, sean atendidas debidamente; estos actos religiosos no responden, ni en poco ni en mucho, al buen nombre de la Iglesia Primada de las Españas, y la culpa en general es de todos; es indispensable revestirlos de mayor solemnidad, de más perfecto orden, de mejor gusto y conjunto, si no queremos que dentro de breves años cese por completo de visitarnos el sin número de forasteros que en esos días acuden a nuestra ciudad, ávidos de admirar nuestras fiestas de Semana Santa” (15 de abril de 1884).

³⁰ Archivo Municipal de Toledo (AMT), Libro de Actas 311: *Exposición de los mayordomos*, 28 de marzo de 1892 (f. 90v). *Pleno*, 12 de abril de 1892 (f. 94v).

³¹ Había sido alcalde entre el 30 de diciembre de 1891 y el 4 de febrero de 1893.

³² AMT, Libro de Actas 312: *Aprobación del dictamen de la Comisión de Orden y Gobierno y concesión de 250 pts. a la Real e Ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad para la procesión del Santo Entierro*, 22 de marzo de 1893, ff. 61v-63.

Soledad, para la procesión del Viernes Santo, se le adjudican 250 pesetas, mientras que a la de la Vera Cruz se le conceden la mitad, 125 pesetas, “para ayuda de los considerables gastos que se le originan con motivo del decorado de las imágenes y esculturas con que celebra la procesión del Jueves Santo”³³. Desde entonces, y hasta el año 1899, en las cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz se anota entre los ingresos la subvención municipal³⁴.

III. LA COFRADÍA DE LA VERA CRUZ Y DEL CRISTO DE LAS AGUAS

Es opinión generalmente admitida que, en todas partes, las primeras cofradías penitenciales fueron las de la advocación de la Vera Cruz, estrechamente relacionadas con la Orden y los conventos de los Frailes Menores³⁵. También en el caso de Toledo se dan ambas circunstancias: se trata de una de las primeras, si no la primera, de las cofradías penitenciales de la ciudad, y en su origen se encontraba vinculada con el convento de San Francisco³⁶.

³³ AMT, Libro de Actas 313: *Subvención para las procesiones de la Santa Vera Cruz y del Santo Entierro*, 14 de marzo de 1894, ff. 56v-57v.

³⁴ Las cantidades son las siguientes: 1895, 123'65 pts.; 1896, 123'65 pts.; 1897, 98'15 pts.; 1898, 98'80 pts.; y 1899, 197'10 pts. El coste de los portadores de los pasos en esos mismos años fue de 85 pts. Archivo Capitular de Toledo (ACT), Capilla de San Pedro, Libro 89: *Libro de contaduría de la Real e Ilustre Congregación de la Santa Vera-Cruz e Ilustrísimo Cristo de las Aguas*, 1885-1932.

³⁵ MESEGUER FERNÁNDEZ, J., “Las cofradías de la Vera Cruz. Documentos y notas para su historia”, *Archivo Iberoamericano*, 109-110 (1968), pp. 199-213. Más recientemente SÁNCHEZ HERRERO, J. (coord.), *Las Cofradías de la Santa Vera Cruz*. (Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz 1992), CEIRA, Sevilla 1995; y GARCÍA-ESTELLER GUERRERO, M., y MARÍN RUIZ DE ASSIN, D. (coords.), *Actas del II Congreso Internacional de la Vera Cruz*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia 2002.

³⁶ Hoy es casi imposible reconstruir la historia de la cofradía de la Vera Cruz de Toledo. En julio de 1936 fue incendiada la parroquia de Santa María Magdalena, su sede canónica desde 1817, y se perdieron tanto las imágenes de los pasos como el archivo. En el Archivo Capitular de la catedral de Toledo se conservan dos libros, en el fondo de la parroquia de la catedral, la de San Pedro, de la que era filial la de la Magdalena desde 1900: el Libro 69, *Inventario de los efectos pertenecientes a la Real Congregación de la Santa Vera Cruz y Santísimo Cristo de las Aguas, y lista de congregantes de la misma por orden de antigüedad, y de las esclavas*, s. f. [1860]; y el Libro 89: *Libro de contaduría*. El Archivo Diocesano de Toledo, en el fondo de Cofradías, conserva dieciséis documentos sueltos en distintas cajas, entre los años de 1598 y 1884. Entre ellos destacan unas *Ordenanzas* de 1884 (ADT, Cofradías, Caja 4/14) y dos pleitos entre el fiscal de obras pías del arzobispado y los mayordomos de la Cofradía en los años de 1724 y 1725 (ADT, Cofradías, Caja 28/44, 47, 49 y 50). Aparte de esto, algunos fragmentos de los *Libros de Acuerdos* fueron publicados por R. RAMÍREZ DE ARELLANO en los apéndices de su *Estudio sobre la orfebrería toledana*, Imprenta Provincial, Toledo 1915, pp. 397-411.

3.1. *Los orígenes. Las sedes: del Carmen a la Magdalena*

Es imposible determinar cuándo se fundó la cofradía. El P. Meseguer da la fecha de 1480 y Ramírez de Arellano la de 1537 aunque “sus libros de acuerdos y el de juramento de cofrades no pasan de los primeros años del siglo XVII”. Lo cierto es que la corporación ya existía un año antes pues el 7 de enero de 1536 el cardenal franciscano Francisco de Quiñones alcanzó de Pablo III una bula, a instancia de la cofradía toledana, concediendo ciertas indulgencias a los hermanos de disciplina y de luz que participaran en la procesión. El documento fue remitido a otras cofradías -Sevilla, Coria, Sigüenza- lo que sirvió para la difusión de las de la Vera Cruz en los conventos franciscanos.

La vinculación de éstos con las cofradías de la Vera Cruz es otro indicio para datar el origen de la toledana en el último tercio del siglo XV. Hasta la construcción del monasterio de San Juan de los Reyes, los franciscanos tenían el convento de San Francisco en el edificio que hoy ocupan las monjas Concepcionistas³⁷, quienes lo recibieron en 1501 después de que fueran expulsados de él, y de la ciudad, los frailes conventuales. Si la cofradía, como apunta Meseguer, se erigió en 1480, debió de hacerlo en el convento de San Francisco y una vez desaparecidos los frailes, en vez de pasar al monasterio de San Juan de los Reyes, entregado a la observancia, lo debieron hacer al del Carmen, muy cerca de su anterior ubicación.

En la nueva sede, la cofradía llegaría a tener una capilla, sobre la portería del convento, en la que se veneraba la reliquia del *Lignum Crucis* y la imagen del Cristo de las Aguas en el altar mayor³⁸; en los altares laterales otras de las que salían en la procesión: en el lado derecho la Virgen de las Angustias, con su Hijo en brazos y Jesús Nazareno en el lado izquierdo. Además de una sala en la que realizar los actos comunitarios y un almacén en la huerta, conocido con el nombre de “cuarto de los judíos”, donde se guardaban las imágenes de los pasos de la procesión del Jueves Santo: la Elevación de la Cruz³⁹, las trece figuras de la Santa Cena y el paso de la Cruz a cuestras⁴⁰.

³⁷ El convento ocupaba la parte baja de los llamados “Palacios de Galiana”. Santa Beatriz de Silva recibió de la reina Católica, en 1484, la parte más alta, donde había estado el priorato de Santa Fe, que dejaron en 1501 para ocupar el convento franciscano.

³⁸ La imagen se colocó en ella en 1607. MARTÍN MONTES, E., y MAROTO GARRIDO, M., “El convento toledano del Carmen Calzado. Documentos para su historia”, en *Anales Toledanos*, 43 (2007) 38.

³⁹ En un inventario de 1713 se describe el paso con sus figuras: “Cristo crucificado elevándose en la cruz con los dos ladrones. Moisés con las tablas de la Ley y su vara con serpiente. Tiene cinco figuras de sayones”. RAMÍREZ DE ARELLANO, R., o.c., p. 402.

⁴⁰ “Cristo con la Cruz a cuestras, la mujer Verónica y seis figuras de sayones”, *Ibidem*, p. 403.

En el verano de 1809 trató la cofradía en varios cabildos sobre la conveniencia de sacar las imágenes y demás enseres del convento, que se hallaba ocupado por las tropas francesas. Trasladaron a la iglesia de la Magdalena las que se encontraban en la capilla, pero no pudieron sacar los pasos del “cuarto de los judíos”. El 12 de marzo de 1812 un incendio arrasó el convento, sólo quedó indemne el almacén donde se guardaban los pasos, que pudieron salir en la procesión del Jueves Santo de 1814. El 1 de abril de 1817 la cofradía solicitó al Arzobispo el traslado de las insignias, reliquias y alhajas a la iglesia parroquial de Santa María Magdalena por estar destruido el convento del Carmen⁴¹.

En la iglesia de la Magdalena, la cofradía se instaló en la capilla del Buen Suceso, en el lado de la epístola⁴². Allí, en un retablo dorado procedente del convento de San Pedro Mártir⁴³, colocaron la imagen del Cristo de las Aguas, y a los lados las de Jesús Nazareno y de las Angustias. Las otras imágenes propiedad de la cofradía con las que componían las escenas de los pasos de la procesión, junto con los demás enseres⁴⁴, se llevaron a un cuarto que alquilaron en San Marcos⁴⁵. Permanecieron allí hasta principios del siglo XX.

3.2. *Los fines de la cofradía: el culto, los sufragios y la caridad*

Las primeras Ordenanzas de la cofradía de la Vera Cruz fueron aprobadas por el Arzobispo de Toledo el 18 de julio de 1550; de ellas no se conserva ningún ejemplar y tampoco las presentaron al ser solicitadas por el fiscal de Obras Pías en el pleito que éste mantuvo con la cofradía en 1724. La razón del ocultamiento, deliberado según el fiscal, se encuentra en que en ellas se establecía la obligación estatutaria de realizar la procesión a lo que se habían negado los mayordomos en 1723, causa del pleito.

El 3 de marzo de 1884 redactaron unas nuevas y las remitieron para su aprobación al Consejo de la Gobernación del Arzobispado, porque “las antiguas no se podían cumplir”⁴⁶. El fin principal de la cofradía es el culto de la reliquia

⁴¹ ADT, Cofradías, Caja 28/16.

⁴² RAMIREZ DE ARELLANO, R., *Las parroquias de Toledo*, Toledo 1921, p. 193.

⁴³ Recibió el retablo, gratis, en 1848, pero la situación de la cofradía era tan precaria que no disponía de fondos para pagar el traslado, por lo que hubo de vender una lámpara, un cáliz con patena y cucharilla, unas arañas y unos pequeños milagros, todo de plata.

⁴⁴ El inventario de plata, ropas, elementos de hierro y madera, y los pasos de la Cena, Jesús Nazareno y la Elevación de la Cruz, en ACT Libro 69, ff. 1-19.

⁴⁵ Se trata del antiguo convento de la Trinidad, cuya iglesia fue entregada a la parroquia mozárabe de San Marcos. En los libros de cuentas se anota anualmente la cantidad que recibe el portero que tiene cargo de su custodia.

⁴⁶ ADT, Cofradías, Caja 4/14: *Ordenanzas de la Real e Ilustre Congregación de la Santa Vera Cruz y el Santísimo Cristo de las Aguas. Año de 1884.*

del *Lignum Crucis* y del Cristo de las Aguas. La primera responde a la advocación original, Vera Cruz, y se realiza en la función de iglesia en el domingo posterior a la Invención de la Cruz, con misa y sermón, “estando manifiesto el Santísimo Sacramento” (art. 20). La segunda advocación, la del Cristo de las Aguas, se había incorporado a la cofradía en los primeros años del siglo XVII. Aunque corre una tradición legendaria sobre el origen de la imagen, que habría llegado flotando por el río Tajo con un cartel indicando que venía destinada a la cofradía de la Vera Cruz⁴⁷, una anotación en el *Libro donde se inscriben los cofrades de Nuestra Señora del Carmen*⁴⁸ señala que la imagen fue hallada al derribar un tabique, hacia 1607, para realizar obras de ampliación de la iglesia conventual, añadiendo que “de esta circunstancia se infiere evidentemente que en tiempos de la venida de los moros fue oculta esta Santa Imagen”. La función del Cristo de las Aguas la celebraba la cofradía la tarde del Domingo de Ramos, con sermón y Miserere (art. 21) y, cuando se disponga de fondos, un Quinario (art. 22).

El acto de culto más importante es la procesión del Jueves Santo, que en las Ordenanzas primitivas figuraba como su principal “instituto”⁴⁹. A principios del siglo XVIII la componían seis pasos: 1) el de la Cena, que saca el gremio de los carpinteros y albañiles, alumbrado con 150 hachetas; 2) el de las Estaciones y la Verónica, que lo saca la Orden Tercera del Carmen, con 180 velas; 3) el de la Elevación de la Cruz, que lo saca el gremio de la seda, con 150 hachetas; 4) el de Jesucristo crucificado, que lo sacan los caballeros, con 80 hachetas; 5) el del Cristo de las Aguas, que lo saca la cofradía, con 150 hachetas; y 6) el *Lignum Crucis*, a hombros de sacerdotes, con 120 luces.

Como la mayor parte de las cofradías, la de la Vera Cruz tenía una vertiente funeraria. Era obligatoria la asistencia a los funerales de los hermanos y de sus familiares más cercanos con los que convivían: esposa, hijos o padres. Sin embargo, sólo había que acompañar el cuerpo hasta el cementerio en el caso de los hermanos. Por ellos se oficiaban, en sufragio, seis misas rezadas (art. 18).

Aunque no aparecen en las Ordenanzas de 1884, en los siglos anteriores la cofradía de la Vera Cruz realizaba una intensa actividad caritativa repartiendo, como limosna, cierto número de comidas en las cárceles y hospitales de la ciudad. Para hacer frente a estos gastos tenía dispuestos, en lugares fijos,

⁴⁷ MORALEDA Y ESTEBAN, J., *Cristos populares de Toledo*, Toledo 1915, pp. 18-22.

⁴⁸ AHN, Clero, Libro 15.043.

⁴⁹ Así se afirma en un pleito de 1657: “cuyo instituto es sacar la procesión de disciplina el Jueves Santo y sepultar los hermanos”. ADT, Cofradías, Caja 21/47b.

unos cepillos en los que recoger las limosnas; además los hermanos debían participar en cuestaciones directas, especialmente durante la cuaresma, es lo que llaman las demandas⁵⁰.

Esta actividad fue prohibida repetidamente por la autoridad eclesiástica, ante la que recurrieron los mayordomos por el perjuicio que les causaba. En 1630 se quejaron al Cardenal-Infante de que la prohibición de las demandas, “hace más de dos meses por edictos y mandatos de V. A.”, acabará con la cofradía pues no podrá cumplir con sus obligaciones que están siendo sufragadas, con notable perjuicio, por los mayordomos⁵¹. Como el nombramiento para este oficio se realiza por sorteo y es de obligada aceptación, algunos lo recurrirán ante la justicia eclesiástica y otros se darán de baja ante la imposibilidad de hacer frente a los gastos de sacar la procesión y los entierros de los hermanos, una vez que se eliminaron las comidas de las cárceles y hospitales⁵².

En la cuaresma de 1723 el Arzobispo, don Diego de Astorga, volvió a prohibir las demandas en el interior de las iglesias; en respuesta, las tres cofradías que sacaban procesiones durante la Semana Santa se negaron a hacerlo. Intervino la autoridad eclesiástica y con amenazas de excomunión y de multa de 200 ducados obligaron a las cofradías a salir, “como es su estatuto”, pero se negaron a elegir mayordomos para el año siguiente⁵³. Cuando llega la Semana Santa de 1724 cumplen su amenaza. Cundió el desconcierto en la ciudad y dos corporaciones se ofrecieron a suplir las procesiones tradicionales: los Terciarios franciscanos informan, el 12 de abril, que están dispuestos a salir con sus insignias el Viernes Santo desde el convento de Santa Isabel, lo que autorizan desde el Arzobispado; al día siguiente lo hace la Hermandad Sacerdotal de Jesús Nazareno de la iglesia de Santa Eulalia, quienes “movidos por el desconcierto en que se haya la ciudad por la falta de procesiones” determinan sacar en procesión, la tarde del Jueves Santo, dicha imagen pero dejando claro que no quedarán obligados en el futuro a volver realizar la procesión, y a todo accede el Arzobispo. Paralelamente, el fiscal de las Obras Pías del Arzobispado inicia un pleito contra las tres cofradías⁵⁴.

⁵⁰ Por un pleito posterior (abril de 1744) sabemos que era posible sustraerse a esta obligación mediante el pago de una limosna de 30 reales. ADT, Cofradías, Caja 26/63.

⁵¹ 15 de julio de 1630. ADT, Cofradías, Caja 21/47b.

⁵² Las noticias proceden de un pleito de 1657. El demandante, en nombre de su padre, pide que se le permita renunciar al cargo de mayordomo para el que ha sido elegido, pues los gastos de la procesión exceden los 200 ducados “en cera, túnicas, pasos y música”, no siendo las rentas de la cofradía más que 76 reales. Sin otros ingresos, al prohibirse las demandas, él no tiene recursos con los que suplirlas. ADT, Cofradías, Caja 28/13.

⁵³ La de la Vera Cruz realizaba las elecciones el Domingo de Ramos.

⁵⁴ Es de este pleito del que proceden las noticias. ADT, Cofradías, Caja 28/49, 50.

A lo largo del proceso las declaraciones de los distintos testigos nos permiten conocer la situación por la que pasa la cofradía de la Vera Cruz, que costea la procesión del Jueves Santo con seis pasos, además de dos fiestas de iglesia, una el día de la Cruz de mayo y la otra el Domingo de Ramos, y mantiene una lámpara encendida al Santísimo Cristo en su capilla. Calculan los gastos anuales en unos 5.000 reales, sin tener ni renta ni hacienda, sólo la limosna que se pedía todos los días de cuaresma. Además, añaden, no entran cofrades por lo gravoso y costoso de servir la mayordomía, por lo que piden que, para rebajar los gastos de la cofradía, sean los gremios los que saquen a su costa el paso de la Cena y todos los demás que componen la procesión.

El pleito fue fallado contra las cofradías, condenándoles en las costas. La de la Vera Cruz recibió la comunicación de la sentencia en cabildo el 2 de octubre de 1724, quedando obligados a elegir mayordomos y a sacar la procesión. No estando de acuerdo, recurrieron tanto ante el Nuncio como ante la Chancillería de Valladolid. El Jueves Santo siguiente, 29 de marzo de 1725, salió la procesión.

3.3. *Los cofrades*

Las Ordenanzas de 1884 establecían que podrían formar parte de la institución tanto cofrades como esclavas, y no determinaban ningún número o límite (art. 2). Hacia 1860 se confeccionó la nómina de los de unos y otras por orden de antigüedad⁵⁵ y siguieron añadiéndose nombres hasta 1892. En total los inscritos son 433; de 317 de ellos conocemos la fecha de su baja: 179 por muerte y 136 por otras causas, bien a petición propia o por impago de las cuotas. Salvo en el caso de los sacerdotes⁵⁶, no hay ninguna otra indicación en la nómina más que su filiación. Mediante la consulta de otras fuentes he podido llegar a conocer la ocupación de 278 de ellos, pero su estudio sociológico excede los límites de este trabajo, baste decir que predominan los comerciantes e industriales así como las profesiones liberales, y que 56 de ellos han desempeñado distintos cargos en la política municipal como alcaldes, regidores o procuradores síndicos.

Salvo para los periodos comprendidos entre 1885-1899 y 1909-1914 desconocemos el número de miembros de la cofradía por años⁵⁷. Es de notar

⁵⁵ ACT, Libro 69.

⁵⁶ Son 48, inscritos como “presbíteros” en la nómina. Hay entre ellos canónigos, capellanes mozárabes y de reyes, curas párrocos y ecónomos, profesores del seminario y beneficiados.

⁵⁷ La información procede del *Libro de contaduría* (ACT, Libro 89) y corresponde a los recibos cobrados. Los cofrades pagaban anualmente 5 pts., las esclavas 1'50.

que en ellos se produce un descenso constante en el número de los cofrades, que pasan de 151, en 1885, a 103, en 1899. Las cifras continuarán cayendo en los años del segundo periodo, hasta los 95 de 1913. Por el contrario, el número de esclavas pasa de 15 a 17, en el primer periodo, y de 16 a 13 en el segundo. El último año del que hay datos, 1931, los miembros de la cofradía se habían multiplicado y eran 144 los cofrades y 26 las esclavas. Muy lejos todas estas cifras de los 1.200 cofrades que según Luis Hurtado de Toledo realizaban la procesión de penitencia en el último tercio del siglo XVI.

3.4. *El final*

La cofradía de la Vera Cruz y del Cristo de las Aguas desapareció en 1936, tras más de cuatro siglos de historia, como consecuencia de la Guerra Civil. La iglesia de Santa María Magdalena fue incendiada en los primeros días de la contienda. Allí desaparecieron la imagen del Cristo y el relicario del *Lignum Crucis*, así como los pasos de la procesión del Jueves Santo⁵⁸.

En 1941, el cura ecónomo de la parroquia de San Pedro, de la que era filial la de la Magdalena, utilizando la nómina de los cofrades de 1931, remitió una circular convocándolos a una reunión que debía celebrarse en el Salón de Concilios del Arzobispado de Toledo el día 4 de marzo, a las siete y media de la tarde; estaría presidida por el Vicario General y tenía por objeto la reorganización de la cofradía.

Desconozco cómo se desarrolló la reunión, pero la cofradía no pudo ser restaurada. En la contienda, la Vera Cruz había perdido mucho más que todos sus bienes materiales, la lista utilizada para hacer la convocatoria va anotando al margen lo que se sabe de la situación de cada uno de ellos: 10 fueron asesinados, entre ellos los miembros de la junta directiva, 42 habían muerto, 12 estaban ausentes de Toledo, 2 desaparecidos y 13 habían causado baja.

⁵⁸ RIVERA RECIO, J. F., *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo 81936-1939*, Toledo 1995 (3ª ed.), p. 83.



1. Relicario del *Lignum Crucis*. (AMT, Colección Luis Alba).



2. Estampa del Cristo de las Aguas (1856). (AMT, Colección de Luis Alba).



3. El Cristo de las Aguas en su altar de la Iglesia de la Magdalena.
(AMT, Colección Luis Alba).



4. El Cristo de las Aguas dispuesto para la procesión sobre las andas
(AMT, Colección Luis Alba).

Cofradías de pasión malagueñas y medios de comunicación: Francisco Verdugo Landi y la editorial Prensa Gráfica

Pedro Luis PÉREZ FRÍAS
Universidad de Málaga

Francisco Verdugo Landi nació en Málaga el 29 de noviembre de 1874. A los 12 años fundó en Málaga su primer periódico, un semanario titulado *La Pelota* que él mismo componía e imprimía valiéndose de la imprenta del diario *Las Noticias*, que dirigía por aquel entonces su padre; Francisco también se encargaba de su distribución entre los 50 suscriptores con los que contaba.

En 1895 llegó a Madrid, donde a los pocos meses ingresó en la redacción de *El País*. Tres años después pasaba al *Nuevo Mundo* (fundado en 1894 por José del Perojo) como confeccionador, medio que llegaría a dirigir antes de separarse de él¹. En 1908 muere Perojo² y tres años después Verdugo, junto con otros dos miembros de la redacción del *Nuevo Mundo*, Mariano Zavala y el fotógrafo José Demaría López (que firmaba como José López Campúa y José L. Campúa), creó el semanario *Mundo Gráfico*, con un capital inicial de 50.000 pesetas que se agotó con la edición de los dos primeros números -el primero salió el 2 de noviembre de 1911-. Pero la revista se salvó gracias al crédito y el éxito extraordinario que tuvo. Según *ABC*, inmediatamente surgió la competencia entre ambas revistas, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, que el mismo periódico calificaría años más tarde así: “Fue una lucha espectacular, transida de auténtico nervio periodístico”³.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 723-740. ISBN: 978-84-697-5400-9

¹ ALMAZÁN TOMÁS, V. D., “Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España”, en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca 2008, p. 576.

² José del Perojo y Figueras, era también Diputado por Canarias. Falleció en Madrid el día 17 de octubre de 1908, durante una sesión de las Cortes, en su escaño del Congreso después de haber intervenido para defender una enmienda. *Nuevo Mundo* recogía la noticia en su número del día 22 de ese mes y dedicó amplio espacio en el siguiente a glosar la figura de su fundador.

³ *ABC*, edición de Andalucía, del viernes 13 de marzo de 1959, p. 22.

Lo cierto es que la competencia duro poco. Dos años después, Verdugo y sus dos compañeros creaban la empresa Prensa Gráfica S.A., a la que se unieron el fotógrafo Isidoro Cámara y el dramaturgo Enrique Contreras y Camargo. En 1914, dentro de la política de expansión de Prensa Gráfica, se crea un nuevo semanario: *La Esfera*. La nueva cabecera aparecerá el 3 de enero de 1914 como revista gráfica de información general. Ese mismo año entraba en la sociedad Casa Editorial Nuevo Mundo, editora del semanario *Mundo Nuevo* y de la revista mensual *Por esos Mundos*, Nicolás María de Urgoiti asumiendo la gerencia y la dirección general de la editora⁴. A finales de ese año el mismo Urgoiti, a través de su empresa La Papelera Española, adquiere la mayoría de las acciones de la editora Prensa Gráfica, asumiendo también la presidencia de su consejo de administración.

A partir de entonces, el grupo de publicaciones de Prensa Gráfica contará con cuatro cabeceras: *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y *Por esos Mundos*. Por ello será un elemento importante en el ámbito de los medios de comunicación españoles, hasta la llegada de la República, en competencia con los de Prensa Española, editora de *ABC* y *Blanco y Negro*.

Francisco Verdugo asumiría la dirección de *Mundo Gráfico* en el momento de su creación en 1911; sin abandonar este puesto, se hace cargo de la dirección de *La Esfera* desde el principio, en 1914, y también tomará la dirección de *Nuevo Mundo* a partir del 3 de julio 1915. Simultaneó las tres direcciones hasta 1921, año en que cede la dirección de *Mundo Gráfico* a su compañero Campúa; desde ese año hasta 1931 se mantendrá al frente de *Nuevo Mundo* y *La Esfera*⁵. El segundo lo dirigirá hasta su desaparición en enero de ese año, mientras que el primero lo deja en noviembre, cuando junto con Mariano Zavala abandona Prensa Gráfica.

Desde 1923 hasta 1931 Verdugo Landi fue vicepresidente de la Asociación de la Prensa madrileña. En julio de 1926 fue nombrado Hijo Predilecto de Málaga, por acuerdo del Ayuntamiento de aquella ciudad. En 1935 lanzó una nueva revista, *Cartel*, que no llegó a fructificar ya que sólo tuvo tres meses de vida. Apenas un año después, en abril de 1936, entraba Francisco en la redacción de *ABC* de Madrid; sin embargo, la Guerra Civil haría que muy pronto perdiese su puesto, ya que tras ser incautado el periódico madrileño por los seguidores de la República fue expulsado y perseguido. Al terminar la guerra, en 1939,

⁴ *Nuevo Mundo*, 30 de abril de 1914, p. 3.

⁵ Sobre el semanario *La Esfera* ver DENDLE, B. J. (ed. y recopilación), *Galdós y La Esfera*, Murcia, 1990, en especial pp. 13 - 19. También FRIERA SUÁREZ, F. (ed. y recopilación), *Ramón Pérez de Ayala. Artículos y ensayos en los seminarios España, Nuevo Mundo y la Esfera*, Oviedo 1986.

reingresó en su puesto en el que permanecería hasta 1957, cuando se jubiló. Dos años después fallecía en Madrid, el 12 de marzo de 1959, en su domicilio de la calle Velázquez nº 80, a los 84 años de edad.

Pocos años antes, en 1954, había recibido la Medalla del Trabajo (en abril) y el título de periodista de honor (en julio). Reconocimientos que se unían a las encomiendas de la Orden civil de Alfonso XII y la de Alfonso X el Sabio; junto a otras distinciones extranjeras: Oficial de la Orden Militar de Cristo, de Portugal; comendador de la Orden de la Corona, de Italia, y oficial de la Orden de la Corona, de Bélgica.

El esplendor del grupo Prensa Gráfica y de sus tres revistas principales, bajo la dirección de Francisco Verdugo, va a propiciar un aumento significativo de la presencia en sus páginas de las cofradías de penitencia malagueñas, fundamentalmente en sus actividades relacionadas con la Semana Santa; en una época tan convulsa como el último decenio del reinado de Alfonso XIII. Aunque esta presencia no será de forma exclusiva, se tiene que relacionar con el papel fundamental de Antonio Baena y la Agrupación de Cofradías malagueña, creada en 1921. A analizar la relación de las cofradías malagueñas con estos tres periódicos dedicaremos este estudio.

Si bien, las citas referidas a la Semana Santa ya se venían publicando en el más antiguo de los tres, *Nuevo Mundo*, desde el año 1896. Así, en 1897, dicho periódico publicaba un interesante artículo de M. Troyano en el que se reflexionaba, precisamente, sobre las relaciones de la prensa con la Semana Santa⁶; entre otras cosas se destacaba:

La prensa periódica reflejó en nuestro país, desde un principio, los sentimientos del pueblo español al rendir homenaje á la grandeza de estos santos días. Y son en verdad curiosas las observaciones que sobre una colección de periódicos se puede hacer, respecto de la forma con la cual, según las distintas edades, se ha pagado ese tributo.

Troyano terminaba su artículo afirmando el papel de la prensa ilustrada en ese momento: “Por la fuerza misma de las cosas el periódico ilustrado ha venido á ser el continuador de la tradición en la prensa en cuanto á las solemnidades de Semana Santa se refiere” y preguntándose finalmente: “¿Cuál será el que le siga?”.

⁶ TROYANO, M., “La Semana Santa y la prensa periódica”, en *Nuevo Mundo*, 15 de abril de 1897, p. 3.

Parece que Verdugo y sus colaboradores hubiesen encontrado la respuesta a esa cuestión 20 años más tarde, dando nuevo impulso a la Semana Santa en la prensa, utilizando la revista gráfica y las nuevas posibilidades de la fotografía, como señalaba el propio Francisco al hacerse cargo de la dirección del *Nuevo Mundo* en julio de 1915:

Se creía de la prensa: gráfica que era una cosa mecánica, puramente de grabadores y estereotipadores, de fotógrafos y de dibujantes y que estos periódicos pueden hacerse sin espíritu, sin un ideal, sin una orientación, sin fe en la labor que se realiza y este error fue, sin duda, la causa del fracaso de muchos semanarios que se fundaban sin más plan que el de ayuntar unas fotografías más ó menos bonitas con unas cuartillas de éste ó de aquel literato⁷.

Para evitar estos errores, el nuevo director proponía dar mayor peso a la escritura y señalaba:

Antes, éramos verdaderamente esclavos de la actualidad; ahora aspiramos á que sea ella la sometida, porque si los escritores y los artistas no nos niegan su concurso, queremos ampliarla, dilatar sus horizontes para el público español, haciendo interesantes, por el comentario, muchos sucesos que no incitaban aquí á curiosidad por falta de preparación y de conocimientos apropiados.

Verdugo ya había aplicado estos criterios en *Mundo Gráfico* y *La Esfera* pocos años antes. Así se pone de relieve en el tratamiento de las cofradías malagueñas de penitencia y en la Semana Santa en general en estos medios.

En 1914 *La Esfera* incluía a página completa sendas reproducciones de dos dibujos del pintor malagueño Joaquín Martínez de la Vega, “Ecce Homo” y “Mater Dolorosa”, que por su temática están claramente implicados en la Semana Santa, amén de otros artículos relacionados con ella⁸. En los años siguientes los tres semanarios dedicarán su atención a la Semana Santa en diversas ocasiones y distintas localidades. Pero no será hasta 1924 cuando comiencen a aparecer referencias a las cofradías malagueñas y a la Semana Santa en esta capital.

En ese año *La Esfera* reproducía en la portada interior del número publicado el 12 de abril el boceto original de Enrique Simonet “Cabeza de Jesús”⁹. Unos

⁷ VERDUGO LANDI, F., “Como quiere ser «Nuevo Mundo»”, en *Nuevo Mundo*, 3 de julio de 1915, p. 4.

⁸ *La Esfera*, 4 de abril de 1914.

⁹ *La Esfera*, 12 de abril de 1924.

días más tarde era *Mundo Gráfico* el que publicaba una página bajo el título “La Semana Santa en Málaga”¹⁰. En ella se reproducían ocho fotografías que recogían diversos momentos de aquella celebración, al mismo tiempo que se acompañaban de un texto en el que se ensalzaba la ciudad y su conmemoración de la Pasión, si bien con cierta deriva turística:

La Semana Santa malagueña ofrece un extraordinario interés no sólo por el fervor religioso de que la población hace gala, sino por el mérito artístico que ofrecen muchos de los grupos escultóricos que figuran en las procesiones de esos días.

Hay, como en el interminable desfile de las cofradías sevillanas, magníficas esculturas que causan la admiración de los fieles, y que para el que considera su valor artístico constituyen verdaderas maravillas.

Este artículo, creemos que podría ser la primera referencia directa a las cofradías penitenciales malagueñas ya que en los pies de fotos de las imágenes -fotografías firmadas por Díaz¹¹- se citaban algunos de sus titulares y sus sedes eclesiásticas, así como el nombre de tres de ellas, la Cofradía de Jesús el Rico, la del Santo Sepulcro y la del Cristo de la Sangre. Esta última, se indicaba, estrenaba ese año las imágenes de la Virgen y “María Cleofes”:

- Nuestra Señora de la Concepción, de la parroquia de los Mártires, que ha salido en la procesión del Lunes Santo.
- El Cristo de la Expiación {sic}, de la parroquia de San Pedro, que ha salido el Viernes Santo¹².
- Jesús en el Sepulcro, de la iglesia de la Victoria, que ha salido en la procesión del Viernes Santo.
- Nuestra Señora de la Esperanza, de la parroquia de Santo Domingo, que ha salido en la procesión del Jueves Santo.
- El Cristo de la Buena Muerte, de la misma parroquia, que sale el mismo día.
- María Santísima del Amor, de la Cofradía de Jesús el Rico, establecida en Santiago.
- Manto de Nuestra Señora de la Soledad, de la Cofradía del Santo Sepulcro.
- Imágenes de la Virgen y María Cleofes, que ha estrenado este año la Cofradía del Cristo de la Sangre.

¹⁰ *Mundo Gráfico*, 23 de abril de 1924.

¹¹ Se trata del fotógrafo José María Díaz Casariego (1897-1967).

¹² Se trata de un error tipográfico ya que el nombre correcto es “Cristo de la Expiración”.

Dos días después de ver la luz esta reseña, era el tercer semanario de Prensa Gráfica, *Nuevo Mundo*¹³, el que con el mismo título se refería también a cofradías malagueñas y a su participación en la Semana Santa, señalando:

Con inusitada brillantez se han celebrado las fiestas de Semana Santa en Málaga, una de las más bellas ciudades españolas. Las solemnidades religiosas en los días de la Pasión tuvieron lugar con animación extraordinaria, siendo presenciadas por enorme muchedumbre, que rindió su tributo de admiración á las espléndidas Cofradías que desfilaron luciendo las maravillosas esculturas sacras, joyas únicas de la imaginería española.

En esta ocasión ilustraba la página con fotografías del mismo autor, Díaz, referidas a cuatro titulares, destacando entre los comentarios el calificativo de “famoso” que da al Cristo de la Buena Muerte, que nombra como “Cristo de Mena”:

- Nuestra Señora de la Esperanza a su paso por la calle de Larios.
- Nuestra Señora de la Concepción, de la parroquia de los Mártires.
- “Paso” de la Sangre, reformado este año.
- El famoso Cristo de Mena en la procesión del Viernes {sic} Santo¹⁴.

Al año siguiente continuarían los tres semanarios recogiendo detalles de la Semana Santa malagueña y sus cofradías. *La Esfera* se hacía eco del resultado del concurso de carteles organizado por la Agrupación de Cofradías, señalando la composición del jurado: D. Antonio Baena, presidente, los pintores Moreno Carbonero, Simonet, Ricardo Verdugo Landi y Blanco Coris, más el historiador de arte Orueta. Así como los nombres de los cuatro premiados, cuyos carteles se reproducían gracias a las fotografías de Cortes¹⁵:

- Cartel de "Aristo Téllez", primer premio del Concurso.
- Cartel de Enrique Jaraba, primer premio extraordinario.
- Cartel de Pablo Coronado, segundo premio del Concurso.
- Cartel de Manuel León Astruc, segundo premio extraordinario.
- D. Antonio Baena, Presidente de la Agrupación de Cofradías de Málaga.

Antes de celebrarse la Semana Santa *Nuevo Mundo* publicaba un extenso artículo anunciando las novedades de “las fiestas de Semana Santa” en Málaga. Mezclando turismo y religiosidad popular, señalaba a la ciudad como “la

¹³ *Nuevo Mundo*, 25 de abril de 1924.

¹⁴ La fotografía corresponde al Cristo de la Buena Muerte, titular de la cofradía del mismo nombre que salía en procesión el jueves y no el viernes.

¹⁵ *La Esfera*, 3 de enero de 1925.

capital de invierno ideal de España”, para poco después alabar “la extraordinaria suntuosidad” de su Semana Santa. Sin dejar de loar la labor del presidente de la Agrupación de Cofradías, Antonio Baena Gómez, se indicaban las novedades de ese año en cuanto a la incorporación de nuevas cofradías¹⁶:

Esto año aumentan en dos nuevas su número las Cofradías malagueñas. Una de ellas será la de Nuestro Padre Jesús, de la iglesia do San Lázaro. La otra, de nueva creación, la constituyen empleados y obreros do los Ferrocarriles Andaluces, en número de más de mil cofrades, que lucirán un *paso de Cena*, obra de un notable escultor.

Según se indicaba en el artículo, durante la Semana Santa desfilarian en Málaga “unas veinticinco Cofradías”, destacando así alguna de ellas:

La famosa «de los gitanos», con sus extrañas vestiduras y sus «saetas» especiales; la de la entrada en Jerusalén, célebre por la justeza y lujo de sus trajes hebreos; la de la Virgen de la Esperanza, en la que tienen puesta su más entusiasta devoción los percheleros; la de Zamarrilla, que el barrio de la Trinidad costea con inusitado rumbo, y la principal de ellas, la más imponente por su orden y devoción ejemplar, la de Servitas, que cruza las calles en majestuoso silencio, seguida de enlutados nazarenos descalzos y acompañada por los rezos de los sacerdotes.

El artículo se cerraba recordando que el epílogo de estas solemnidades era la procesión del Resucitado que desfilaba al amanecer del domingo y en la cual, se decía: “figuran los bastoneros y campanilleros de todas las Cofradías, después de una misa que se dice en la Catedral, y á la que concurren las Hermandades, luciendo cada una sus vestimentas distintivas”. Las fotografías que ilustraban el texto corresponden a diversos momentos de la Semana Santa del año anterior y están firmadas ya por “Díaz Casariego”. Si bien dos de las tres que se insertaban, «El “paso” de la Virgen de la Esperanza» y «Paso de la famosa Cofradía del Cristo de Mena por la calle de Larios de Málaga», habían sido ya publicadas en el citado número del *Nuevo Mundo* del año anterior prácticamente con los mismos pies. La única original era la que se ilustraba al pie como: «El desfile de las magníficas Cofradías por las calles de Málaga durante la Semana Santa es un suntuoso espectáculo de arte y de emoción, en el que se alían el misticismo y el entusiasmo devoto y popular».

Por su parte, *Mundo Gráfico* esperaba hasta el 8 de abril, Miércoles Santo, para dedicar una página a la Semana Santa en Málaga. Mezclando, igualmente, el

¹⁶ *Nuevo Mundo*, 27 de marzo de 1925.

reclamo turístico con el devocional, se refiere también a las “fiestas de Semana Santa”; así, destaca primero los “valores” de la ciudad:

Málaga, la bella capital andaluza del cielo luminoso, de la templada temperatura invernal, de las flores vivas y olorosas y de las mujeres de hermosura ardiente y melancólica.

Para ensalzar después las cuestiones propiamente de religiosidad popular, señalando que en la Semana Santa malagueña se ponían de manifiesto “la devoción y el entusiasmo popular”, factores que contribuían a “la brillantez del solemne desfile de sus procesiones, famosas por su organización y por el mérito artístico de sus imágenes”. Ilustrado con dos fotografías de Díaz Casariego, sólo una de ellas se refería a la Semana Santa, con el pie: «El Santo Cristo de la Sangre, uno de los más bellos «pasos» de las procesiones de Semana Santa, desfilando por la calle de Larios». Que es la misma publicada en *Nuevo Mundo* el año anterior, en el artículo repetidamente mencionado, pero con mayor amplitud de campo.

En 1926, se reduce la presencia las cofradías malagueñas en estas revistas. *Nuevo Mundo* se limitaba a insertar en su sección “De la Actualidad”, el 19 de marzo, una foto del cartel ganador del concurso de la Agrupación de Cofradías, señalando que era obra del pintor malagueño Enrique Jaraba, que anunciaba “las grandes fiestas de Semana Santa” que se celebrarían en Málaga y terminaba destacando: “Este año las fiestas de la Semana Santa se celebrarán en la capital malagueña con mayor esplendor, si cabe, que en la vez última”¹⁷.

A finales de ese mes, el día 31 -otra vez Miércoles Santo-, era *Mundo Gráfico* el que hacía referencia a cofradías malagueñas y su Semana Mayor; eso sí dentro de un reportaje a doble página titulado “Algunas de las esculturas más notables que salen en la Semana Santa en provincias” que recoge 10 fotografías de otras tantas imágenes, se encontraban dos de Málaga, firmadas por Díaz Casariego, ambas con el mismo comentario “una de las más bellas esculturas que salen en las procesiones de Semana Santa”¹⁸:

- Famoso Cristo de la Agonía, que se venera con gran devoción en Málaga, y una de las más bellas esculturas de Mena.
- Imagen de María Santísima del Amor, que se venera en la iglesia de Santiago de Málaga.

¹⁷ *Nuevo Mundo*, 19 de marzo de 1926.

¹⁸ *Mundo Gráfico*, 31 de marzo de 1926.

El aparente olvido será compensado al año siguiente. si bien *La Esfera* se centra más en la vertiente turística de la Semana Santa, que sigue denominando como “magníficas fiestas”, y destaca la labor de Antonio Baena al frente de la Agrupación de Cofradías¹⁹: “ha logrado hacer de las procesiones malagueñas un desfile inconcebible de arte, de suntuosidad y de belleza”. Destacando también la riqueza artística que atesoraban las cofradías:

Las obras más famosas de la escultura sacra en cortejos de fabulosa riqueza, aureolados por la devoción popular, cruzan las calles malagueñas durante la Semana Santa, siendo orgullo y gala insuperable de la ciudad.

Pocos días antes del Domingo de Ramos era Nuevo Mundo, el semanario que seguía la campaña de promoción turística de Málaga y su Semana Santa, con un artículo titulado “Ciudades andaluzas. La encantada primavera de Málaga”²⁰. En él se destacaba: “En pocos años de entusiasta esfuerzo y de felices iniciativas, Málaga ha logrado hacer de las fiestas de su Semana Santa una de las mayores atracciones de la estación vernal en España”. Añadiendo a continuación:

Las Cofradías malagueñas rivalizan con las mas famosas por tradición, en el orden, en la suntuosidad, en el esplendor de sus desfiles, en los que lucen obras magníficas de la escultura religiosa, imágenes á las que acompaña la devoción- popular con esa vistosidad, con esa animación pintoresca, colorista, única en el mundo y característica de los pueblos andaluces.

Ilustraban el texto dos fotografías de Díaz Casariego: Una vista de la Malagueta y el puerto desde Gibralfaro y una procesión en Calle Larios.

Como los años anteriores, el Miércoles Santo, 13 de abril, publicaba *Mundo Gráfico* una doble página gráfica con el título “Detalles de las procesiones de Semana Santa en Sevilla y Málaga”²¹. En esta ocasión eran ocho fotografías, cinco de Sevilla y tres de Málaga; estas últimas estaban firmadas por Díaz Casariego, excepto la del Cristo de la Agonía, firmada por Cámara, con una composición muy similar a la foto publicada el año anterior por el mismo semanario en su artículo del Miércoles Santo ya citado; mientras que las de Díaz Casariego eran las mismas, publicadas ya en 1924 y 1925, de la cofradía de la Sangre y la Virgen de la Esperanza en calle Larios. Eso sí, los pies de fotos variaban ligeramente:

¹⁹ *La Esfera*, 2 de abril de 1927. En el artículo se cita a la agrupación como “Asociación de Cofradías”.

²⁰ *Nuevo Mundo*, 8 de abril de 1927.

²¹ *Mundo Gráfico*, 13 de abril de 1927.

- El paso de la Virgen de la Esperanza en la procesión de Semana Santa, uno de los más interesantes de cuantos figuran en ellas.
- El famoso Cristo de la Agonía, que se venera con gran devoción, una de las más bellas esculturas de Mena, que sale en las procesiones de Semana Santa.
- El paso llamado de «La Sangre», en la procesión de Semana Santa, bellísima obra escultórica que causa general admiración.

Como novedad, el Viernes Santo (15 de abril) *Nuevo Mundo* publicaba otra foto de Díaz Casariego, a doble página, con el título “La devoción popular en la Semana Santa malagueña”. En ella se recoge lo que parece el regreso de la Virgen de la Esperanza a su templo, al paso por el llano de la Trinidad. Sin embargo el breve texto explicativo, que se inserta a modo de pie de foto, no aclara de que cofradía se trata ni en donde fue tomada la instantánea²²:

Al amanecer del Viernes Santo cuando las cofradías que, durante la madrugada, desfilaron por las calles de la ciudad se retiran a sus templos, se producen estas escenas populares de fervor que ponen de relieve la acendrada devoción de los malagueños. Después de toda la noche en vela, aún por la mañana, en los barrios más típicos el nuevo sol alumbra insomne a la multitud que acompaña en su retirada a las imágenes más queridas ----- con estos desfiles las fiestas suntuosas que hacen de Málaga un esplendoroso espectáculo en la Semana de Pasión.

Además, el mismo semanario publicaba un artículo titulado “La magnífica Semana de Pasión en Málaga”. Estaba ilustrado por tres fotografías de Díaz Casariego que recogían dos momentos del desfile de otras tantas cofradías por la plaza de la Constitución y, la tercera el paso por una de las calles céntricas²³. En cuanto al texto, volvía al discurso propagandístico enfocado al turismo, destacando que las “fiestas religiosas” eran alarde de “riqueza, de devoción y de arte” y “maravilla de propios y extraños”. Limitándose a señalar respecto a la Semana Santa:

Málaga ha conseguido hacer de su Semana Santa una festividad señera, cada año más brillante, más suntuosa, más dichosamente acoplada en ella, el arte, la belleza y la suntuosidad.

²² *Nuevo Mundo*, 15 de abril de 1927.

²³ Los pies de fotos están cambiados en el original, señalando para las dos imágenes de la plaza de la Constitución: “Nazarenos de distintas Cofradías desfilando por la calle de Larios en la tarde del Jueves Santo”. Mientras que en la que recoge el paso por una calle se indica: “Dos momentos del desfile de las cofradías por la plaza de la Constitución de Málaga”.

Al año siguiente *Mundo Gráfico* dedicaba su número del Miércoles Santo, el 4 de abril de 1928, a la Semana Santa. Entre otras informaciones dedica una página a los “Pasos famosos en las procesiones de Semana Santa de Andalucía”, en la que se recogen dos fotografías de Málaga:

- Famoso Cristo de la Agonía, que se venera con gran devoción en Málaga, una de las mas bellas esculturas de Mena.
- María Santísima del Amor, de la Cofradía de Jesús el Rico, de Málaga.

Sin embargo, será el extraordinario de *La Esfera* dedicado a la Semana Santa, publicado el Sábado Santo siguiente²⁴, el que de mayor relevancia a Málaga y su Semana Santa, sus casi cien páginas se abren con una portada interior que reproduce una fotografía de Díaz Casariego que se explica con el siguiente pie “Santísimo Cristo de la Buena Muerte (talla de Pedro de Mena), que se venera en la Iglesia de Santo Domingo, de Málaga”. La cuestión es que la imagen es la misma que unos años antes se identificaba como “Cristo de la Agonía” en *Mundo Gráfico*, identificación que el mismo semanario había repetido tan solo unos días antes. Sin embargo, esta segunda advocación no consta entre los titulares de las cofradías malagueñas penitenciales de aquellos primeros años de la Agrupación; no apareciendo como tal hasta varios años más tarde con la Cofradía de las Penas, fundada en 1935²⁵. ¿Tenía ambas denominaciones el famoso Cristo de Mena? o ¿se trata de un error de la redacción del *Mundo Gráfico*?

Al margen de esta cuestión, tendrá mayor repercusión un extenso artículo firmado por Guillermo Rittwagen, que se incluye en el mismo número, con el título “Imágenes de las procesiones de la Semana Santa en Málaga”²⁶. En él se destaca el papel del escultor Pedro de Mena en el patrimonio de las cofradías malagueñas, de forma que Rittwagen afirma que Málaga puede llamarse “Museo principal” de las obras del “magno” escultor, ya que sus “más notables imágenes y obras han quedado adscritas al tesoro artístico de las basílicas malacitanas”.

²⁴ *La Esfera*, 7 de abril de 1928. Número extraordinario Semana Santa, 1928.

²⁵ El nombre completo es “Venerable Hermandad de la Caridad en Cristo Nuestro Señor y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Agonía, María Santísima de las Penas, Reina y Madre, y Santo Domingo de la Calzada”. En <http://www.cofradiadelaspenas.org/> (consultada el 25 de mayo de 2017).

²⁶ Según Aldo Durán, en este número extraordinario se incluía un “amplio reportaje” firmado por Narciso Díaz de Escovar. DURÁN, A., “Repercusión Nacional”, en *Semana Santa de ayer*, domingo 12 de octubre 2014, en <http://www.elcabildo.org/index.php/semana-santa-del-ayer/item/3300-repercusion-nacional> (consultado el 13 de mayo de 2017). Probablemente la cita se refiera al artículo señalado, ya que es el único que en dicho número hace referencia a la Semana Santa de Málaga; y por error se atribuya a Díaz de Escovar en lugar del que aparece en la firma. A mayor abundamiento, en ese año *La Esfera* no publicó ningún artículo firmado por don Narciso.

Siguiendo a Ricardo de Orueta y Duarte, al que reconoce como el máximo experto sobre la obra de Mena, Rittwagen lleva al lector por las principales imágenes de las cofradías malagueñas salidas de manos de Mena, de las que señala: “las imágenes más notables han quedado en Málaga”. Señalando respecto a ellas:

Algunas de ellas constituyen el pretexto de varias Cofradías religiosas, que de tiempo inmemorial salen á pasearlas en solemnes procesiones durante la Semana Santa, y que en estos últimos años han llegado a adquirir un grado de suntuosidad y esplendor que difícilmente puede igualarse.

Según Rittwagen, en aquella fecha tres imágenes, sobre todo, constituían en Málaga las obras maestras del gran escultor. Una de ellas, la principal sin duda para él, era el crucifijo conocido por el “Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Animas”, conocido popularmente como el “Cristo de Mena”, que se veneraba en la iglesia parroquial de Santo Domingo. Respecto a su historia y procedencia señalaba:

Esta notable escultura yacía casi olvidada, no hacía mucho tiempo aún, en una obscura capilla, cuando un sabio jesuita la descubrió como el crucifijo citado por Palomino, y consiguió que se la colocase en un altar más principal, donde pudiera ser venerado por los fieles y, admirado por los devotos del arte también.

También entraba Rittwagen en el análisis y descripción artística de esta imagen, recogiendo el juicio de Orueta que destacaba un único defecto “la incomprensible desproporción de los brazos, que resultan precarios para el cuerpo”, no sin antes alabar sus virtudes:

La cabeza está admirablemente trabajada; impone y sobrecoge sin recurrir á notas melodramáticas ni á contorsiones patéticas: le bastan para ello la severidad de sus facciones y el matiz sombrío, profundamente sombrío, que la muerte le ha impreso. Forma, un felicísimo contraste con la fresca riente y sensual de todo el cuerpo. Los pies y las manos son de una labor impecable...

Las otras dos obras de Mena presentes en Málaga, aludidas por Rittwagen, son dos imágenes de Dolorosas. Una de ellas se veneraba en la parroquia de San Pablo bajo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad, y la otra bajo la de Nuestra Señora de los Dolores, en la iglesia parroquial de los Santos Mártires. El autor destacaba respecto a ellas: “Ambas reflejan el mismo momento pasional

de la Virgen, y, sin embargo, ha sido expresado por el artista de modo diferente, tanto en la expresión del rostro como en la actitud”.

Al igual que hacía con el Cristo de la Buena Muerte, refleja Rittwagen los aspectos artísticos de estas obras de Mena. Así, respecto a la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, de San Pablo, indicaba:

La actitud de la Virgen es implorante, como si pidiera al Cielo que tuviera piedad de sus magnos dolores y apartara de ella el cáliz amargo de sus torturas. Sus ojos lloran dulcemente, como con resignación, con humildad, siendo las manos las que suplican, las que imploran, las que impetran.

En cuanto a la Virgen de los Dolores de la parroquia de los Santos Mártires, Rittwagen recogía el juicio de “el gran crítico” Orueta y Duarte:

Esta hermosísima cabeza, aunque de un trabajo sumamente sobrio y simplificado, es quizá la escultura más rica de expresión y mejor sorprendida de todas las de Pedro de Mena.

No es otra cosa que un simple estudio del dolor humano, una visión directa y personal de un momento psicológico que sorprende por su vitalidad y emociona por su feliz expresión. Todo está en esta cabeza observado y sentido: no hay un solo prejuicio artístico ni receta de taller, de las que tanto abundan, incluso en otras esculturas posteriores del mismo artista. Se ha escogido el instante pasional en que el sufrimiento, en fuerza de ser agudo, llega á producir un cansancio, un desvarío, un abatimiento moral que deja el alma insensible y destrozada. Esa pobre mujer, rendida de llorar, se detiene un momento á contemplar su dolor. Los ojos, muy abiertos y muy fijos, casi de loca, no miran. La atención, si la hay, está puesta en el interior. Tampoco lloran ya. Tras de ellos están pasando cosas muy tristes, tranquilos ahora, pero violentos antes, aunque nunca debieron ser estridentes.

Entre ambas descripciones, el autor reflexionaba sobre los usos imperantes al representar a las Vírgenes Dolorosas, incidiendo en dos aspectos: la edad y la belleza. En relación con el primero señalaba:

El convencionalismo habitual en las imágenes de las Vírgenes Dolorosas estriba en la edad que representan casi siempre: mujeres jóvenes, casi doncellas, tipo invariable de Inmaculada, cuando al advenir el sacrificio de Cristo á los treinta y tres años, su Madre debería andar alrededor de los cincuenta.

Respecto a la belleza de que debía dotarse al rostro, el otro “escollo” que el escultor debía de salvar. Rittwagen defendía que debía ser una “belleza mística, distante por completo de la pagana, que no sepa despertar ningún sentimiento sensual”. Concluyendo que en ambas esculturas, el arte de Mena supo hermanar la belleza del rostro con el respeto de la religión. Describiendo vividamente las impresiones que suscitaban su contemplación:

El dolor profundo que anima los semblantes no aminora la pureza y serenidad de las facciones que mueven á piedad y devoción, á profunda conmiseración. Es el drama de la madre que llora la muerte del hijo, drama repetido millones de veces en la vida de la Humanidad, y que cada una llora con toda intensidad y dolor, como si su dolor inundara con su magnitud toda su existencia.

Además de las tres imágenes de Mena, Rittwagen citaba otras “menos señaladas, pero lujosamente ataviadas y sobre magníficos tronos” que, a su parecer, constituían el núcleo de las “suntuosas procesiones”: la Virgen de la Soledad y la Virgen María Santísima de la Esperanza, de la parroquia de Santo Domingo, y, “sobre todo” Jesús Nazareno del Paso que, recordaba, “tiene el privilegio, al paso por la cárcel de Málaga, de poder sacar un preso, previamente elegido, por supuesto”. Estas eran las destacadas entre todas las imágenes, “antiguas y modernas”, que se sacaban en las “veintitantas” procesiones que integraban por aquel entonces la Semana Santa malagueña.

Como aspectos negativos, Rittwagen destacaba que las Vírgenes adolecían de “la general monotonía de sus lujosísimos tronos y doseles, y sus suntuosísimas pero parecidísimas túnicas”. Criticando también la escasa calidad de lo que él llama “las esculturas modernas” a las que consideraba “producto de industriales imagineros”, a los que no siempre acompañaba “una depurada inspiración artística”. Por ello terminaba con un llamamiento para recuperar a los grandes escultores para realizar nuevos pasos:

Es fenómeno habitual en estos tiempos considerar que la imaginería religiosa debe ser producto industrial de especialistas en recetas de taller, como muy acertadamente hablaba el Sr. Orueta, cuando los grandes escultores de la altura de Benlliure, Blay, Marinas, etc., cultivadores preferentes de los ritmos clásicos paganos, podrían muy bien enriquecer el acervo del arte religioso, si entidades como la Agrupación de Cofradías de Málaga, por ejemplo, en vez de solicitar el concurso de los industriales imagineros, contratase con artistas de tamaño magnitud la modelación de nuevos *pasos*. Saldrían ganando el Arte y la Religión.

Ilustraban el artículo varias fotografías, con sendos pies de foto:

- Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas, vulgarmente conocido por el Cristo de Mena, como sublimación del arte del gran artífice.
- Imagen y trono de Jesús Nazareno del Paso una de las esculturas más notables de las procesiones de la Semana Santa de Málaga.
- Imagen de la Virgen de la Soledad, de la Parroquia de Santo Domingo, de Málaga, que anualmente es sacada en solemne procesión durante las fiestas de Semana Santa.
- Imagen de la Virgen de la Esperanza, de la Parroquia de Santo Domingo, de Málaga, que constituye uno de los Pasos más lujosos de las célebres procesiones de la Semana Santa malagueña.
- Rostro de la Imagen de la Virgen de los Dolores, de la Parroquia de los Santos Mártires, de Málaga, obra de Pedro de Mena.
- Rostro de la Virgen de la Soledad, en el que culminó el arte inimitable del gran artífice Pedro de Mena.

El espacio de esta comunicación nos impide detallar con detenimiento las referencias a las cofradías de penitencia malagueñas y a la Semana Santa de la ciudad publicadas en estos semanarios durante los tres años siguientes. Por ello nos limitaremos a reseñar las fotografías publicadas en ellos.

Nuevo Mundo, el 15 de marzo de 1929, ilustrando “La Semana Santa en Málaga”, autor Díaz Casariego:

- El cortejo religioso a su paso por las calles de los barrios populares malagueños. En el centro, la iglesia de Santo Domingo, donde se venera la Virgen de la Esperanza.
- La procesión a su paso por la calle de Larios....

En página titulada “Las bellas imágenes malagueñas”, foto de Arenas de la Virgen de la Esperanza con un breve texto explicativo, en el que se anuncia el estreno de un “soberbio manto” para la que se llama “Virgen bellísima, ídolo de los malagueños y creación magnífica de la rica imaginería española”.

Mundo Gráfico, 20 de marzo de 1929, foto a toda página titulada “La Semana Santa en Málaga. Procesión matutina”, de Díaz Casariego: “La Virgen de la Esperanza al entrar en la iglesia de Santo Domingo á su regreso de la procesión matutina, el Viernes Santo”.

Nuevo Mundo, 22 de marzo de 1929, ilustrando artículo “Las bellas imágenes malagueñas en las procesiones de Semana Santa”.

- Nuestro Padre Jesús de la Misericordia, escultura de Pedro de Mena.

- María Magdalena, que acompaña al Santísimo Cristo de la Buena Muerte.

Con el título “La Semana Santa en Málaga”, foto de la Virgen de las Lágrimas, “admirable escultura de Fernando Ortiz, que figurará en las procesiones de este año, en la Cofradía de N. P. Jesús de la Sangre”.

La Esfera, 23 de marzo de 1929, foto a toda página como portada interior: “Admirable imagen de la Virgen de la Esperanza, original de Pedro de Mena, venerada en la Parroquia de Santo Domingo, de Málaga”.

Ilustrando el artículo de Hugo Moreno “Pedro de Mena, el escultor de la vida”, se incluyen tres fotos:

- Santa María Magdalena.
- El sublime amor de los ascetas y místicos reflejado en el rostro de la Magdalena.
- El cielo purísimo de la cara de la Virgen, nublado por el dolor y las lágrimas.

Nuevo Mundo, 29 de marzo de 1929, una de las fotos que ilustran el artículo “Los milagros de Jesús”, de Federico M. Alcázar es “Nuestra Señora del Mayor Dolor de la Hermandad de la Exaltación”. También, fotografía titulada “El arte escultórico de Málaga: la Soledad de Pedro de Mena”, con breve texto explicativo.

La Esfera, 30 de marzo de 1930, página titulada “La admirable suntuosidad de las procesiones de Semana Santa en la bella Málaga”, con tres fotos de Aguilera:

- El Cristo de la Sangre, uno de los pasos más notables de las procesiones de Málaga.
- La Piedad, escultura del notable artista malagueño D. Francisco Palma, que ha sido sacada en procesión este año por vez primera.
- La procesión de María Santísima de la Amargura, á su regreso á su templo por el barrio de la Trinidad, en la mañana del Viernes Santo.

Nuevo Mundo, 4 de abril de 1930, ilustran el artículo titulado “La magnificencia de las famosas procesiones de la Semana Santa de Málaga” cuatro fotos:

- La Virgen de la Esperanza, veneradísima y valiosa imagen.
- Nuevo manto de nueve metros de largo por cinco y medio de ancho, bordado sobre terciopelo verde con oro fino por las Reverendas Madres

Adoratrices, que lucirá en la procesión de este año la Virgen de la Esperanza.

- El pueblo de Málaga se congrega en las inmediaciones de la parroquia de Santo Domingo, la mañana del Viernes Santo, para aclamar a la Virgen de la Esperanza.
- La Virgen de la Esperanza al entrar en la calle de Larios.

Mundo Gráfico, 9 de abril de 1930, doble página titulada “Las grandes procesiones de la Semana Santa Malagueña” con seis fotografías de Aguilera:

- El famoso Cristo de Juan {sic} de Mena, que se venera con fervor en Málaga.
- La Virgen de las Lágrimas, que la cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Sangre sacará en procesión este año.
- El paso de la Virgen de la Amargura á la salida de la capilla de Zamarrilla.
- La Virgen de la Esperanza camino de los Percheles. Orden en que desciende la rampa del puente de Tetuán la procesión de Nuestro Padre Jesús del Paso y la Virgen de la Esperanza, después de un largo recorrido que dura once horas.
- María Santísima de la Esperanza. El nuevo manto, de nueve metros de largo por cinco y medio de ancho, bordado sobre terciopelo verde con oro fino por las reverendas Madres Adoratrices, que lucirá en la procesión de este año la Virgen de la Esperanza y cuyo coste se ha elevado á 30.000 duros
- Procesión del Santísimo Cristo Resucitado. Los mayordomos de las cofradías solicitando la venia para desfilan por delante de la tribuna presidencial.

Nuevo Mundo, 11 de abril de 1930, artículo de M. Callejón Navas titulado “Actualidades malagueñas. La Semana Santa”. Además, poema de Narciso Díaz de Escovar “La Bendición de Jesús”, con una foto de Nuestro Padre Jesús del Paso.

Nuevo Mundo, 27 de marzo de 1931, artículo titulado “La magnífica Semana Santa malagueña” ilustrado por dos fotos:

- Cristo de la Agonía, al que se rinde culto en la iglesia de Santo Domingo.
- Cristo de la Buena Muerte, escultura de Pedro de Mena, que se venera en la iglesia de Santo Domingo.

Mundo Gráfico, 1 de abril de 1931, artículo de José Prados López, “La Virgen de la Esperanza, Macarena Malagueña”, ilustrado con fotos de Aguilera:

- La imagen de María Santísima de la Esperanza, a su paso por el puente de Tetuán.
- El paso de la Virgen de la Esperanza, en un descanso.
- La Virgen de la Esperanza a su paso por la Puerta del Mar.

Página gráfica “La Semana Santa en Málaga” con cinco fotos de Díaz Casariego:

- Nuestro Padre Jesús de la Misericordia, obra de Pedro de Mena, que se venera en parroquia de Nuestra Señora del Carmen.
- Manto de la Virgen de la Esperanza, cuyo coste se elevó a la suma de 25.000 duros.
- María Santísima de la Esperanza, que se venera en la parroquia de Santo Domingo.
- La Virgen de la Esperanza desfilando procesionalmente por las calles de la ciudad, en la mañana del Viernes Santo.
- María Santísima de la Consolación, otra de las imágenes más veneradas por los malagueños, que sale procesionalmente el Miércoles Santo.

Nuevo Mundo, 3 de abril de 1931, página titulada “La Semana Santa de Málaga”, con un poema de Joaquín Díaz Serrano titulado “La Bendición de Jesús del Paso”, e ilustrada con dos fotografías de Aguilera:

- Nuestra Señora de la Esperanza al pasar por uno de los puentes del Guadalmedina.
- La imagen de Nuestro Padre Jesús del Paso, en la calle de Larios.

El resurgimiento de la Semana Santa de Salamanca durante el siglo XX visto a través de su prensa. Los nuevos pasos procesionales de sus cofradías de penitencia

Laura MUÑOZ PÉREZ
Universidad de Salamanca

- I. El papel de la Junta Permanente de Semana Santa.**
- II. La prensa como testigo del reverdecimiento de la Semana Santa de Salamanca.**
 - 2.1. Seráfica Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Agonía.*
 - 2.2. Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad.*
 - 2.3. Ilustre y Venerable Congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno.*
 - 2.4. Hermandad dominicana del Santísimo Cristo de la Buena Muerte.*
 - 2.5. Real Cofradía Penitencial de Cristo Yacente de la Misericordia y de la Agonía Redentora.*
 - 2.6. Hermandad del Santísimo Cristo del Amor y de la Paz.*
 - 2.7. Hermandad del Silencio.*

I. EL PAPEL DE LA JUNTA PERMANENTE DE SEMANA SANTA

La situación social y cultural consecuente del régimen político encabezado por Francisco Franco manifiesta, entre otras ramificaciones, un reverdecimiento del fervor religioso, nunca del todo adormecido en la católica España. Éste afecta, con particular intensidad, a las poblaciones pequeñas y medianas del país, aquellas que no han llegado a hacer suyos los cambios que el avance tecnológico y la industrialización habían llevado a entornos más evolucionados. Aislados en un paréntesis que se prolonga durante décadas, los españoles posan la mirada en su pasado, recuperando y revitalizando costumbres, creencias y tradiciones que hasta el inicio de la contienda parecían más cosa del siglo XIX que de la nueva centuria. Los salmantinos también rescatan la práctica religiosa, que se traduce en ceremoniales sacros dispares, desde ejercicios espirituales a celebraciones eucarísticas pasando por triduos, sesiones de adoctrinamiento en las lecturas evangélicas y, cómo no, en el auge experimentado por la Semana Santa, particularmente acentuado durante las décadas de los 40 y 50, tal como se encarga de transmitir la prensa local.

De hecho, ante la fenomenal respuesta que la sociedad ofrece a la propaganda de los periódicos, en la que se anima a contribuir económicamente con las celebraciones, se decide sistematizar este esfuerzo promoviendo la creación, en 1942, de la Junta de Cofradías, Hermandades y Congregaciones de la Semana Santa, conocida como Junta de Semana Santa o Junta de Cofradías de Salamanca, que se constituye el 9 de abril de dicho año bajo la denominación, ahora en desuso, de Junta Permanente de Semana Santa.

La función de esta entidad es la divulgación y promoción de las ceremonias penitenciales de la ciudad, pero también la financiación de las restauraciones de las imágenes o la coordinación de las actuaciones de las entidades que forman parte de la junta. A estos objetivos se hubo de sumar uno, primordial en sus orígenes, que en la actualidad parece superado, como fue el de la recuperación de los ritos, piezas e incluso devotos que se habían perdido u olvidado durante los años de la República y la Guerra Civil.

Las cofradías firmantes de la fundación de la junta fueron la de la Vera Cruz, Nuestro Padre Jesús Nazareno de San Julián, Nuestro Padre Jesús Divino Redentor Rescatado, Nuestra Señora de la Soledad y Santísimo Cristo de la Agonía¹.

Pese a este impulso institucional, la Semana Santa de Salamanca, anecdótica durante las tres primeras décadas del siglo XX, se encuentra con dificultades a la hora de reencarnarse en un nuevo movimiento vecinal y espiritual, sobre todo en lo relacionado con la refundación, constitución y organización de cofradías pues son las que, a la postre, dan visibilidad al suceso religioso. En esta nueva etapa -más allá de las congregaciones históricas (algunas centenarias) de la ciudad²- destaca la fundación, en 1944, de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Buena Muerte, auspiciada por el gremio de la prensa y las artes gráficas. Su esfuerzo sirve para prender la mecha de una devoción adormecida, fruto de la cual ese mismo año florece la cofradía de excombatientes, en la iglesia de San Juan de Sahagún, bajo la denominación de Cofradía del Santísimo Cristo de las Batallas, Nuestro Padre Jesús del Consuelo y Nuestra Señora del Gran Dolor (cuyas actividades cesan en la década de los 70). Un año después se incorpora a la nómina procesional la Congregación de Jesús Amigo de los Niños, que desfila el Domingo de Ramos. En 1948 se amplía el cartel con la Hermandad del Santísimo Cristo de la Luz y de Nuestra Señora Madre de la Sabiduría, formada por congregaciones marianas de la Universidad³, y con la de Nuestro Padre Jesús de la Promesa (filial de la Hermandad Dominicana del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y actualmente desaparecida). Este proceso se redondea entre 1949, cuando se asiste al primer desfile de la Cofradía del Santísimo Cristo del Amparo, en la jornada del Miércoles Santo⁴, y 1951, con la fundación de la Cofradía de la Oración en el Huerto de los Olivos, que procesiona por primera vez al año siguiente. Todas estas congregaciones, conforme se van incorporando a las celebraciones, pasan a formar parte también de la Junta Permanente de Semana Santa.

En 1995 la Semana Santa de Salamanca es declarada Fiesta de Interés Turístico Regional, en 1998 adquiere el rango de Fiesta de Interés Turístico

¹ <http://www.semanasantasalamanca.es/> (consultado el 22 de marzo de 2017).

² De entre las que es posible citar a la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz del Redentor y de la Purísima Concepción de la Virgen, su Madre, fundada en 1506 (aunque con orígenes más antiguos, que remontan a las cofradías medievales del siglo XIII) o la Congregación de la Santísima Trinidad bajo la advocación de Nuestro Padre Jesús Divino Redentor Rescatado, de 1686.

³ Aunque desfila por primera vez en la Semana Santa de 1948, la hermandad se había fundado meses antes, en 1947.

⁴ Cofradía desaparecida en la actualidad, auspiciada por médicos, farmacéuticos y practicantes. ANDRÉS MATÍAS, J. J., *Semana Santa en Salamanca. Historia de una tradición*, Salamanca 1986.

Nacional y finalmente, en 2003, logra ser considerada Fiesta de Interés Turístico Internacional⁵.

II. LA PRENSA COMO TESTIGO DEL REVERDECIMIENTO DE LA SEMANA SANTA DE SALAMANCA

2.1. *Seráfica Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Agonía*

Entre las novedades que la Semana Santa de la dictadura ofrece a Salamanca se encuentra esta hermandad, que aúna a los comerciantes locales y que, precisamente por su juventud (pues se constituye el 8 de marzo de 1926) y carácter pionero, debe hacerse con tallas con las que completar su recorrido de la tarde-noche del Jueves Santo. La primera de las que encarga es una Dolorosa, al artista tarraconense (aunque afincado en Salamanca) Inocencio Soriano Montagut (1893-1979)⁶.

El origen de este trabajo se debe a que, hasta esas fechas, la hermandad procesionaba una Dolorosa cedida por las agustinas del convento de la Purísima. Dado que esta talla pertenecía a su clausura y no parecían proclives a desprenderse de ella, ni aun temporalmente, exigen a la cofradía disponer de su propia imagen lo antes posible, compromiso que se presta a cumplir ahora⁷.

El autor, quien había trabajado en talleres de imagerie durante su juventud para sufragarse sus estudios, mostró desde entonces su admiración por la obra religiosa de José Capuz o Julio Vicent⁸, lo que justifica que parte de su trabajo se detenga en desarrollar esta faceta⁹, a la que además se siente afín

⁵ Un recorrido por su historia y la de las cofradías que la representan en *Semana Santa Salamanca: De interés turístico internacional*, Salamanca 2004; *Entre la Pasión y la Piedra. La Semana Santa de Salamanca*, Salamanca 2008, o BLÁZQUEZ VICENTE, F. J. (coord.), *Semana Santa en Salamanca. Las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Salamanca*, Salamanca 2011.

⁶ Su trabajo se estudia en *Soriano Montagut (1893-1979)*, Tarragona 1987 y ESCODA, R., *L'obra de l'escultor "Soriano-Montagut"*, Barcelona 1992.

⁷ BLÁZQUEZ VICENTE, F. J., *La hermandad de los comerciantes. La presencia activa del comercio salmantino en la Semana Santa*. Cuadernos del Museo del Comercio, nº 14, Salamanca 2014, p. 12.

⁸ SÁNCHEZ MARCOS, M., "Inocencio Soriano-Montagut. Escultor en Salamanca", en *Revista Provincial de Estudios*, 29-30 (1992) 257-283.

⁹ Las particularidades del ambiente artístico salmantino durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra en MUÑOZ PÉREZ, L., "La memoria artística de la Guerra Civil española a través de sus documentos periodísticos: el caso salmantino", en *IV Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: Legados documentales para la Historia*, Madrid 2009, pp. 125-140.

desde lo personal y familiar. Así pues, desde su taller en el Museo Provincial, en torno al que se aglutina la llamada Escuela de Imaginería de Salamanca -de la que también forman parte Damián Villar y Francisco González Macías-; como decíamos, desde allí Montagut requiere la colaboración de mujeres salmantinas para que posen como modelos de manos y del rostro de la Virgen, dándole un cariz cercano y personal al proceso¹⁰. Pensemos que, en los meses inmediatamente posteriores al fin de la contienda, la sociedad se siente anhelante ante cualquier acontecimiento que dulcifique la dureza de la vida cotidiana y si éste es, además, de carácter devoto, su interés y difusión se ve multiplicado. Ello explica la cantidad de curiosos que se acercan al estudio de Montagut para observar la evolución de su quehacer y también numerosas las jóvenes que se prestan como modelos para la pieza¹¹.

Durante los últimos meses de 1939 trabaja el escultor en este encargo (figura 1), que ve la luz en marzo del año siguiente, de manera que la cofradía puede sacar la pieza en procesión en la Semana Santa de 1940. La talla, de 400 kilos de peso¹², tiene como novedad iconográfica haber sustituido las siete espadas clavadas en el corazón de María por una corona de espinas que la Virgen abraza.

La obra de Montagut es policromada por Enrique Perona y, tras ser expuesta en el estudio del artista, pasa a la iglesia de los Franciscanos, donde es bendecida por el obispo Enrique Plá y Deniel¹³. Allí el trabajo se hace merecedor de parabienes desde los medios locales. El fervor, teñido de subjetividad y exageración, lleva a los críticos a afirmar que *una noche, en el breve descanso de Montagut, bajaron los ángeles y se llevaron aquella armazón de maderas machihembradas y claveteadas entre sí y la sustituyeron con la misma Madre del Dolor hecha*

¹⁰ *La Gaceta Regional*: ÁLVAREZ, P., “El escultor Soriano Montagut, visto desde el campo”, 13 de julio de 1939, pp. 1 y 3 y “Un ruego a las señoritas salmantinas”, 1 de agosto de 1939, p. 1. En *El Adelanto*: “El laureado escultor Montagut necesita una modelo”, 1 de agosto de 1939, p. 2, y “Para la Dolorosa de Montagut”, 26 de septiembre de 1939, p. 2.

¹¹ La Junta de Semana Santa informa que la modelo para el rostro de la Dolorosa fue Ramona Serra (lo que explica la popular denominación de esta virgen como *La Ramona*) y quien prestó sus manos como original fue Andrea Rivas, Miss Salamanca 1933. Ver <http://www.semanasantasalamanca.es/> (consultado el 22 de marzo de 2017).

¹² “Hacia la creación de una Escuela de Imaginería en Salamanca” en *La Gaceta*, 4 de febrero de 1940, p. 6. Debido a este exceso de peso, la talla fue vaciada tiempo después. Ver *Semana Santa en Salamanca. Arte y cultura en la Semana Santa salmantina*, Salamanca 2014, pp. 129-131.

¹³ *La Gaceta*: “La Dolorosa de Montagut”, 13 de marzo de 1940, p. 2; “La Dolorosa de Montagut expuesta al público”, 14 de marzo de 1940, p. 2 y MARTÍN BORREGO, L., “La Dolorosa de Montagut”, 26 de marzo de 1940, p. 2. En *El Adelanto*: “Ayer fué bendecida por el Dr. Plá y Deniel la Dolorosa de Montagut”, 19 de marzo de 1940, p. 2.

*estatu*¹⁴. Ante tales alabanzas no extraña que el artífice, director entonces de la Escuela de Artes y Oficios de la capital y, por tanto, con ascendente sobre los jóvenes valores creativos, ve factible la consolidación de la Escuela de Escultura Religiosa de Salamanca, pudiendo alcanzar en éxitos a la de Valladolid, *allá por el siglo XVI*¹⁵.

Yendo a lo concreto, aunque sin poder evitar los excesos sentimentalistas, hay quienes valoran de la pieza elementos como la silueta acertada, el movimiento reposado, la profusión de paños, el cromatismo tradicional o la captación anatómica de la figura, *que discretamente se acusa en muslos y caderas y da el ritmo a toda la composición, de manera que bajo la complicada envoltura de la rica y recia pañería se adivine no un esquemático maniquí más, sino una perfecta humanidad*¹⁶. También hay quienes, aunque tíbicamente, plantean reservas al resultado, sobre todo en lo que se refiere a la excesiva humanidad de María frente a su cualidad de Reina del Cielo y a la presunta falta de sufrimiento de su rostro, que se justifica en que *el valor se sobrepone al dolor*¹⁷. Del mismo modo se cuestiona su excesiva juventud, su aspecto casi infantil¹⁸.

El tiempo y la crítica especializada se han encargado de moderar los halagos primeros sacando a relucir sus defectos en lo formal, sus carencias en lo expresivo y sus limitaciones en lo aspiracional. Si bien, en general, se valora su esfuerzo revitalizador, su impulso y capacidad de movilización de jóvenes generaciones de artistas, en lo que se refiere a las obras de Montagut, *los resultados (...) no son felices del todo. Escultóricamente hablando adolecen de frialdad en un sentido, como alicortados por un realismo de no demasiado vuelo, que no alcanza la expresividad y pretendido misticismo de la tradicional imaginería española*¹⁹. Este tipo de comentarios son los que justiprecian hoy la dimensión real de la obra, a la que sus coetáneos ofrecieron alabanzas excesivas y a la que no favorecieron las comparaciones con la tradición escultórica histórica (renacentista y barroca), por mucho que estos paralelismos estuvieran cargados de buenas intenciones.

¹⁴ GARCÍA CRESPO, “Montagut y su Dolorosa”, en *La Gaceta*, 21 de marzo de 1940, pp. 1 y 3.

¹⁵ MONTILLANA, J. de, “Atalaya”, en *El Adelanto*, 28 de enero de 1940, p. 1. Pese a los deseos y pronósticos en torno a este colectivo, su fortuna comienza a truncarse en 1945, momento en que Montagut gana la plaza de profesor de la Lonja de Barcelona y regresa a su Cataluña natal, abandonando definitivamente Salamanca.

¹⁶ ARTERO, J., “La Dolorosa de Montagut”, en *La Gaceta*, 15 de marzo de 1940, pp. 1 y 3.

¹⁷ SEIRUL-LO F., “La Dolorosa de Montagut”, en *La Gaceta*, 24 de marzo de 1940, p. 2.

¹⁸ ISCAR PEYRA, F., “La Dolorosa de Montagut”, en *El Adelanto*, 15 de marzo de 1940, p. 1.

¹⁹ SÁNCHEZ MARCOS, o.c., p. 267.

La sintonía entre esta cofradía y la nueva escultura procesional de la Escuela de Imagineros es tal que, en 1948, se presenta un nuevo paso destinado a completar el recorrido de la hermandad. Se trata de la imagen de Jesús ante Pilatos, realizada por el escultor de Béjar Francisco González Macías (1901-1982). La obra, de madera policromada, representa el momento en que Cristo comparece ante Pilatos en espera de ser juzgado, justo en el instante de pronunciar las palabras: *Mi reino no es de este mundo*, lo que justifica su dedo señalando hacia el cielo. Junto a los protagonistas, el paso se completa con la presencia de los sumos sacerdotes Anás y Caifás abandonando el palacio del gobernador²⁰.

Los críticos que descubren el trabajo, lejos de dejarse llevar por la hipérbole de otros casos, prefieren insistir en su composición sencilla, que elude el rebuscamiento. De este modo se consigue transmitir la solemnidad de la escena, *invistiéndola de una serenidad majestuosa, sin usar de trucos efectistas. (...) En cuanto a la línea, es sobria y elegante (...) y sosegado y suave el modelado. Los planos se funden unos con otros, produciendo un matiz de calidades marfileñas, lejos de los juegos de anatomías desarticuladas. En suma, se nos da un ejemplo de buen gusto en la concepción y de nobleza en la ejecución*²¹.

El trabajo, de 1.100 kilos de peso y cuyo coste asciende a 40.000 pesetas, participa de los desfiles salmantinos hasta 1965, cuando es temporalmente apartado. A partir de 1994, y tras una profunda restauración (tasada en 700.000 pesetas), vuelve a la Semana Santa²².

Lejos de ser ésta la única aportación escultórica de 1948 en materia procesional, ese año asiste también a la inaugural salida de *El prendimiento* (primero denominado *El beso de Judas*, en madera policromada), elaborado -tras vencer en concurso público²³- por el salmantino Damián Villar González (1917-2003)²⁴.

²⁰ “La Hermandad del Santísimo Cristo de la Agonía estrenará, también este año, el paso de «Jesús ante Pilato»”, en *El Adelanto*, 16 de marzo de 1948, p. 4. En *La Gaceta*: “Ante la Semana Santa salmantina”, 17 de marzo de 1948, p. 4, y “Dos nuevos pasos de González Macías”, 25 de marzo de 1948, p. 4. Ver también BRASAS EGIDO, J. C., *Francisco González Macías. Vida y obra de un escultor bejarano (1901-1982)*, Béjar 2010, p. 72.

²¹ TRILLA, U., “«Jesús ante Pilato», de González Macías”, en *El Adelanto*, 7 de abril de 1948, p. 4.

²² MONTERO, J. A., “La Hermandad del Cristo de la Agonía estrenará paso este año”, en *La Gaceta*, 15 de marzo de 1994, p. 12. En 2009 el grupo escultórico vuelve a ser restaurado. Ver a este respecto *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 70-72.

²³ BLÁZQUEZ VICENTE, o. c., p. 15.

²⁴ *El Adelanto*: “El grupo escultórico «El Prendimiento», que ha terminado Damián Villar González”, 21 de febrero de 1948, p. 4; “El nuevo paso de «El Prendimiento», enriquecerá en

En la línea laudatoria del resto de trabajos creados por entonces, del paso de Villar se destaca *la belleza serena de todo el grupo, concretada en la melancólica, pero tranquila expresión del rostro de Jesús y en la actitud firme del centurión romano*. También se valora el carácter estoico de Pedro, la *melosidad* de Judas y el servilismo del soldado que se apresta a detener a Cristo²⁵.

Con el paso del tiempo, y como en el caso anterior, *El prendimiento* sufre los rigores de la progresiva desacralización del país y del consiguiente desinterés por la Semana Santa. De hecho, deja de exhibirse desde 1965 por falta de cofrades e incluso por el riesgo de desaparición de la propia cofradía. Sin embargo, como se ha comentado, la situación logra revertirse a partir de los años 80, volviendo a la Semana Santa en 1986²⁶.

En un salto cronológico llegamos a 1960, cuando tiene lugar otro suceso de interés en este ámbito de estudio. En efecto, la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Perdón, fundada el 8 de diciembre de 1944 como filial de la del Cristo de la Agonía y presente en la Semana Santa desde 1945, encarga a Damián Villar un *Crucificado* (madera policromada) con el que sustituir al que, hasta el momento, le cedían las madres Bernardas. El monasterio de éstas, advocado a la Encarnación y situado en el paseo de Canalejas (en el espacio en la actualidad ocupado por el colegio Calasanz), contaba con una capilla en uno de cuyos arcosolios se resguardaba un Cristo en la cruz, barroco, al parecer debido a Bernardo Pérez de Robles. El nuevo encargo viene motivado porque en 1959 estas religiosas abandonan su convento para trasladarse a otro situado en el Camino de las Aguas y se llevan consigo la talla del siglo XVII. Dado que la nueva sede está alejada del centro histórico y, por tanto, de los recorridos procesionales, la cofradía afectada busca solución recurriendo al trabajo de Villar. De este modo, la obra del artista puede ver las calles en los desfiles del Domingo de Ramos de entre 1960 y 1972, saliendo durante esos años desde el convento de San Esteban.

La pieza de Villar responde, formalmente, a las características de la barroca, con la única particularidad de modificar la orientación del rostro hacia el lado contrario.

forma destacada nuestra Semana Santa”, 5 de marzo de 1948, p. 4 y GUASP, F., “Los nuevos «pasos» de la Semana Santa”, 28 de marzo de 1948, p. 5. Sobre su obra consultar *Damián Villar González. Maestro escultor (catálogo de exposición)*, Salamanca 2000.

²⁵ “Damián Villar y el paso de «El Prendimiento»”, en *La Gaceta*, 23 de marzo de 1948, p. 6.

²⁶ *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 67-70.

En esas mismas fechas la Venerable Orden Tercera de San Francisco prohíbe a la Hermandad del Cristo de la Agonía (hermana mayor, recordemos, de la de Nuestro Padre Jesús del Perdón) usar su imagen titular por observar riesgos de deterioro en un trabajo veterano, en especial en su cruz. Así pues, se decide rescatar la obra de Villar, almacenada a la espera de tiempos más prósperos, sustituyendo su nombre original -Cristo del Perdón- por el de Cristo de la Agonía y oscureciendo ligeramente su policromía para asemejarlo más al original franciscano²⁷.

A este reajuste hay que añadir que, a comienzos de la década de los 80, las madres Bernardas vuelven a poner el Cristo del Perdón barroco a disposición de la cofradía, siempre y cuando pueda salir desde su nuevo convento. Esta situación se hace realidad a partir de 1986.

Tras semejantes vaivenes y vicisitudes, tan sólo queda por reseñar que tanto el mencionado Cristo de la Agonía de Villar como su Prendimiento, así como la Dolorosa de Montagut o el paso de González Macías se encuentran acogidos, de manera permanente, en la iglesia del convento de las Úrsulas, inicio y término de la procesión del Jueves Santo.

2.2. Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad

De las más arraigadas de Salamanca, nació el 22 de mayo de 1645 por iniciativa del gremio de zapateros²⁸ y siempre ha contado con una extraordinaria cantidad de cofrades que la han sostenido a lo largo del tiempo. De hecho, de su mantenimiento, e incluso de su deseo de fortalecimiento en tiempos difíciles, da cuenta que, en septiembre de 1914, la cofradía invita al escultor valenciano Mariano Benlliure Gil (1862-1947)²⁹ a la ciudad con vistas a ofrecerle el encargo de una imagen *lo más devota y artística posible*³⁰. Esta pretensión no se materializará hasta décadas más tarde siendo la noticia, en cualquier caso, un ejemplo de la fortaleza de la hermandad.

²⁷ *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 106-107.

²⁸ Venerándose su primera imagen en la iglesia de San Román y, en la actualidad, con sede en la Catedral Nueva.

²⁹ Su quehacer queda estudiado en MONTOLIU SOLER, V., *Mariano Benlliure. 1862-1947*, Paterna 1997 y *Mariano Benlliure, el dominio de la materia*, Madrid 2015. Particular atención a su faceta religiosa se presta en *Mariano Benlliure regresa a Málaga (catálogo de exposición)*, Málaga 2011.

³⁰ *El Adelanto*: “Noticias”, 19 de enero de 1914, p. 3 y “Noticias”, 3 de septiembre de 1914, p. 3.

En efecto, el 26 de julio de 1940 la cofradía encomienda al artista, *honra y prez de los escultores españoles*³¹, una imagen de su virgen titular con el fin de que pueda salir en procesión en la madrugada del Sábado Santo del año siguiente. En palabras del obispo Plá y Deniel, quien encabeza la petición, con este trabajo *Salamanca quedaría siempre muy honrada con una obra de la fuerza artística de las que proceden de su cincel*³².

Benlliure cumple con el encargo presentando, en abril de 1941 (en la jornada del Domingo de Ramos), el resultado de su trabajo³³, una talla que emociona a través de su *gesto de dolor eterno, magnífico y sereno, agotador y humano*. Precisamente con el fin de transmitir, en una única expresión, la congoja de la madre junto al aura de santidad de María, el escultor escoge como inspiración a la joven Lili Lafita Portabella, hija de unos amigos suyos de Zaragoza, en cuyo rostro encuentra belleza, juventud y patetismo³⁴. Con su efigie talla Benlliure esta *Madre del eterno dolor, que será toque de oración para todas las almas que busquen en su tribulación consuelo a las pobres tribulaciones humanas*³⁵.

De la satisfacción de la cofradía es manifiesto el hecho de que Benlliure es nombrado hermano de honor de la congregación³⁶. Sin embargo, este éxito interno no cala en la población salmantina que rechaza, en particular, el rostro de María, excesivamente anguloso hasta el punto de resultar masculino, poco empático y demasiado endurecido. El artista, haciendo caso a este malestar, retoca en 1943 la efigie de la Virgen³⁷.

³¹ “Una imagen de Benlliure para la Semana Santa salmantina”, en *La Gaceta*, 4 de febrero de 1941, p. 1.

³² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Salamanca” en MATEOS RODRÍGUEZ, M. A. (coord.), *La Semana Santa en Castilla y León*, Valladolid 1993, p. 167.

³³ *El Adelanto*: “Benlliure talla una imagen de la Soledad para Salamanca”, 4 de febrero de 1941, p. 1; “Hoy será bendecida la nueva imagen de la Soledad”, 6 de abril de 1941, p. 8; “Bendición de la nueva imagen de la Soledad”, 8 de abril de 1941, p. 2 y “La nueva imagen de la Soledad”, 10 de abril de 1941, p. 8. En *La Gaceta*: “Esta semana llegará a Salamanca la Soledad de Benlliure”, 1 de abril de 1941, p. 8, y “Mañana por la tarde será bendecida en la Catedral la nueva Soledad de Benlliure”, 5 de abril de 1941, p. 4. Por el trabajo recibe la cantidad, nada despreciable en la época, de 15.000 pesetas.

³⁴ ALONSO, G., “La imagen de «La Soledad» cumple cincuenta años” en *El Adelanto*, 15 de junio de 1991, p. 11.

³⁵ J., “Madre del eterno dolor...”, en *La Gaceta*, 8 de abril de 1941, p. 8.

³⁶ Hecho solemnizado a través de un pergamino elaborado por Vicente González Sánchez y entregado al escultor en la Casa Charra de Madrid. En *El Adelanto*: “Don Mariano Benlliure, Hermano honorario de la Cofradía de la Soledad”, 14 de enero de 1945, p. 3, y “Entrega de un pergamino a don Mariano Benlliure”, 18 de enero de 1945, p. 4.

³⁷ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, o. c., pp. 157-167. Ver también *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 135-140.

2.3. *Ilustre y Venerable Congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno*

Se trata también de una de las cofradías más antiguas y asentadas de la ciudad, gozando de un gran número de fieles que le rinden culto desde la iglesia de San Julián. De hecho, del carácter milagroso de la imagen de Jesús Nazareno y de la fe de los salmantinos en su benevolencia da cuenta el hecho de que, en 1938, la talla es sacada en procesión de modo extraordinario con carácter rogativo, pidiendo el fin de la Guerra Civil³⁸.

En 1942 Francisco González Macías inicia un importante trabajo para esta cofradía centenaria -fundada en 1716-³⁹, consistente en la elaboración de un paso del Santo Entierro.

Dada la dimensión del encargo, por el número de figuras que lo van a componer, la presentación del resultado no se realiza de modo conjunto sino que se ofrecen al público, de manera escalonada, los avances que el escultor va ejecutando. De hecho, en el año en cuestión González Macías tan sólo ve posible presentar, en el mes de junio y desde el zaguán del ayuntamiento, las figuras de la Virgen y San Juan Evangelista retirándose del Calvario y cerrando el cortejo fúnebre⁴⁰.

Con este aperitivo el artista alimenta las expectativas que el conjunto suscita; esperanzas que además son reforzadas desde la prensa, la cual alaba un grupo que supone un *jalón en la ruta ascendente de la escultura religiosa*⁴¹ pero que además, y en lo particular, plasma en los personajes un aura de dolor sereno y de tragedia humana del gusto de los devotos de entonces, quienes identifican esta pena divina cercana, creíble e impactante con los padecimientos que muchos han sufrido durante la guerra española. De hecho, eso es lo que parece demostrar la figura de María, *una Virgen en la que el dolor por la pérdida del Hijo adquiere categoría suprahumana*⁴²; pérdida que cantidad de madres, desposeídas de sus hijos en el frente, comparten como suya. Como es lógico, fomentar estos sentimientos contribuye, a los efectos que a González Macías interesan, a aumentar la piedad y, con ella, el afecto hacia su trabajo. El énfasis en la humanización de los personajes es respuesta a un deseo de hacer sencillo el intercambio sentimental entre imagen y público, si bien ha de intentarse sin merma de la categoría divina de los representados.

³⁸ <http://www.semanasantasalamanca.es/> (consultado el 22 de marzo de 2017).

³⁹ Sobre su historia a lo largo de los siglos ver NÓ VÁZQUEZ, M. F. de, y VILLAR GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, M. V., *Jesús Nazareno. 300 años en la vida de Salamanca*, Salamanca 2016.

⁴⁰ "El Arte Religioso en Salamanca", en *El Adelanto*, 21 de junio de 1942, p. 4.

⁴¹ NOGARA, (sin título) en *La Gaceta*, 30 de junio de 1942, p. 1.

⁴² AXACH, "Acotaciones al margen", en *La Gaceta*, 23 de junio de 42, p. 6.

Con respecto a la fisonomía de San Juan, el especialista Brasas Egido valora su excesiva juventud, rayana al infantilismo. Es posible que, con esta caracterización, el artista hiciese un homenaje, directo o indirecto, a las esculturas de niños que él mismo tallaba con asiduidad, si bien en este caso la dulzura del santo no resta al grupo carácter y nobleza⁴³.

Tanto en una como otra figura, uno de los aspectos más valorados por la crítica coetánea y la actual es *la manera clásica y a la vez moderna de ejecutar los paños (...). Esa perfección (...) reflejaba una especial habilidad que (...) se explicaba por el conocimiento del artista de la industria tan bejarana de fabricación de paños*⁴⁴.

González Macías, impulsado por el éxito de las dos primeras piezas, termina el paso para la Semana Santa de 1943⁴⁵. Completa el encargo con otras cinco imágenes: en primer plano, y a la derecha, María, madre de José de Arimatea, con una vasija entre sus manos. Le sigue Nicodemo, merecedor de los más encendidos elogios, quien sujeta a Cristo por sus extremidades inferiores mientras que de los hombros lo sostiene José de Arimatea. A su lado derecho se sitúa María Magdalena, cerrando el cortejo los dos personajes que se dieron a conocer el año anterior⁴⁶. Además, el escultor remata el trabajo con la talla de cuatro faroles, estofados y dorados por él mismo⁴⁷.

Entre los conocedores del arte salmantino sigue habiendo quienes consideran que este conjunto destaca por su *gran virtuosismo, sobre todo en la curva que describe el cuerpo de Cristo, pero dentro de una grandiosa composición, dentro de una aparatosa escenografía*⁴⁸. Sin embargo, observando individual y fuera de contexto las figuras, el acartonamiento de las mismas, sus excesos retóricos, su grandilocuencia gestual y su falta de delicadeza en el logro de facciones y en la expresión física de los sentimientos, resulta difícil coincidir con esta opinión, a la que no se le puede negar acierto en la alusión a la fastuosidad y exageración de conjunto.

Tras más de un año de trabajo, éste es presentado y bendecido por el obispo Francisco Barbado Viejo en la jornada del Miércoles Santo de 1943, tras la

⁴³BRASAS EGIDO, o. c., p. 57.

⁴⁴Ídem.

⁴⁵PÉREZ, A., “El «Paso» de Macías a punto de terminarse”, en *La Gaceta*, 28 de enero de 1943, p. 4.

⁴⁶*La Gaceta*: PÉREZ, A., “El «Paso» de Macías para Salamanca”, 10 de febrero de 1943, p. 3 y NAVARRO CRUZ, J., “«El Santo Entierro», de González Macías, el nuevo paso que saldrá este año”, 22 de abril de 1943, p. 3.

⁴⁷A., “Una visita al estudio de González Macías”, en *La Gaceta*, 4 de abril de 1943, pp. 3 y 4.

⁴⁸ANDRÉS MATÍAS, o. c., p. 69.

cual pasa a formar parte del muestrario del Viernes Santo⁴⁹. Sin embargo, con el paso del tiempo su éxito ha corrido desigual fortuna, quedando marginado de los desfiles durante años. Ello se resuelve en la década de los 80, cuando la cofradía restaura la talla y la dota de una nueva carroza metálica para que, a partir de la Semana Santa de 1989, pueda salir otra vez a las calles⁵⁰. Además, y para embellecer el efecto global, se resuelve que debe ser llevada en andas por setenta hermanos de carga. Sin embargo, y precisamente como consecuencia de esta decisión, en 2009 los cofrades se ven obligados a retirar la figura de la madre de José de Arimatea para, de este modo, reducir ligeramente el peso total del paso⁵¹.

2.4. *Hermandad dominicana del Santísimo Cristo de la Buena Muerte*

Fundada el 27 de marzo de 1944 esta cofradía goza, desde sus inicios, de la posibilidad de conformar su desfile de la madrugada del Viernes Santo con el Cristo de la Buena Muerte y la Piedad (talla anónima del siglo XVII). Sin embargo, para adecuarse a las devociones que los nuevos pasos están fomentando, decide encargar ese mismo año dos trabajos a sendos escultores salmantinos elaborando además, a su través, un homenaje a la Semana Santa española por excelencia: la de Sevilla. En efecto, la cofradía encarga una copia de la Virgen de la Esperanza Macarena a Francisco González Macías⁵² y otra de Nuestro Padre Jesús de la Pasión a Damián Villar, quien toma como referente la obra barroca homónima de Juan Martínez Montañés⁵³. Esta reproducción sirve además a Villar para estrenarse como creador de la

⁴⁹ *La Gaceta*: “Bendición del Paso «El Santo Entierro»”, 22 de abril de 1943, p. 2., y PÉREZ, A., “El «Santo Entierro» ha causado excelente impresión en Salamanca”, 29 de abril de 1943, p. 4. En *El Adelanto*: “El grupo escultórico de González Macías, para la Cofradía de San Julián”, 28 de marzo de 1943, p. 4.

⁵⁰ P. C., “Volverá a desfilar el «paso» de González Macías”, en *La Gaceta*, 10 de febrero de 1989, p. 8.

⁵¹ *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 122-123 y <http://www.semanasantasalamanca.es/> (consultado el 22 de marzo de 2017).

⁵² “La próxima Semana Santa Salmantina”, en *El Adelanto*, 20 de octubre de 1944, p. 4. De hecho, el orfebre de Villamayor Emilio Sánchez elabora una corona para la virgen siguiendo el modelo de la de la Macarena sevillana.

⁵³ Según fuentes posteriores, de 1995, Damián Villar en verdad se inspira en el Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora, perteneciente a la Hermandad del Silencio de Granada, ciudad en la que reside el artista en el momento de realización del trabajo (MONTERO, J. A., “La mayor ilusión de mi vida era conseguir un sueldo fijo para ayudar a mis padres”, en *La Gaceta*, 19 de febrero de 1995, p. 17), aunque también hay quienes afirman que su modelo es el sevillano Jesús del Gran Poder de Juan de Mesa (ANDRÉS MATÍAS, o. c., p. 90).

Semana Santa de su tierra⁵⁴, aunque este esfuerzo no ve la luz hasta las celebraciones de 1945⁵⁵.

Si bien la reproducción de Jesús de la Pasión transcurre por cauces naturales, sin novedad ni alteración con respecto al planteamiento inicial, no sucede así con la copia de la Virgen de la Macarena. Según informaciones posteriores, la obra de González Macías, a pesar de cumplir con los estándares y requisitos dispuestos por la cofradía, fue vendida en 1958 y trasladada a la localidad, también salmantina, de Peñaranda de Bracamonte, en una de cuyas iglesias se resguarda y desde donde sale en procesión⁵⁶. La razón fue, al parecer, que resultaba pequeña para la majestuosidad que se quería dar a su desfile. Lógicamente, esta operación vuelve a hacer forzosos los servicios de un imaginero que supla la carencia de talla procesional. Es entonces cuando entra en escena de nuevo Damián Villar quien, habiendo satisfecho las necesidades y objetivos de los cofrades a través de su Jesús de la Pasión, es llamado para acometer este segundo paso, que se mantiene sin cambios con respecto al modelo propuesto: el de la virgen hispalense⁵⁷. El resultado se presenta en el zaguán del ayuntamiento en diciembre de 1951, siendo inmediatamente bendecido (6 de enero) para que en los desfiles de 1952 pueda exhibirse en público⁵⁸.

Como se ha comentado, ambos trabajos marianos resultaban casi idénticos. Sin embargo, parece que *Macías expresó mejor el sentimiento de dolor reflejado en el rostro, mientras Villar resolvió mejor las manos*⁵⁹. En cualquiera de los casos no hay que olvidar que se trata de obras de vestir, lo que significa que el quehacer del artista se circunscribe a manos y rostro, siendo el resto del cuerpo un armazón de madera que sujeta las vestiduras y que, en estos

⁵⁴ Por esta obra cobra 2.500 pesetas, que le pagan en tres plazos, en parte obtenidos con los fondos de una suscripción popular habilitada para recaudar donativos. “Para la Semana Santa venidera en Salamanca”, en *El Adelanto*, 9 de agosto de 1944, p. 4.

⁵⁵ “La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, obra de Damián Villar”, en *La Gaceta*, 28 de enero de 1945, p. 4. En *El Adelanto*: “Damián Villar, ha terminado la imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, para la Hermandad del Santísimo Cristo de la Buena Muerte”, 6 de enero de 1945, p. 4, y “La nueva imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, para la Semana Santa salmantina”, 28 de enero de 1945, p. 4.

⁵⁶ ANDRÉS MATÍAS, o. c., p. 90.

⁵⁷ Por este trabajo Villar es recompensado con 3.500 pesetas. La obra es policromada y estofada por el pintor local Manuel Gracia, quien también realizó idéntico trabajo en la talla de Jesús de la Pasión.

⁵⁸ “Una nueva imagen de la Virgen de la Esperanza, será bendecida el día 6”, en *La Gaceta*, 30 de diciembre de 1951, p. 4. “Nueva imagen de la Virgen de la Esperanza”, en *El Adelanto*, 30 de diciembre de 1951, p. 6. Ver *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 142-143.

⁵⁹ ANDRÉS MATÍAS, o. c., p. 90.

ejemplos de ascendencia andaluza, otorga a las figuras una rotunda sensación de robustez.

Tanto el Jesús de la Pasión (madera policromada) como la Virgen de la Esperanza (madera policromada) se convierten en dos de los pasos más apreciados por los salmantinos, fundamentalmente por su carga simbólica, lo que justifica que con el paso del tiempo traten de embellecerse y dignificarse para ofrecer su mejor aspecto. En esa línea se explica la mejora que, entre 1990 y 1991, hace el escultor cacereño (aunque afincado en Salamanca) Vicente Cid (1948) a las andas de las carrozas de ambas piezas con motivo de la celebración del próximo cincuentenario de la fundación de la cofradía⁶⁰. Estos trabajos consisten en añadir figuras exentas de los evangelistas en las esquinas de las canastillas y cartelas de estilo barroco en los frentes, en las que se representan momentos de la Pasión.

2.5. *Real Cofradía Penitencial de Cristo Yacente de la Misericordia y de la Agonía Redentora*

Fundada el 5 de mayo de 1984, para dar protagonismo y prestigio a su papel en la Semana Santa la cofradía decide poner en manos del reconocido autor local Venancio Blanco (1923)⁶¹ la elaboración de una talla de madera policromada que represente a Jesús muerto tras ser descendido de la cruz. Este yacente pasaría a formar parte de los desfiles procesionales, además de quedar acogido en el convento de las Madres de Dios para el culto cotidiano⁶².

El entusiasmo por el trabajo es tal que Venancio, hombre devoto y ferviente cristiano, pone manos a la obra con el fin de que, entre sus muchos bocetos de barro preparatorios (realizados durante la segunda mitad de 1984), pueda encontrarse el definitivo. Como se desea que este proyecto sea de los salmantinos, a ellos se les ofrece la oportunidad de que, acercándose a la sala de arte *Miranda* (desde el 28 de marzo de 1986), juzguen y elijan el más apropiado, pues no hay que olvidar que ni Ayuntamiento ni Diputación Provincial ofrecen apoyo económico a un yacente que *o es una obra de todos, o no será nunca realidad. (...) En caso de realizarse esta imagen serán ellos (los ciudadanos) los que reciban una Salamanca aún más bella, más rica y*

⁶⁰ R.M. “Me expreso mejor con las manos que hablando”, en *La Gaceta*, 28 de marzo de 1991, p. 8.

⁶¹ Sobre el escultor ver ORTEGA COCA, M. T., *Venancio Blanco*, Valladolid 1989, y NIETO ALCAIDE, V., *La escultura de Venancio Blanco*, Valladolid 2006. Su trabajo religioso se estudia en *Museo Religioso. Venancio Blanco. Capilla Monte del Pilar*, Madrid 2005.

⁶² “Cristo yacente de Venancio Blanco”, en *El Adelanto*, 27 de marzo de 1986, p. 6.

que a sus muchos bienes habrá incorporado uno más: un Yacente de Venancio Blanco⁶³. Cobra sentido así la apertura, por entonces, de una suscripción popular para recaudar el dinero con el que afrontar los costes⁶⁴.

De los catorce bocetos pergeñados por Venancio se selecciona media docena que, inexplicable y sorpresivamente, no son sometidos a juicio, quedando la propuesta limitada al ámbito de lo aspiracional. Si bien en aquellos años la decisión impacta y molesta, las razones del giro en el rumbo de las decisiones se conocen más tarde. En efecto, en 1993 el diario *El Adelanto* confirma que cuando la junta general de la cofradía examinó la maqueta de escayola elegida por Venancio, se desestimó su propuesta, sugiriendo al artista que modificase el proyecto. El autor prefirió entonces liberar a la hermandad del compromiso adquirido, pues no deseaba alterar su idea, sugiriéndoles en todo caso que se quedasen con la imagen si una vez finalizada era de su satisfacción. Teniendo presentes estos sinsabores, cuando el artista termina la talla, en la que vuelca no sólo su esfuerzo sino también emociones y experiencias personales, decide no desprenderse de ella e incorporarla a su colección particular, a la que aún pertenece⁶⁵.

Otras informaciones dan una versión diferente de los acontecimientos afirmando que la cofradía, en todo momento, aplaudió la obra de Venancio e incluso previó la celebración de actos en su honor. Sin embargo, la junta de gobierno, elegida poco antes, decidió que el paso debía procesionar junto al Cristo de la Agonía Redentora, titular de la hermandad, y no en solitario, como se había prometido al escultor. Es entonces cuando Venancio decide que como el proyecto de exhibición ha cambiado y no se acomoda a su concepción primera, prefiere conservar para su disfrute la escultura⁶⁶.

Esta situación obliga a la cofradía a replantearse sus necesidades, optando por convocar un concurso de ideas a partir de las cuales despunte el trabajo final. Así, entre el 16 y el 23 de junio de 1990 se celebra, en el zaguán del ayuntamiento, la exposición de los seis bocetos presentados, buscando contrastar la opinión popular, en especial de los cofrades, y escoger, a través

⁶³ Junta de fundadores de la Cofradía del Cristo Yacente de la Misericordia. “Un Cristo yacente para Salamanca”, en *El Adelanto*, 28 de marzo de 1986, p. 5 (misma noticia en *La Gaceta*, en idéntica fecha, p. 4).

⁶⁴ LAGUNA, P., “Se abre una suscripción popular para el Cristo Yacente de la Misericordia”, en *La Gaceta*, 27 de marzo de 1986, p. 7.

⁶⁵ “Nazareno”, en *El Adelanto*, 5 de diciembre de 1993, p. 11 (suplemento *Las Edades del Hombre*).

⁶⁶ FERREIRA CUNQUERO, J. M., “El Yacente de Venancio Blanco”, en *El Adelanto*, 20 de febrero de 1994, p. 14.

de sus votos, el que consideran el esbozo más acertado desde el que ejecutar el paso⁶⁷.

El 24 de junio se da a conocer el fallo, siendo elegido el trabajo del escultor local Enrique Orejudo Alonso frente a los presentados por César Valle, Fernando Mayoral, Gerardo Sánchez Cruz, Mariano Nieto y Eduardo Zancada.

Concluido el proceso se solicita a Orejudo que la pieza esté lista un mes y medio antes del comienzo de la Semana Santa de 1991 (específicamente de cara a la madrugada del Jueves Santo, cuando se mostrará en las calles por primera vez) y colocada en la capilla del Cristo de las Batallas de la Catedral Nueva, que frente a informaciones pasadas será el lugar donde se resguarde la escultura durante el año. De hecho, los medios hacen alusión al cuidado que Orejudo ha de poner para sintonizar la talla con el *estilo catedralicio*.

Aunque se respeta la libertad del artista, se le indica que la obra ha de reunir unas condiciones estéticas que permitan identificarla con los siglos XVI y XVII, además de estar tallada a mano en madera de abedul y policromada al óleo⁶⁸. Orejudo comienza, en octubre de 1990, a trabajar en el proyecto, de manera que en enero del año siguiente se puede dar a conocer lo avanzado del mismo (figura 2). Con la efigie de Jesús terminada, sólo quedan por finalizar algunos detalles, como la sábana en la que se va a envolver el cuerpo, además de los procesos finales de escayolado y policromía, que se prevé finalicen en marzo de 1991.

*Destaca especialmente el rostro de Cristo, en el que se refleja el drama propio de un Dios derribado y abatido por el martirio en la Cruz*⁶⁹. Dado a conocer entre especialistas y profanos, el trabajo nace envuelto en cierta polémica, en especial por la dureza física y la fortaleza corporal del personaje, que carga de tensión y dramatismo el momento de la expiración. Por la crudeza del resultado, éste es admitido con algunos recelos entre ciertos sectores puristas, tanto del arte como de la fe⁷⁰.

⁶⁷ “Exposición de maquetas para el Cristo Yacente”, en *El Adelanto*, 17 de junio de 1990, p. 8. R.R.I., “Exposición de maquetas de la Cofradía Penitencial del Cristo Yacente”, en *La Gaceta*, 17 de junio de 1990, p. 16.

⁶⁸ RÁBADE, R., “El artista Enrique Orejudo realizará el nuevo paso de la Cofradía del Cristo Yacente”, en *La Gaceta*, 9 de julio de 1990, p. 7.

⁶⁹ R.R.I., “Nuevo paso para la Semana Santa”, en *La Gaceta*, 24 de enero de 1991, p. 10.

⁷⁰ S.A., “Las imágenes representan el más hondo sentir religioso del artista”, en *La Gaceta*, 19 de abril de 1992, p. 6.

2.6. *Hermandad del Santísimo Cristo del Amor y de la Paz*

Esta cofradía, incorporada el 2 de febrero de 1971 a la cada vez más activa Semana Santa local, encarga en 1986 al escultor zamorano (profesor en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca) Hipólito Pérez Calvo (1936-2009) la realización de un paso de vestir para su procesión de la tarde-noche del Jueves Santo que debe reflejar la figura de María Nuestra Madre, no tanto como figura divina e intercesora de los hombres sino como doliente ante el sufrimiento de su hijo. No en vano, en palabras del artista, aquel escultor que se dedica a la imaginería debe trabajar fusionando lo suprahumano y lo terrenal sin olvidar sus cualidades artísticas, representativas y simbólicas y, en ese sentido, *ha de conjugar sabiamente la teatralidad de la escenografía escultórica que representa con el deseado efecto final que ha de reflejar en todo con una noble espiritualidad: en suma, el logro de imágenes no solo anatómicamente correctas y artísticamente estéticas sino convincentes y motivadoras, capaces de despertar el fervor, la unción, el arrepentimiento, y en su caso, la veneración de los fieles*⁷¹.

En el caso que nos ocupa, la imagen se presenta ante los vecinos en la Semana Santa de 1987⁷². En 1988 la junta directiva de la hermandad decide encargarse de la organización de la procesión del Santísimo Cristo de la Liberación, que tiene lugar en la madrugada del Sábado Santo. Así, y de cara a los desfiles del año siguiente, presenta una talla en alabastro y pasta de resina creada y policromada por Vicente Cid y representando un Cristo yacente. La obra es dada a conocer el 1 de abril de 1988 en la capilla del colegio de los Irlandeses, aunque podrá ser venerada durante el año en la del cementerio católico de Salamanca, bajando cada Viernes de Dolores hasta el oratorio del colegio mayor Arzobispo Fonseca para ser después exhibida en procesión⁷³.

Se trata de una representación realista y cruda de un cuerpo exangüe tras la tortura a la que ha sido sometido, destacando la hinchazón de los orificios de los clavos en pies y manos y las profundas heridas visibles en sus rodillas. *Presenta al Señor (...) con gesto moribundo y de extremo dolor y con la mano derecha abierta, en actitud de apertura y perdón*⁷⁴.

⁷¹ PÉREZ CALVO, H., “Planteamientos sobre la escultura Sacro-Procesional en el siglo XXI”, en *IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa (actas)*, Salamanca 2002, p. 670.

⁷² *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 141-142.

⁷³ “Nuevo Cristo yacente”, en *El Adelanto*, 30 de marzo de 1988, p. 5.

⁷⁴ *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., p. 125 y <http://www.semanasantasalamanca.es/> (consultado el 23 de marzo de 2017).

2.7. *Hermandad del Silencio*

Para el lucimiento de esta cofradía de tardía fundación (22 de agosto de 1985) y primera de uno de los barrios periféricos de la ciudad (en concreto de la parroquia de Jesús Obrero de Pizarrales)⁷⁵, los hermanos encargan en 1990 a Enrique Orejudo la elaboración de un paso que represente a Nuestra Señora del Silencio para que forme parte del desfile que tiene lugar en la tarde del Sábado Santo.

En la imagen, elaborada en madera de pino, se aprecia la figura de María tras su vuelta del sepulcro, con las manos vacías, la cabeza ladeada y la mirada perdida, presa de una profunda tristeza. En palabras de Orejudo es su Virgen *bastante devota por su pose y recogimiento. Creo que deja traslucir el sentimiento de la madre que acata y siente la muerte de su hijo*⁷⁶. Estrena presencia en la procesión de la Semana Santa de 1991.

Si bien la Hermandad del Vía Crucis y la de Nuestro Padre Jesús Flagelado completan el espectro escultórico de la Semana Santa salmantina de los últimos años del siglo XX -la primera con un Ecce Homo y la segunda con Nuestra Señora de las Lágrimas- y el resto de cofradías siguen retocando, mejorando y aquilatando sus desfiles para hacerlos más vistosos, sus aportaciones al abanico artístico de la ciudad no parecen ser relevantes a ojos periodísticos, que no juzgan reseñables las novedades al no referirlas en los diarios. Por supuesto, el recorrido por el repertorio escultórico que ofrece Salamanca a su Semana Santa continúa activo durante las primeras décadas del nuevo milenio, demostrando que el esfuerzo realizado por la Junta Permanente de Semana Santa a lo largo de los años 40 y 50 arraigó en la ciudadanía y ha permitido que sus celebraciones se hayan consolidado, enriquecido y potenciado hasta alcanzar la fama de la que gozan hoy.

⁷⁵ R.R.I., “Dos nuevas imágenes, principal novedad de la próxima Semana Santa”, en *La Gaceta*, 14 de febrero de 1991, p. 12.

⁷⁶ S.A., “Las imágenes representan...”, o. c., y *Semana Santa en Salamanca...*, o. c., pp. 140-141.



1. Soriano Montagut trabaja en su Dolorosa y detalle de la misma. *El Adelanto*. 15 de marzo de 1940, página 1 (fotografías: C. León y Buxaderas)



2. Enrique Orejudo finaliza su Cristo Yacente. *La Gaceta Regional*. 24 de enero de 1991, página 10 (fotografía: Los Ángeles).

**El asociacionismo religioso penitencial del
Antiguo Régimen según fuentes secundarias:
Córdoba en los “paseos”, de
Ramírez de Arellano**

María Paloma ENRÍQUEZ GARCÍA
Universidad de Córdoba

- I. El contexto indispensable: fuente y metodología.**
- II. El contenido: cofradías penitenciales cordobesas del Antiguo Régimen.**
- III. Anexos.**

Este texto tiene dos partes, una para sus aspectos heurísticos y metodológicos y el balance del asociacionismo religioso, en general, de la Córdoba moderna, como ineludible pórtico y contexto del asociacionismo religioso penitencial, en particular; y otra, centrada en este último precisamente como su materia fundamental y principal. Ambas se sustentan en *Los Paseos por Córdoba, o sean Apuntes para su Historia*, obra de un personaje bien conocido de la capital, y cubren la ciudad de Córdoba y la larga duración del Antiguo Régimen. En cuanto a lo primero, nos referimos a Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez, miembro de una consagrada dinastía de literatos fundada por don Antonio Ramírez de Arellano y Baena, su padre, y nacido en Cádiz el 10 de noviembre de 1828.

Pronto toma contacto con Córdoba y los cordobeses, hasta tal punto que de dicha ciudad se considera oriundo. Estudia la carrera de Magisterio primero en Córdoba y más tarde en Madrid, fundando con Santana *Correspondencia de España*, una de sus primeras publicaciones, y editando sus creaciones literarias en diversos periódicos. Su nostalgia por Córdoba le hace retornar pronto y fundar el periódico *La Crónica*, enormemente estimado por la independencia con que se manifiesta, llegando a censurar en sus páginas muy ferozmente acciones gubernamentales a su entender impropias. A lo largo de su vida ocupa algunos cargos políticos y en 1883 es nombrado académico de la Real Academia de la Historia en reconocimiento a su dilatada trayectoria literaria e intelectual, de la que nace en el mencionado año sus celebérrimos *Paseos*. Fallece en Córdoba el 28 de mayo de 1909¹.

Por lo concerniente a las coordenadas espacio - temporales, obviamente nos situamos en la ciudad de Córdoba y en la larga duración de la época Moderna en sentido muy amplio, pues el autor informa desde la reconquista de la ciudad y hasta bien entrado el régimen liberal, aunque obviamente es en aquella en la que más nos fijamos para el tema que este año interesa, y con lo que pretendemos seguir arrojando luz al conocimiento de una parcela historiográfica, como es la del asociacionismo religioso, en general, y penitencial, en particular, harto beneficiada por la academia². Vamos, pues, ya a todo ello.

¹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, *Paseos por Córdoba*, 3ª edición, Córdoba 1976, p. 7.

² Nos referimos a los consabidos trabajos de Rodríguez Becerra, Isidoro Moreno, López-Guadalupe Muñoz, Reder Gadow, o Arias de Saavedra, entre muchos otros que harían la lista

I. EL CONTEXTO INDISPENSABLE: FUENTE Y METODOLOGÍA

Según acabamos de exponer, trazamos aquí los mimbres heurísticos y metodológicos mínimos de la documentación empleada para esta aportación y cómo hemos actuado para centrar su principal objetivo, esto es, el panorama del asociacionismo penitencial en la Córdoba Moderna, y entenderlo adecuadamente.

Como ya se ha avanzado, la fuente elegida para la realización del presente trabajo es el libro titulado *Paseos por Córdoba*, cuya autoría recae en Teodomiro Ramírez de Arellano. Su naturaleza es secundaria y el argumento que encierra es el retrato compendiado en tres volúmenes de los hitos más significativos de los barrios cordobeses como sugerente medio para reconstruir historia e identidad de la ciudad de Córdoba en un período en el que lo religioso está tan en boga como es la Edad Moderna, etapa en la que asistimos, de la mano de cismas, reformas, contrarreformas y concilios a la ruptura definitiva de la Cristiandad.

Aunque escritos entre 1873, 1875 y 1877 -y por ende fuera de la práctica historiográfica científica-, la constatación de la autenticidad y veracidad de lo que los “*Paseos*” cuentan la hacen una fuente muy útil para historiar la evolución de los barrios cordobeses, desde la reconquista de la ciudad hasta los tiempos de Alfonso XII, y, por consiguiente, fuente inexcusable para conocer todos los aspectos imaginables e inimaginables de la vida de la ciudad, desde los económicos a los políticos pasando por los sociales y los culturales, parcela en la que por vehicular vicisitudes y episodios, eventos y leyendas y también el importante peso de lo sagrado en la sociedad cordobesa preindustrial, es singularmente apta y apropiada para desvelar el asociacionismo religioso, en general, y el penitencial, materia del *Simposium* de este año, en particular, que ya en parroquias, conventos, ermitas u hospitales, conformó, y aún conforma, la geografía religiosa de la Córdoba moderna³.

Es de este libro del que hemos sacado la información que próximamente vamos a poner sobre el tapete fruto de su recopilación, análisis e interpretación.

casi interminable. Como mínimo pero indispensable compendio publicado en los últimos años, véase: RUÍZ FERNÁNDEZ, J., y SÁNCHEZ RAMOS, V., *Actas de las I^{as} Jornadas de Religiosidad Popular*, Almería 1998. ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, I: *Historia*; II: *Arte*, Córdoba, 1997. SÁNCHEZ HERRERO, J., (ed.), y PÉREZ GONZÁLEZ, S. (coord.), *CXIX Reglas de Hermandades y Cofradías Andaluzas. Siglos XIV, XV y XVI*, Huelva 2002. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Religiosidad popular en España: actas del Simposium*; y *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium*, El Escorial, 1997/2010, respectivamente.

³ GÓMEZ NAVARRO, S., “Historiar desde las fuentes secundarias: Los *Paseos por Córdoba* y lo insólito en una ciudad del Antiguo Régimen”, Discurso de Ingreso de la autora en la Academia Andaluza de la Historia, Córdoba 2014, p. 5.

Para ello hemos confeccionado unas fichas con: un mapa donde se muestra la distribución de distintas formas de asociacionismo religiosos por los barrios cordobeses, un cuadro comparativo del grueso total de estas formas de corporativismo frente a las que dentro de este campo son penitenciales y otra en la que, ya hablando en exclusiva de las de esta clase, ponemos sobre el tapete datos como: denominaciones, sedes canónicas, tipología / vocación, cronología, sociología, hechos, sucesos y vicisitudes, tanto a nivel general como para el asociacionismo penitencial, aunque solo sea para este para lo que la analicemos.

Con toda esa información, teniendo en cuenta las lógicas contingencias de la fuente analizada, que a veces solo da detalles puntuales en relación al tema que aquí interesa, hemos analizado el punto principal de esta aportación y el sustentador del *Simposium*, es decir, el asociacionismo religioso penitencial. No obstante, antes de entrar en su materia directamente, esbozaremos unas sutiles pinceladas del panorama del asociacionismo religioso cordobés del Antiguo Régimen derivado de la fuente que se maneja para que aquél quede debidamente contextualizado, como ya se avanzó, y se entienda mejor, sobre todo cuando se analiza y estudia desde la Historia Social y Cultural, es decir, conociendo quiénes lo constituyen y están detrás, para qué se insertan en las corporaciones que lo alimentan, y qué servicios prestan a una sociedad fuertemente sacralizada como es la de la época Moderna, pero donde también cuentan, y mucho, las puras necesidades materiales a las que el asociacionismo religioso brinda no pocos fundamentales -por no decir vitales- servicios.

La primera de las tablas contenidas en el anexo nos muestra la distribución total de las cofradías de la Córdoba moderna. Su total asciende a 72, de las cuales 18 son de las que nos ocuparemos con mayor profundidad en la segunda parte de este texto, que es la que constituye nuestra aportación fundamental. Compendio de entender el asociacionismo religioso en sentido amplio, como ya se ha indicado, es decir, cofradías, confraternidades, congregaciones, hermandades, y órdenes terceras, lo más interesante, sin embargo, es su reflejo en las collaciones de la ciudad y fuera de ésta, porque se incluyen dos lugares ajenos al casco urbano pero recogidos también en *Los Paseos*, y sobre todo, su significación.

En ese sentido, efectivamente, la distribución de aquel resultado en la topografía urbana, es muy notoria y significativa, si se repara en que la inmensa mayoría de ellas están radicadas en la zona de la Ajerquía y dentro de ésta, son los barrios más humildes como La Magdalena -en rojo-, San Lorenzo -en amarillo- y Santa Marina -en naranja-, los que experimentan una mayor concentración de las mismas, probablemente por la indudable funcionalidad del asociacionismo religioso en general en tareas asistenciales y caritativas

fundamentalmente relacionadas con calamidades, carestías, crisis de subsistencias, enfermedades, muerte -sobre todo- o amparo de huérfanos, pobres y viudas, de que tantas pruebas dio y de que tan necesitada estuvo siempre la sociedad cordobesa preindustrial, como estudia Soledad Gómez Navarro⁴.

En definitiva, sin obviar por supuesto su consabida finalidad religiosa -impensable en una sociedad altamente sacralizada y clericalizada como la española del Antiguo Régimen-, indudablemente también ayudar y paliar en la medida de lo posible las enormes carencias y necesidades de sus miembros, fue elemento decisivo de su conformación. Ello también incide en la complejidad del asociacionismo religioso -en general y penitencial en particular- como fenómeno cultural, en tanto en cuanto es imposible olvidar la muy estrecha relación existente -palmaria con solo observar su cartografía- entre aquél y el espacio urbano donde se afinca de la mano de estamentos y necesidades sociales, protagonistas y vicisitudes que se van sucediendo en el espacio y en el tiempo.

Tampoco se quedan atrás los barrios de San Andrés -en verde claro- o de San Pedro -en azul celeste-. En el resto de los barrios coloreados este tipo de necesidades se da con menos frecuencia, quizás porque la creación de las cofradías allí emplazadas responda más a motivos de promoción que de asistencia social. Pero, veamos ya la segunda parte que aquí realmente importa, trazados los mimbres básicos para enmarcarla y comprenderla.

II. EL CONTENIDO: COFRADÍAS PENITENCIALES CORDOBESAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Lo que a continuación haremos será detenernos en esas cofradías penitenciales, estudiando pormenorizadamente las seis posibles variables que la fuente manejada y analizada de los “Paseos” ha permitido, esto es, denominación, sede canónica, tipología y vocación, cronología, sociología, y aspectos relativos a lo cultural como hechos, sucesos y vicisitudes. Al respecto, podemos indicar que el criterio que hemos seguido tanto para la elaboración de las tablas que a esta comunicación acompañan en el anexo como del texto que a partir de aquí se desglosa es meramente cuantitativo; o dicho de otra manera, para verter la información de la que desde ahora vamos a dar cuenta se ha determinado hablar de estas formas de asociacionismo religioso en función de su grado de concentración en estos barrios cordobeses de mayor a menor cantidad. Esta será la norma por la que nos rijamos en forma y fondo para desglosar el contenido de esta parte del trabajo.

⁴ GÓMEZ NAVARRO, S., “La cofradía y el sentimiento de solidaridad colectiva ante la muerte”, *Alto Guadalquivir: Especial Semana Santa cordobesa* (1987) 43-46.

En cuanto a la denominación, esto es, ver si la forma de asociacionismo religioso es una cofradía -definida como proyecto de unos pocos⁵, como son el hermano mayor y la junta directiva, que deciden, actúan y condicionan la actividad del resto⁶-, o una hermandad -proyecto colectivo en el que el grueso de los efectivos humanos debe participar en los acuerdos que se tomen y colaborar en el sostenimiento de la misma⁷-, la conclusión más clara es la práctica paridad entre hermandades y cofradías, con muy leve diferencia a favor de las primeras; pues, efectivamente, sobre las 16 corporaciones resultantes con las que hemos trabajado, 9 son hermandades frente a 7 que son cofradías, repartidas en su inmensa mayoría en la zona de la Ajarquía, en barrios como San Lorenzo, San Miguel, el Salvador y Santo Domingo de Silos, La Magdalena, Santa Marina, San Andrés, San Nicolás de la Villa y San Pedro -a excepción de la hermandad del Santísimo Cristo de San Álvaro, que está a extramuros en la sierra cordobesa-, encontrándose su razón de ser en motivos de carácter asistencial y de protección ante enfermedades, carestía económica y, sobre todo, muerte, ratificándose, por ende, lo que se veía con el asociacionismo religioso en general.

Por lo que respecta a su sede canónica, del muestreo recogido en la tabla, 7 de estas formas de asociacionismo religioso tienen su sede canónica en iglesias -iglesia de Jesús Nazareno, iglesia de la Merced, iglesia de los Dolores, iglesia del Carmen de Puerta Nueva y Real Iglesia de San Pablo, dándose el caso de la existencia de más de una cofradía o hermandad penitencial en un mismo enclave, como es el caso de la iglesia de la Merced, a la sazón sede de las cofradías de Jesús de la Columna, Nuestra Señora de la Soledad y Jesús Humilde- frente a 5, que están en conventos -como los de los Padres de Gracia, del Espíritu Santo, el de San José de los Carmelitas Descalzos o el de Santo Domingo de *Scala Coeli*, produciéndose también idéntica circunstancia de concentración en un mismo sitio de más de una cofradía, como es el paradigma del convento de los Padres de Gracia, que alberga a las hermandades de Jesús Rescatado y del Santísimo Cristo de Gracia respectivamente-, 2 en hospitales -el del Cristo de la Misericordia y el de la Virgen de la Rosa-, 1 en una parroquia -la de San Nicolás de la Villa- y otra en una ermita -la de San José.

En tercer lugar, y por lo tocante a la tipología y vocación, 11 -hermandades de Jesús Nazareno, del Rescatado, del Santísimo Cristo de Gracia, del Santo

⁵ TERUEL GREGORIO TEJADA, M., de, *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona 1993, p. 83. También: MARTÍNEZ RUIZ, E. (dir.), *Diccionario de Historia Moderna de España*, I. *La Iglesia*, Madrid, p. 76.

⁶ MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, p. 12.

⁷ RODRÍGUEZ BECERRA, S., *La Semana Santa de Andalucía: algo más que una manifestación religiosa*, Sevilla, p. 18.

Crucifijo, del Santo Sepulcro, del Santísimo Cristo de la Misericordia y del Santísimo Cristo de San Álvaro y cofradías de Jesús de la Columna, Jesús Humilde, Jesús Caído y de Jesús de la Sangre- son cristíferas, esto es consagradas a alguna advocación concreta de la Pasión y Muerte de Cristo y 5 -cofradías de Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora del Rosario y de la Virgen de la Rosa y hermandades de los Siervos de María o de los Dolores y de Nuestra Señora del Rosario- marianas, es decir, orientadas a la devoción de la Virgen María en Sus misterios dolorosos, teniendo esto su explicación en la relación entre el Barroco y las disposiciones de Trento, que tanto valora el dolor y el sufrimiento, con sus consiguientes plasmaciones en el campo artístico⁸. Las escuelas escultóricas sevillana y granadina⁹, sobre todo, dan buena fe de estas afirmaciones¹⁰.

Pero si nos fijamos en la inspiración o vocación de estas corporaciones religiosas el panorama se enriquece, pues ese matiz va estrechamente ligado con sus integrantes, al no ser la misma finalidad, en cuanto a la conformación de las mismas, la que mueve a los miembros de la cofradía del Santo Entierro o de los Dolores, constituida y/o integrada por lo más granado de la sociedad cordobesa en cargos y familias, que la de cofradías como el Santísimo Cristo de la Misericordia o el Esparraguero. Las dos primeras están enfocadas a promocionar socialmente y a hacer gala de sus pingües rentas¹¹, y las dos segundas tienen su razón de ser en prestar toda la ayuda posible al gremio de labradores, piconeros y esparragueros que las componen en materia de socorro ante enfermedad y muerte y amparo a viudas, huérfanos y demás personas necesitadas¹².

No obstante, y pese a que a grandes rasgos el leitmotiv que en Córdoba justifica la creación de cualquier forma de asociacionismo religioso en general es el de socorro y asistencia, no lo es para las cofradías penitenciales, que, en su inmensa mayoría son de vocación pasionista, entendida como las públicas exposición y procesión de sus imágenes titulares por las calles de la ciudad en un momento de la Semana Santa y en señaladas fechas a lo largo del año.

Teniendo presente lo anterior, encontramos que de los 16 elementos estudiados, 14 son pasionistas, frente a 2, como la hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia, y la cofradía de la Virgen de la Rosa, que son gremiales y asistenciales, demostrándose ello, en el caso de la primera en el amparo

⁸ RAYA RAYA, M. Á., “Las cofradías modificadoras de espacios: Tipología de las capillas barrocas en Córdoba” en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III...*, II, pp. 161 - 178.

⁹ LÓPEZ - GUADALUPE MUÑOZ, J. J., “El *Ecce Homo* en escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III...*, II, pp. 137 - 160.

¹⁰ LÓPEZ GUTIÉRREZ, A., “El patrimonio documental de las hermandades y cofradías de Sevilla”, en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III...*, I, p. 300.

¹¹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 403.

¹² RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 64; 113 - 114.

que prestan a los conformantes del gremio de labradores y piconeros junto con sus familias y en la exposición en público para su reconocimiento y reclamo de personas fallecidas desconocidas que encuentran en la calle y que llevan a su sede canónica, donde pasados unos días, si nadie los reclamaba, se les decía un responso y eran enterrados cristianamente¹³. De la cofradía de la Virgen de la Rosa nada nos indica Ramírez de Arellano de las labores asistenciales que desempeñan, si bien es cierto que fácilmente se pueden intuir fruto de estar radicada en un hospital¹⁴.

En cuanto a cronología, en cuarto lugar, la observación más nítida es que partiremos de la premisa de que Ramírez de Arellano desvela escueta información cronológica sobre un determinado número de formas de asociacionismo religioso que van desde el siglo XV hasta la época de la Restauración.

De la primera hermandad que tenemos noticia, esto es, de la hermandad de Jesús Nazareno, solo sabemos que entre 1649 y 1650 protagoniza una procesión con rogativas *pro salute* con vistas a erradicar la epidemia de landres que afecta a Córdoba durante esos años, para lo que el 18 de febrero de 1650 tiene lugar una solemne y lujosa procesión de la imagen de Jesús Nazareno -muy fervoroso en Córdoba, hasta tal punto que es muy abundante el número de alhajas con que la feligresía le obsequia-. En 1839 se imprimen sus estatutos en la casa de don Fausto García y el 10 de diciembre de 1857 Isabel II aprueba sus reglas, determinantes de una serie de obligaciones y cuotas para sus cofrades así como sus requisitos de admisión¹⁵.

Cuanto podemos decir de las hermandades del Rescatado y del Santísimo Cristo de Gracia, ambas situadas, como recordaremos, en el convento de los Padres de Gracia, es que la primera a la altura de 1835 está casi extinta y en la segunda desde dicho año en adelante sus cofrades se encargarán de costear gastos de su templo y de la orden trinitaria a raíz de su exclaustación¹⁶.

Ningún hito que nos hable de la evolución en el tiempo de las cofradías de Jesús de la Columna, de Nuestra Señora de la Soledad y de Jesús Humilde. Por el contrario, de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario radicada en el convento del Espíritu Santo, conocemos su fecha de fundación: el 27 de abril de 1687 por Fray Benito de la Asunción¹⁷.

¹³ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

¹⁴ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 212.

¹⁵ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 63.

¹⁶ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 64.

¹⁷ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 400.

Del mismo modo, también han llegado a nosotros las fechas de fundación de la hermandad de los Dolores -1699, con la autorización dada desde Roma por el Padre Fray Juan Francisco María Paggi, general de la congregación de los Siervos de María¹⁸-, la hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia - en 1690, aprobando sus reglas el cardenal Salazar¹⁹-, de la hermandad de la Virgen del Rosario sita en la Real Iglesia de San Pablo -en 1409 por doña Leonor López de Córdoba- y la hermandad del Santísimo Cristo de San Álvaro de Santo Domingo de *Scala Coeli* -a primeros de septiembre de 1858 con la venia del obispo don Juan Alfonso de Albuquerque, siendo sus reglas aprobadas el 26 de enero del siguiente año-.

También tenemos noticia de la refundición en 1580 de las hermandad del Santo Crucifijo con las de San José y San Nuflo -no penitenciales- a instancias del provisor del obispado y del Papa Urbano VIII, así como, en un momento desconocido de las de Jesús Humilde y de Nuestra Señora de la Soledad en una sola²⁰, de la adquisición en 1640 de un solar donde se labra una ermita dedicada al Santísimo Cristo de la Misericordia²¹, de la permanencia de Jesús de la Sangre antes de 1810 en el convento de la Victoria o de los Mínimos y de su traslado desde dicho año a su sede definitiva en San Nicolás de la Villa²², de la redacción el 3 de febrero de 1736 de las reglas de la cofradía de la Virgen de la Rosa del barrio de San Pedro, de la redacción de sus reglas el 3 de febrero de 1736, de la autorización el 22 de abril de 1742 por el obispo Cebrián a colocar a su imagen de la Virgen en altar propio y su colocación en dicho altar dos años después²³.

Como podemos observar, es mayor el número de cofradías y hermandades que se sabe actúa en el siglo XVII, frente a un menor porcentaje de las que lo hacen en el siglo XVIII, y en estas líneas debemos tener en mente que la tónica de las primeras está en gran cantidad imbuida del ambiente de reformas, medidas y aplicaciones del concilio tridentino a todos los niveles, con sus consiguientes plasmaciones en los campos de Arte, Literatura y Teología, entre otros; y la de los segundos, opera ya en una fase tardobarroca, ya rayana en los albores del Siglo de las Luces. Lo más arriba expuesto no debe ser óbice para observar su seguimiento plantándonos en la decimonovena centuria, la que, pese a sus intensos cambios y convulsiones, mantiene vivas estas formas de asociacionismo

¹⁸ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 403.

¹⁹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

²⁰ RAMÍREZ ARELLANO, T., de, p. 367.

²¹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

²² RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 311.

²³ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 212.

religioso, si bien es cierto que ya se empiezan a percibir ostensibles mermas, como ha indicado alguna aportación²⁴.

En penúltimo lugar, y por lo relativo a la sociología, esto es, quiénes constituyen las asociaciones religiosas penitenciales según la fuente consultada, lo más destacado es la parquedad de Ramírez de Arellano al respecto, en aportar pormenores relativos a los componentes de las hermandades y cofradías, pero lo poco que pone en nuestro conocimiento es lo suficientemente representativo para hacer una radiografía de la sociedad cordobesa y de los intereses que la impulsan a crear este tipo de corporaciones, por no mencionar sus conflictividades -lo que es perfectamente extrapolable a las cofradías de otras partes de España, como las zamoranas²⁵-. Así queda patentizado en la cofradía de Jesús Nazareno, compuesta tanto por renombradas familias cordobesas como los marqueses de la Puebla de los Infantes, Villa - Caños, Vega de Armijo, Villaseca, Guadalcazar y Benamejí, los condes de Villanueva de Cárdenas, de Torres Cabrera, Gavia Grande, Villamanrique y Hornchuelos, vizconde de Sancho Miranda y señores de Hoces, Mesía de la Cerda, Aguayo y Manrique, Argote, Valdecañas y Herrera, Gutiérrez de Torreblanca, Guzmán y Armenta, Manuel, Valdivia y Díaz de Morales; como por un minoritario pero contundente porcentaje de individuos adscritos al estado llano. En esta hermandad existe confrontación de intereses ya que a los primeros les mueve más la apariencia y el marcar diferencias con el resto del vulgo y a los segundos protegerse entre sí en adversas circunstancias²⁶.

Más homogénea sociológicamente parece mostrarse la hermandad servita de los Dolores, si tenemos en cuenta que sus miembros son de lo más renombrado de la sociedad cordobesa²⁷; e igual balance aunque de otro signo puede predicarse de la hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia, cuyos exponentes pertenecen única y exclusivamente al gremio de labradores y piconeros²⁸, con todo lo que ello implica en materia de enfoque y actuaciones de una y de otra.

No dejaremos de hablar de la vertiente sociológica sin antes haber sacado a colación dos curiosos casos de las manos de las cofradías de Jesús de la Columna del convento de la Merced y de la de la Virgen de la Rosa del

²⁴ SARRIÁ MUÑOZ, A., "La intervención del Ayuntamiento malagueño en las cofradías y hermandades a fines del siglo XVIII", en ARANDA DONCEL, J., (coord.), *Actas del III...*, I, pp. 354-355.

²⁵ LORENZO PINAR, F. J., y FERRERO FERRERO, F., "La conflictividad en torno a las cofradías zamoranas de Semana Santa en la Edad Moderna", en ARANDA DONCEL, J., (coord.), *Actas del III...*, I, pp. 161 - 176.

²⁶ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 70 - 74.

²⁷ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 403.

²⁸ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

barrio de San Pedro. La primera estaba constituida en exclusividad por moriscos -y en un número bastante abundante²⁹- y la segunda por jóvenes, posiblemente estudiantes y voluntarios del hospital de idéntico nombre al de su corporación, que reunidos una tarde en una librería decidieron hacer nacer su cofradía bajo esa denominación y sacarla adelante junto con labores caritativas³⁰.

Lo que aquí hemos escrito sobre quiénes forman estas organizaciones de asociacionismo religioso dan pie a una elaboración de la Historia Social cordobesa, en tanto que podemos comprobar una más que palpable representatividad de los diversos estamentos sociales que componen el sistema imperante en el Antiguo Régimen.

Aquí vemos cómo el esquema de *laboratores*, *oratores* y *bellatores* se cumple modélicamente y desde muy diversas perspectivas, al existir cofradías y hermandades fundadas y compuestas por pudientes familias que extienden sus resortes de poder a política y a ente clerical -como por ejemplo los Mesía de la Cerda (uno de ellos, don Diego Mesía de la Cerda es canónigo secretario de la catedral de Córdoba durante el primer tramo de la prelatura del cardenal Salazar³¹) o los Valdecañas (con más de una veinticuatría en su haber, como se da, pongamos por caso, en don José de Valdecañas y Herrera, caballero veinticuatro y hermano mayor en 1620 de la hermandad de Jesús Nazareno del barrio de San Lorenzo³²)-, pero también, por miembros más o menos acomodados de la burguesía y del más paupérrimo sector del tercer estado, como es el caso de la hermandad del Esparraguero de los trinitarios³³ o la del Santísimo Cristo de la Misericordia del barrio de Santa Marina³⁴.

Por último, hechos, sucesos y vicisitudes -esto es, refundiciones, estaciones de penitencia y sus pormenores si los hubiere, o conflictividad y labores tanto para con ellos como para la sociedad cordobesa de a pie definitivas de su carisma, siempre sobre la consabida información de Ramírez de Arellano-. Al respecto, la observación más repetida y prolongada es la relativa a la exposición en la calle, es decir, a las estaciones de penitencia, como por lo demás es genuino del colectivo que ese analiza. En este sentido, las que procesionan en la calle con grandes solemnidad y boato, en consonancia con la mentalidad

²⁹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 367.

³⁰ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 212.

³¹ ENRÍQUEZ GARCÍA, M. P., *El cardenal Salazar y su cabildo catedral*, Córdoba 2016, p. 5.

³² RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 70.

³³ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 64.

³⁴ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

religiosa barroca de la época³⁵, son las de Jesús Nazareno -el Jueves Santo³⁶-, la de los Dolores -en la mañana del Domingo de Ramos y luego el Viernes Santo acompañando al Santo Entierro³⁷-, el Santo Sepulcro -el Viernes Santo, y a la que se adscriben algunas procesiones³⁸- y la del Santísimo Cristo de San Álvaro -en la noche del Jueves al Viernes Santo³⁹-. Otras actividades cofrades que podemos conocer en virtud de la fuente manejada, son la organización de procesiones solemnes durante el año para fomentar la devoción popular⁴⁰, el costeo de construcciones e iniciativas promocionar la devoción a los titulares de su agrupación⁴¹, amparo a los distintos gremios -como los de labradores, piconeros⁴² y esparragueros⁴³- y la dación de limosnas para mantenimiento de hermandad, cofradía y templo⁴⁴.

Así pues la cofradía de Jesús Nazareno se distingue por costear un calvario reparado anualmente así como la construcción en 1820 de una plazuela decorada con cruces de mármol contigua al hospital de Jesús Nazareno para que volviesen los carruajes -a la que nombran “Vía Sacra”-⁴⁵, la del Santísimo Cristo de la Misericordia por exponer públicamente a difuntos desconocidos hasta su reclamo por sus familiares⁴⁶, la del Santísimo Cristo de San Álvaro por organizar colectas y limosnas con cierta frecuencia con el propósito a costear su convento de Santo Domingo de *Scala Coeli*⁴⁷ y la de Nuestra Señora del Rosario de la Real Iglesia de San Pablo por la procesión cada 24 de agosto -día de San Bartolomé- por el barrio de Santa Marina a instancias del beato de Posadas⁴⁸. No se pueden ofrecer más datos al respecto dado que el enfoque de la fuente manejada no está en describir pormenores y entresijos de las formas de asociacionismo religioso, sino de reafirmar su relevancia en un fenómeno tan crucial para la Historia de Córdoba y de los cordobeses como es el asociacionismo religioso, determinante condicionante de sus geografía y disposición.

³⁵ ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., “La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental”, en RUIZ FERNÁNDEZ, J., y SÁNCHEZ RAMOS, V., (coords.), *Actas de las I's...*, pp. 13-28.

³⁶ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 71.

³⁷ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 403.

³⁸ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 49.

³⁹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 532 - 533.

⁴⁰ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 70; 170.

⁴¹ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 63.

⁴² RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

⁴³ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 64.

⁴⁴ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 532 - 533.

⁴⁵ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 69.

⁴⁶ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 113 - 114.

⁴⁷ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, pp. 532 - 533.

⁴⁸ RAMÍREZ ARELLANO, T. de, p. 170.

Analizada la aportación que a la temática de este *Simposium* hemos hecho en las páginas antecedentes, a modo de consideración final, y para terminar, estas tres consideraciones, a saber:

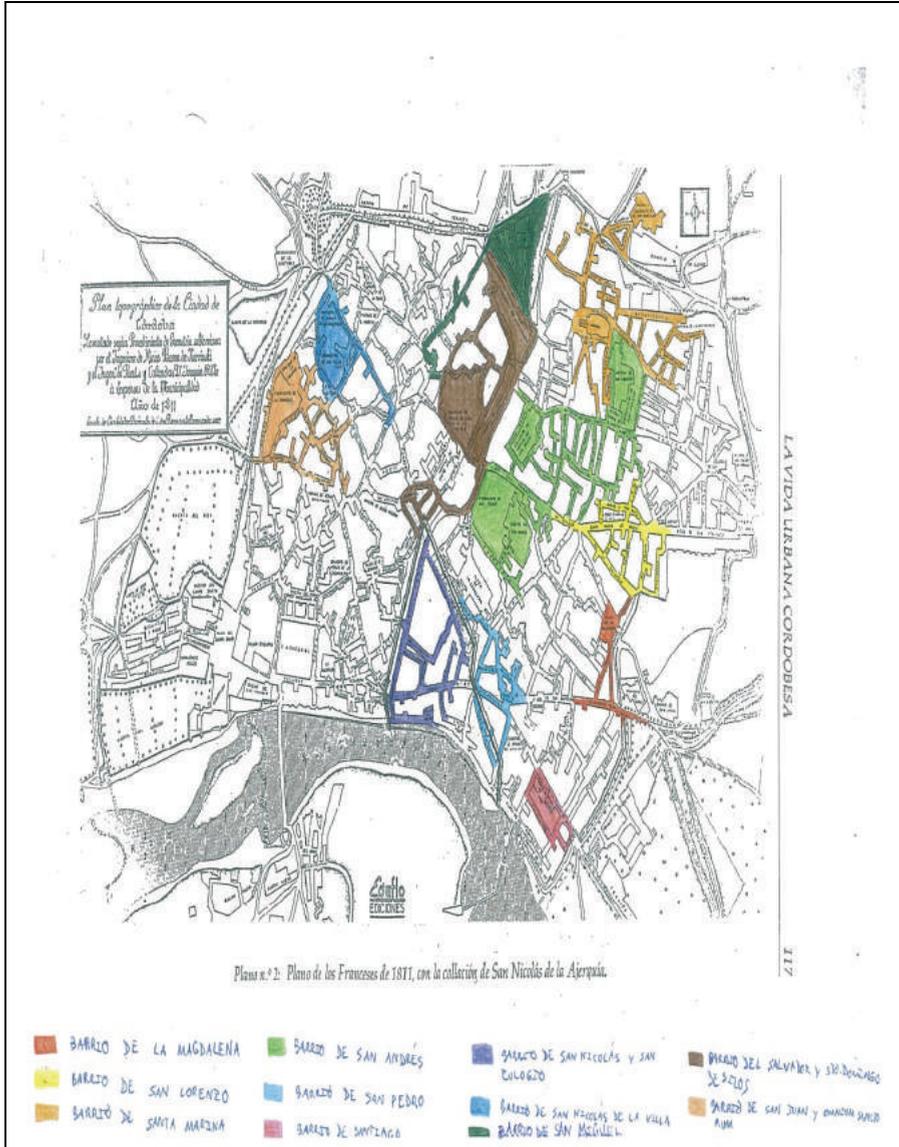
- Se ha pretendido ofrecer una panorámica del asociacionismo religioso penitencial de la Córdoba Moderna, en el contexto del asociacionismo religioso global, a través de una fuente secundaria bastante conocida pero aún poco explotada para el fin de la investigación.
- Hemos analizado las potencialidades heurísticas y metodológicas de los “*Paseos*” para el conocimiento de la religiosidad popular cordobesa en la parcela de su asociacionismo religioso global, esto es, cofradías, hermandades, congregaciones, etc., ofreciendo una propuesta de trabajo al efecto.
- El asociacionismo penitencial cordobés del Antiguo Régimen confirma lo que ya empezamos a saber al respecto, esto es: Estrecha relación entre Geografía y Religión a la hora de configurar el mapa cordobés del Antiguo Régimen, lo que es perfectamente extrapolable al resto de nuestro territorio nacional por los motivos más arriba esgrimidos. Concepción y conformación de las hermandades y las cofradías como medio para conseguir fines diversos, cuales son: promoción social y prestigio económico, según se ha visto en algunas hermandades como los Dolores, y auxilio y amparo a los más desfavorecidos -como es el paradigma de la hermandad del Santísimo Cristo de Gracia también llamada del Esparraguero-; pese a que todas las formas de asociacionismo religioso se originan con objeto de ayudar, proteger y auxiliar ya sea entre sí, ya sea a los sectores más desfavorecidos, este primigenio carisma se desvirtúa, tal como hemos estudiado⁴⁹. Y las cofradías penitenciales como medio para empezar a intuir ciertas claves del devocionario popular cordobés del Antiguo Régimen, que tanto bebe de las disposiciones tridentinas en lo que a mensaje, contenido y representación se refiere, y de lo que se hacen eco, cada uno desde su ámbito y campo de actuación, la Iglesia, la sociedad y el arte tanto de la Córdoba Moderna como del resto de la Europa católica, aunque obviamente con sus respectivas variantes⁵⁰.

⁴⁹ REDER GADOW, M., “La solidaridad cofrade más allá de la muerte en las cofradías de la Málaga de la Ilustración” en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III...*, I, pp. 151 - 160.

⁵⁰ ARANDA DONCEL, J., “Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca” en ARANDA DONCEL, J. (coord.), *Actas del III...*, I, pp. 65 - 118.

III. ANEXOS

Mapa de Córdoba, según plano de los franceses, 1811



Fuente: ORTÍ BELMONTE, M. Á., *Córdoba durante la guerra de la Independencia, 1800 - 1813*, Córdoba, 1930, p. 117, y sobre él: Elaboración propia

Cuadro que muestra la distribución total de las cofradías de la Córdoba Moderna

BARRIO	LM	ESYSDS	SL	SNEA	SA	SM	SP	SM	SP	SM	SJOS	SNV	S	BC	SDSC	VL	ESOCV
TOTAL DE COFRADÍAS (72)	10	9	8	8	7	6	6	6	6	6	5	2	2	1	1	1	-
BARRIO	SL	SM	ESYDS	LM	SM	SA	SNV	SP	SDSC	BC	ES	SJOS	SNSEA	S	VL		
COFRADÍAS PENITENCIALES (16)	3	3	2	2	2	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-

Fuente: Elaboración propia.

Las abreviaturas que aparecen en las celdas superiores de la tabla de izquierda a derecha se corresponden con LM: La Magdalena, ESSDS: El Salvador y Santo Domingo de Silos, SL: San Lorenzo, SNSA: San Nicolás y San Eulogio de la Ajarquía, SA: San Andrés, SM: Santa Marina, SP: San Pedro, SM: San Miguel, SJOS: San Juan y *Omnium Sanctorum*, SNV: San Nicolás de la Villa, S: Santiago, BC: Barrio de la Catedral, SDSC: Santo Domingo de *Scala Coeli*, VL: Virgen de Linares y ESOCV: Espíritu Santo o Campo de la Verdad.

Cuadro que muestra las cofradías penitenciales de la Córdoba Moderna con una serie de características de interés.

COFRADÍA PENITENCIAL	SEDE CANÓNICA	TIPOLOGÍA VOCACIÓN	CRONOLOGÍA	SOCIOLOGÍA	OTROS
-Hermandad de Jesús Nazareno	-Iglesia-Hospital de Jesús Nazareno	-Cristifera/ Pastonista	-1649-1650: Procesión con rogativas pro salute por el barrio de la Magdalena -18 de febrero de 1650: Solemne y lujosa procesión de la imagen de Jesús Nazareno. -1839: Impresión de sus estatutos -10 de diciembre de 1857: Aprobación de sus reglas por Isabel II, determinación de obligaciones y cuotas para los cofrades y requisitos para ser admitido -1835: Casi extinta	-Heterogénea: Combinación de personalidades con cargos y familias ilustres con personas del estamento llano -Existencia de conflictividad	-Estación de penitencia el Jueves Santo -Organización de procesiones solemnes durante el año para fomentar la devoción popular -Costeo por parte de los cofrades de construcciones e iniciativas de promoción para la cofradía
-Hermandad de Jesús Rescatado	-Convento de los Padres de Gracia	-Cristifera/ Pastonista	-1835: Casi extinta	-	-
-Hermandad del Santísimo Cristo de Gracia	-Convento de los Padres de Gracia	-Cristifera/ Pastonista	-De 1835 en adelante: Ayuda económica de los cofrades al convento y a los trinitarios tras su exclaustación	-	-
-Cofradía de Jesús de la Columna	-Iglesia de la Merced	-Cristifera/ Pastonista	-	-Homogénea y muy numerosa: moriscos. Muy llamativo	-
-Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad	-Iglesia de la Merced	-Mariana/ Pastonista	Refundición con la cofradía de Jesús Humilde no se sabe cuando	-	-
Cofradía de Jesús Humilde	-Iglesia de la Merced	-Cristifera/ Pastonista	Refundición con la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad no se sabe cuando	-	-
Cofradía de Nuestra Señora del Rosario	-Convento del Espíritu Santo	-Mariana/ Pastonista	-27 de abril de 1687: Fundada por Fray Benito de la Asunción.	-	-

COFRADÍA PENITENCIAL	SEDE CANÓNICA	TIPOLOGÍA VOCACIÓN	CRONOLOGÍA	SOCIOLOGÍA	OTROS
-Hermandad de los Siervos de María (servitas)	-Iglesia de los Dolores	-Mariana Pasionista	-1699: Fundación con la autorización dada desde Roma por el Padre Fray Juan Francisco Maria Paggi, general de la congregación de los Siervos de María	-Homogénea: Lo más granado de la sociedad cordobesa	Estación de Penitencia en Viernes Santo como parte del cortejo de Santo Entierro -También procesiona el Domingo de Ramos
-Hermandad del Santo Crucifijo	-Ermita de San José	-Cristifera/ Pasionista	1580: Refundición con las hermandades de San Nuflo y San José—no penitenciales— a instancias del provisor del obispado y del Papa Urbano VIII	-	-
-Hermandad del Santo Sepulcro	-Iglesia del Carmen de Puerta Nueva	-Cristifera/ Pasionista	-	-	-Estación de Penitencia en Viernes Santo. Acompañada de más hermandades penitenciales
-Hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia	-Hospital del Santísimo Cristo de la Misericordia	-Cristifera/ Gremial	-1640: Adquisición de un solar donde se labra una ermita dedicada a esta advocación cristifera -1690: Constitución y aprobación de sus reglas por el cardenal Salazar	-Homogénea: Labradores y piconeros	-Amparo a los miembros del gremio de labradores y piconeros y a sus familiares -Exposición en público para su reclamo de muertos desconocidos
-Cofradía de Jesús Caído	-Convento de San José de los Carmelitas Descalzos (actual San Cayetano)	-Cristifera/ Pasional	-	-	-Extinguida en el momento de escribir Ramírez de Arrellano sus <i>Fasees per Córdoba</i>
-Hermandad de Nuestra Señora del Rosario	-Real Iglesia de San Pablo	-Mariana/ Pasionista	-1409: Fundación por doña Leonor López de Córdoba	-	-Procesión cada 24 de agosto por el barrio de Santa Marina a instancias del Padre Posadas

COFRADÍA PENITENCIAL	SEDE CANÓNICA	TIPOLOGÍA VOCACIÓN	CRONOLOGÍA	SOCIOLOGÍA	OTROS
-Cofradía de Jesús de la Sangre o Nazareno, Nuestra Señora de los Remedios y San Juan Bautista	-Parroquia de San Nicolás de Barrio o de la Villa	-Cristifera y mariana/ Pasionista	-Antes de 1810: Sede en el convento de la Victoria o de los Mínimos -De 1810 en adelante: Traslado a su definitiva sede en San Nicolás de la Villa	-	-
-Cofradía de la Virgen de la Rosa	-Hospital de la Virgen de la Rosa	-Mariana/ Asistencial	-3 de febrero de 1736: Redacción de sus reglas -22 de abril de 1742: Autorización del obispo Cebrián a colocar a la Virgen en altar propio -20 de octubre de 1742: Aprobación de sus reglas por el canónigo magistral y provisor don Juan Gómez Bravo -6 de febrero de 1744: Colocación de la imagen de la Virgen en dicho altar	-Jóvenes chicos que se reunían en una librería contigua llevando a hombros esta imagen de la Virgen	-
-Hermandad del Santísimo Cristo de San Álvaro	-Convento de Santo Domingo de Scala Coeli	-Cristifera	-Primeros de septiembre de 1858: Fundación con permiso del obispo don Juan Alfonso de Alburquerque -26 de enero de 1859: Aprobación de sus reglas	-	-Estación de penitencia de la noche del Jueves al Viernes Santo -Limosnas para el mantenimiento y reparación del santuario -Celebración de funciones anuales cada 19 de febrero, una romería y un quinario consagrado al Santísimo Cristo de San Álvaro los primeros cinco Viernes de Cuaresma

Fuente: Elaboración propia.

De la Hermandad a la Junta de Cofradías de Logroño. Historia de un fracaso

José Manuel UGARTE PEREIRA
Logroño

- I. Introducción.**
- II. El nacimiento de la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro.**
- III. De la aparición de las cofradías en los años sesenta a la crisis de los setenta.**
- IV. De los años 80 a la actualidad, hacia un nuevo futuro.**
- V. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

El movimiento pasional ve su origen en Logroño, en el año 1537, con la aparición de la cofradía de la Vera Cruz, ligada a los franciscanos, y su convento de San Francisco, punto de arranque de la devoción a la cruz en toda la actual provincia riojana¹. En el convento de la Merced, actual sede del parlamento de La Rioja, se fundó en 1594 la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Santa Cruz de Jerusalén². La donación que en 1695 realiza D. Gabriel de Unsain a la entonces colegiata de La Redonda, hoy concatedral, de un Sepulcro, con un Cristo articulado y una Dolorosa, para realizar el Viernes Santo la función del descendimiento y posterior procesión por el quión de la parroquia³. Tras la desaparición, a principios de siglo XIX, de las dos cofradías anteriormente citadas, el cabildo de la entonces colegiata de La Redonda de la capital riojana asume la organización de la procesión del Santo Entierro de Logroño, el Viernes Santo por la tarde⁴. Dicho encargo dura hasta el día de hoy donde, a pesar de ser el organizador el Cabildo, la parte práctica pasa desde 1940 a la recién formada Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro.

II. EL NACIMIENTO DE LA HERMANDAD DE LA PASIÓN Y EL SANTO ENTIERRO

“El estudio de la historia es, sobre todo, el estudio del contexto y cada acontecimiento adquiere sentido sólo en un conjunto de otros hechos significativos”.⁵ El primero de abril de 1939 se inicia una etapa nueva en la historia del país. Asistimos al triunfo de la España católica; el catolicismo volvía ser la religión

¹ LABARGA GARCÍA, F., *“Las Cofradías de la Vera Cruz en La Rioja”*. Diócesis de Calahorra y La Calzada- Logroño”, Logroño 2000, p. 58

² LABARGA GARCÍA, F., *“Diolo y dotolo. El legado de don Gabriel de Unsain y la Semana Santa logroñesa”*, IER- Ayto. Logroño, Logroño 2015, pp. 109-118.

³ LABARGA GARCÍA, F., o.c. p. 125.

⁴ UGARTE ALONSO, E., *“Historia de la Semana Santa de Logroño”*, Ed. Propia, Logroño 1992, reeditado en 2013.

⁵ CASANOVA, J., “Revoluciones sin revolucionarios: Theda Skocpol y su análisis histórico comparativo”, en *Zona Abierta*, nº 41-42, p. 85.

única y oficial del país⁶. Se asiste, desde ese momento, a la exclusividad de los vencedores, el maniqueísmo y el asalto a la conciencia de todos los ciudadanos⁷. Lo ya apuntado por los prelados españoles en su *Carta Pastoral del Episcopado español a los Obispos del mundo* de 1937 respecto a la cuasi transustanciación entre catolicismo y nación española, alcanza, a pesar de la oposición de ciertos sectores más proalemanes y cercanos a la Falange, su culmen en el denominado nacionalcatolicismo⁸. Es interesante apuntar el papel que tendrá el obispo diocesano de Calahorra y La Calzada- Logroño, don Fidel García, en su oposición soterrada al régimen triunfador de la contienda; en 1942 publicará su *Instrucción Pastoral sobre algunos errores modernos*, alegato contra las ideas racistas del III Reich, pero (que) no está exento de una crítica explícita a la situación política española⁹. Posteriormente pagará las consecuencias de tan fuerte atrevimiento⁹. Este modelo unitario, en el caso de la capital riojana y desde el punto de vista del asociacionismo en su parte procesional, se inscribe en el proceso que, a su vez, se da en el valle del Ebro, en el espacio físico-geográfico de Navarra, Aragón y la anteriormente provincia llamada entonces Logroño. El objetivo final será, principalmente, mejorar las expresiones pasionales en las calles de las tres capitales. El artículo 2 de los estatutos de la pasional asociación logroñesa señala que “*el fin principal de la Hermandad es promover el culto, asistencia y esplendor en la Procesión (sic) del Santo Entierro, que se celebra en Logroño el Viernes Santo, y demás procesiones con ella íntimamente relacionadas, no pudiendo la asistir la Hermandad, como tal a ninguna otra*”¹⁰.

Esto se ve perfectamente claro en el desarrollo del cuerpo de los estatutos: con doce capítulos y treinta y dos artículos, los primeros versan sobre advocación y fines, la admisión de hermanos, obligaciones de los hermanos y organización de las procesiones. Para la zona media se deja el gobierno de la asociación, siendo las cuestiones menores como los fondos, los sufragios, la expulsión y sanciones, los hermanos honorarios y la disolución de la asociación.

Se exige ser católico para pertenecer a ella (art. 3) y solicitarlo por escrito; la Junta decidirá, mediante votación, quién entra o no (art. 4). Se deberá asistir a las procesiones, a los oficios de los días sagrados y demostrar el cumplimiento

⁶ CASANOVA, J., “*La Iglesia de Franco*”, Temas de Hoy, Madrid 2001, p. 235.

⁷ BERMEJO MARTÍN, F., “De Franco a la democracia”, en *Historia de la Ciudad de Logroño*, Ayuntamiento de Logroño-Ibercaja, Logroño 1994, p. 333.

⁸ CUENCA TORIBIO, J.M., “*Nacionalismo, Franquismo y Nacionalcatolicismo*”, Actas Editorial, Madrid 2008.

⁹ SAN FELIPE ADÁN, M^a A., “*Una voz disidente del nacionalcatolicismo. Fidel García Martínez, obispo de Calahorra y La Calzada*”, Universidad de La Rioja, Logroño 2014, p. 214.

¹⁰ Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, “*Estatutos*”, Librería Gumersindo Cerezo, Logroño 1942.

pascual, a la vez que es obligatoria la asistencia al capítulo general de la Hermandad (art. 5). La organización es simple y trasplanta la ordenación del país a la Hermandad; una Junta dirigirá la Asociación (art. 15), cambiando anualmente de Presidente o Hermano Mayor (art. 19). Esta Junta se reunirá cuantas veces sea necesario (art. 17). Por otro lado, el capítulo general se celebrará una vez al año, el primer domingo de Cuaresma, se tomará juramento a los nuevos hermanos, se comunicará el estado de cuentas y se informará de los actos organizados o en los que va a participar la Hermandad. (art. 18)¹¹. Los cargos serán gratuitos y reelegibles. El cargo de Hermano Mayor durará un año y será elegido por el prior de la organización. Los restantes seis miembros de la Junta, tres los elegirá el prior y tres nombrados por riguroso orden de antigüedad. Los cargos durarán dos años y la Junta se renovará cada dos años por la mitad de sus componentes. Será el Hermano Mayor quien distribuya los cargos. La renovación de los cargos se hará en la Junta inmediatamente posterior a la Semana Santa (art. 19)¹².

Para ello, se tomará el ejemplo de Valladolid, donde, desde los años veinte de la pasada centuria y, gracias al impulso del obispo galdakar Remigio Gandásegui, se potenciaron los desfiles pasionales y las cofradías. El prelado vizcaíno, vertebrará la Semana Santa en torno a la procesión del Santo Entierro de Viernes Santo por la tarde. Apoyado por Francisco de Cossío y Juan Agapito y Revilla, dará paso a la restauración de pasos antiguos, así como se sacará a la calle parte del programa iconográfico pasional que albergaba el entonces Museo de Bellas Artes, hoy Museo Nacional de Escultura. Junto a la aparición de nuevas cofradías, lograrán levantar la semana santa vallisoletana al nivel de las que se desarrollan en las principales capitales andaluzas¹³. Pamplona, Zaragoza y Logroño inician procesos más o menos paralelos, con el fin de dotar a los desfiles pasionales de mayor magnificencia que la tenida hasta ese momento; todo ello, claro está, bajo un estricto control de las fuerzas triunfantes en la contienda civil¹⁴.

En la ciudad logroñesa, no dolieron prendas en copiar exactamente lo que se hacía en tierras navarras; mientras en Pamplona son las Damas de la Soledad la principal hermandad a través de la cual se articula el movimiento asociativo procesional, en Logroño, en 1940, aparece la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro; asume la organización logroñesa la cruz del Santo Sepulcro como escudo, exactamente igual que en la capital navarra. La uniformidad nacionalcatólica aparece en la túnica logroñesa, copiada de la

¹¹ Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, o.c., pp. 4-11.

¹² Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, o.c. p. 11.

¹³ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *“Historia de una procesión. 200 años de la General del Viernes Santo de Valladolid”*, Sever Cuesta, Valladolid 2010.

¹⁴ *Diario Nueva Rioja*, 17/01/1940.

sevillana hermandad de los Gitanos. Túnica blanca, capuz más alto que lo que se estilaba por tierras norteñas, de color granate, cíngulo de esparto y guantes blancos. A la vez, todos los cofrades lucirán en el peto del capuz, en medio de la cruz del Santo Sepulcro y en metal dorado, el número que les correspondía por antigüedad al darse de alta en la citada Hermandad (art. 12)¹⁵.

Tras la aprobación eclesiástica, se puso en marcha la maquinaria para dar a conocer la nueva asociación a la ciudad y para, como no podía ser de otra manera, intentar que se inscribieran el mayor número posible de fieles. Para ello se dieron facilidades de pago tanto de las cuotas anuales como de la túnica identitaria, pudiendo hacerse en varios plazos¹⁶. Como ejemplo del apoyo de las instituciones, en la procesión del Santo Entierro de 1940 se apagaba el alumbrado público al llegar los pasos¹⁷. Incluso hubo años, como 1941, en que, debido a la escasez de tela, se pidió que no se hicieran cofrades o que los que se hicieran no pidieran hábito¹⁸. También los medios de comunicación se lanzan a un despliegue propagandístico sin precedentes en el mundo asociativo laico procesional de la capital logroñesa. Prensa escrita donde se irán dando cuenta, sobre todo en Cuaresma y Semana Santa, de los avances que se llevan a cabo¹⁹. Por otro, las radios con programaciones especiales, tanto en Cuaresma como en Semana Santa, destacando las charlas que los domingos a última hora se colaban en todos los hogares de los logroñeses. Los comercios locales se sumaron a la campaña publicitaria, ofreciendo sus escaparates a la joven Hermandad para que los usara a voluntad. Un aspecto importante será la presencia de las fuerzas armadas en los desfiles procesionales. Si ya estaban presentes antes de 1931, tras el triunfo militar su presencia se hizo casi permanente custodiando pasos²⁰. Al finalizar el desfile, las fuerzas armadas regresaban a sus respectivos acuartelamientos marchando por las diversas calles logroñesas.

Una gran preocupación de los rectores de la nueva asociación fue captar cuantos más miembros mejor, no consiguiéndolo, como se puede ver en los siguientes datos.

¹⁵ BONET SALAMANCA, A., o. c. p.4

¹⁶ Para el nacimiento de la Hermandad de la Pasión y el santo Entierro, ver UGARTE ALONSO, E., *“Historia de la Semana Santa de Logroño”*, Ed. Particular, Logroño 2013, pp. 57-86.

¹⁷ *Diario Nueva Rioja*, Logroño, 23 de marzo de 1940.

¹⁸ UGARTE ALONSO, E., o. c. p. 62.

¹⁹ Archivo particular de José Manuel Ugarte Pereira (APJMUP en adelante) copia de artículos de prensa local desde 1889 hasta 2017. Parte proviene del archivo personal de Eugenio Ugarte Alonso, fallecido en 2015 y parte propio.

²⁰ UGARTE ALONSO, E., o. c. p. 90.

<u>Nº Cofrades</u>		<u>Habitantes Logroño</u>
1940	221	1940 46.182
1943	303	1948 419
1949	453	1950 51.975
1952	487	1953 525
1954	546	1955 560
1961	640	1963 1000
1964	800	1965 870
1966	969	1968 903
1977	800	1970 84.456
2011	4000	1981 110.980
		2011 152.698

La población logroñesa de esos años cuarenta de la pasada centuria es joven, dedicada mayoritariamente al sector industrial y de servicios, dejando el sector agrícola para los barrios periféricos o las poblaciones cercanas a la capital. Será una joven burguesía local y las clases trabajadoras las que acudan a la llamada para formar parte de la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, bajo la vigilancia institucional y clerical de los organismos oficiales de la capital riojana. Los cofrades pasan de representar un 0,48% del total de la población en 1940, al 0,87% en 1950 y el 1,04% a principios de los sesenta.

Un aspecto que lastrará a la Hermandad será la falta de recursos económicos a lo largo de toda su existencia. Las fuentes de financiación habituales fueron las cuotas de los hermanos cofrades, junto a los donativos recibidos o la colecta matinal de Domingo de Ramos. Eran tan precarias las condiciones económicas que, durante los primeros veinticinco años de existencia, se solicitó la ayuda del pueblo logroñés para poder hacer frente a fuertes inversiones, usándose los medios locales como propagandistas donde aparecían diariamente listados con las donaciones y los donantes. Así, se llevaron a cabo las andas nuevas del Cristo de las Ánimas en 1944, en 1948 el manto nuevo para la Virgen Dolorosa que luce hoy en los desfiles procesionales, en 1956 las nuevas andas del Sepulcro, en 1962 el dosel del paso de la Dolorosa y en 1964 se sufragó así el altar donde se custodia el Sepulcro en la capilla de los Ángeles de la Concatedral de Santa María de la Redonda de Logroño. Aun así y a pesar de esta precariedad, durante las dos primeras décadas de existencia de la Hermandad, se consigue mejorar y mucho el desfile procesional del Santo

Entierro, retirando las figuras de menor calidad y peor estado, siendo sustituidas o añadiendo imágenes de mucha mejor calidad artística. Se retiran pasos como la Columna y el Medio Cuerpo que desaparece; aparecen nuevas incorporaciones como el Cristo de las Ánimas, joya barroca salida de la gubia de Arnao de Bruselas, el paso de la Magdalena, se compra, por parte del Ayuntamiento, el paso del Encuentro, magnífica obra de Quintín de Torre. Se amplían andas, se incorpora la procesión del Encuentro. En 1952 se realiza el primer pregón de la Semana Santa logroñesa.

III. DE LA APARICIÓN DE LAS COFRADÍAS EN LOS AÑOS 60 A LA CRISIS DE LOS SETENTA.

En los años sesenta tanto Logroño como su provincia como el país van a sufrir un cambio radical, económico y sociológico en todos los estratos de la población. Los más de sesenta y un mil habitantes logroñeses, ven como en 1961 el Ayuntamiento aprueba la urbanización de la calle que hoy vertebraba la ciudad, la Gran Vía. La estación de tren, situada en esa calle, emigra más al sur, espacio por el que se desarrolla la ciudad dando la espalda al río Ebro, frontera norte de la ciudad. La expansión al sur de la ciudad se hace mediante calles porticadas, tradición que hoy continúa; de Portales, pasamos a los portales de Muro de la Mata, lo mismo en la acera norte de la Gran Vía y misma situación para la calle Club Deportivo.

Logroño, como capital de provincia, comienza a proveerse de servicios básicos para la población local como provincial; hospital, donde nacerán todos los habitantes de la provincia, centros educativos, todos los servicios de las administraciones se ubican en las calles logroñesas. La población de la capital en diez años aumenta un 37%. La población logroñesa está ocupada mayoritariamente en el sector industrial y en el de servicios, siendo el sector agrícola más residual todavía que al final de la guerra civil. En 1950 la industria llegó a ocupar al 50% de los logroñeses en edad de trabajar. La industrialización logroñesa se hizo con capital local, destacando la industria metalúrgica de transformados metálicos, las industrias químicas, artes gráficas, industria textil zapatera y alimentaria²¹.

Logroño acaba la década de los cincuenta con un cumplimiento eucarístico dominical en la población que llega al 51,09%. Las parroquias que albergan pasos procesionales, las tres del casco antiguo, bajan la media hasta un 48,90%. La Redonda un 55,52%, Palacio un 46,54% y la parroquia de Santiago, el

²¹ *Historia de la Ciudad de Logroño*, o.c. pp. 331-366.

Real, con un 39,63% de cumplimiento dominical respecto a la población que les corresponde²². Quizá el hecho más importante de toda la década, desde el punto de vista eclesial, será la celebración del Concilio Vaticano II y el cambio que significó para la Iglesia y más todavía para la española, inmersa, además, en un proceso de transformación de la sociedad que le pilló con el pie cambiado.

La Hermandad, mientras, prosigue con los mismos modos y maneras de hacer las cosas, aunque empieza a moverse algo dentro de la organización, como es dar la posibilidad de crear cofradías; apoyarlas alrededor de las personas que portan los pasos, ya que, habitualmente, siempre son los mismos. No hicieron más que dar forma oficial a lo que oficiosamente ya existía; cada paso tenía sus portadores y era especialmente difícil llegar a portar el paso que cada uno quisiera; existían grupos alrededor del Sepulcro, Dolorosa, Descendimiento, Piedad, Cristo de las Ánimas, que sepamos²³. Con esta medida, la Hermandad conseguía tres objetivos; en primer lugar se desligaba del problema de la atención a las figuras y su preparación para ser procesionados; en segundo lugar, lograba que los deseos de muchos cofrades de formar cofradía se llevasen a cabo, terminando con la tensión y tirantez que en determinados momentos existieron; y, en tercer lugar, se quitaba del problema económico que suponían los pasos a lo largo del año ya que seguía cobrando la cuota a los cofrades pero los gastos de los pasos desaparecían. Puso dos condiciones para aceptar las cofradías; que tuvieran un mínimo de cincuenta hermanos y que en los hábitos propios, figurase la cruz de Jerusalén, escudo de la organización. Todos los hermanos que se inscribiesen en las cofradías, a la vez, se inscribían en la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro; la aparición de nuevos grupos asociativos, trajo como consecuencia que nuevas procesiones se desarrollaran por las calles logroñesas en Semana Santa.

Todas esas novedades aparecen plasmados en la reforma de estatutos que se lleva a cabo en 1968, fecha de su aprobación eclesiástica. El modelo es el mismo que el de los estatutos de 1942. Tan solo se añade el capítulo seis, artículo 14, donde se desarrollan los modos y maneras en que se pueden formar cofradías dependiendo éstas, en todo, de la Hermandad. También es cierto que se amplían los artículos referidos al gobierno de la Hermandad, explicando cuasi puntillosamente las obligaciones de cada cargo de la Junta de la Hermandad; llama la atención como, a pesar de estar ya en 1968 y haberse celebrado el Concilio Vaticano II, la forma de elección de los cargos se mantiene inalterable, donde el Hermano Mayor lo nombraba el Hermano Prior y al resto de la Junta la

²² DÍAZ DE CERIO, A., *“El comportamiento religioso moral en La Rioja de 1958 a 1975”*, Ed. Propia, Barañain, 1992.

²³ Archivo Sonoro Particular de José Manuel Ugarte Pereira (ASPJMUP en adelante) entrevista a Manuel Torcelly, 20 diciembre de 2012.

mitad la nombraba el prior y el resto por orden de antigüedad; además, para incorporarse a la Hermandad, debían aportarse dos firmas de dos hermanos y ser obligatorio aportar la cédula de cumplimiento pascual cada cofrade en su parroquia. Se permite el acceso a las mujeres a la Hermandad; es el artículo 4 donde se indica que *“se crea una rama femenina, a la que pueden pertenecer todas las mujeres católicas, desde su bautismo, y que se regirá por normas especiales que estime la Junta de Gobierno”*²⁴.

Ya existía desde 1889 la cofradía de Jesús Nazareno, a la que se unen en 1964 la cofradía de las Siete Palabras en el colegio de las Escuelas Pías que, casualmente, no forma parte de la Hermandad; estrenará paso titular en 1970, un crucificado obra del escultor local Vicente Ochoa; en 1965 nace la cofradía de la Dolorosa; en 1966 nace la cofradía de la Flagelación que estrenará paso obra también de Vicente Ochoa en 1968; en 1969 el Nazareno estrena paso titular con la magnífica obra de Alejandro Narvaiza y nuevos estatutos. Ese mismo año el Santo Sepulcro estrena cofradía. Todas las cofradías estrenan hábitos de penitencia, cuya característica común será romper la anterior uniformidad única de la Hermandad. El nacionalcatolicismo unificador y triunfante de 1939 mostraba las primeras y grandes grietas por las que se empezaba a romper. Se mejoran andas de determinados pasos, como la Piedad en 1967. Podemos decir, que será la figura nazarena de Narvaiza así como la uniformidad que estrena la cofradía, el punto sobre el que pivote la ruptura con el pasado y la apertura a lo nuevo, a una nueva sociedad, a una nueva forma de entender la pertenencia a una cofradía, a una nueva iglesia salida del Vaticano II.

Los años setenta traen el cambio de régimen político en España, pasándose a una democracia parlamentaria. La crisis económica de finales de la década, la aparición del terrorismo etarra prácticamente al lado de Logroño, el aumento del paro. Logroño alcanza los cien mil habitantes en esta década, mientras la Hermandad sigue con la permanente crisis de componentes. Llegará a los mil hermanos a principio de los años ochenta. La Iglesia parece confundida ante la situación en que se encuentra y le cuesta adaptarse a su nuevo papel dentro de la sociedad española, donde ha perdido todo el poder que anteriormente contaba. A principios de la década el 93,16% se consideran creyentes en la provincia, bajando hasta el 72,10 los que se consideraban practicantes. Los jóvenes que creen en Dios son el 70,78%. A la asistencia a la Eucaristía dominical reconoce asistir el 57,05% de la población, viendo, por ejemplo en la parroquia de Santiago, el Real no llegar al 20% de la población que le corresponde²⁵.

²⁴ Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, “Estatutos”, Logroño 1968.

²⁵ DÍAZ DE CERIO, A., o.c. p. 120.

1970 trae a Logroño una nueva imagen de la Dolorosa. La realiza el vallisoletano César Trapote. Se confecciona para sustituir a la imagen de finales del XVII muy deteriorada. Procesionará en la procesión del Encuentro, sin el dosel; tras la procesión los cofrades la visten con el manto para la procesión del Santo Entierro; al no gustarles, proceden a sacar la antigua imagen y devuelven al autor la nueva. Al año siguiente, 1971, estrenan otra Dolorosa, obra del taller zaragozano Navarro e Hijo. Fue tal el impacto que la imagen de Trapote permaneció oculta en un armario hasta que se colocó en el retablo de la Virgen del Relicario de la iglesia de San Miguel y San Julián de la capital vallisoletana. Este mismo año de 1970, la cofradía de la Flagelación estrena banda de tambores y cornetas.

Durante los años setenta, empezando en 1971, la Hermandad, en un intento más de atraer más gente a sus filas y a sus desfiles pasionales, lleva a cabo una innovación el Domingo de Ramos, saliendo la procesión cada año desde un sitio diferente de la ciudad con el fin de converger en la Concatedral de La Redonda desde donde, tras la Eucaristía, partiría hacia el colegio de la Compañía de María donde descansaba el paso el resto del año. En 1972 aparece la cofradía del Cristo de las Ánimas. Ese mismo año aparece el primer cartel anunciador de la Semana Santa logroñesa. En 1973 se restaura el paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén y se le dota de andas nuevas para ser portado. 1974 y 1975 son los años en que la Hermandad llega a su punto final de caída y comienza una lenta recuperación que le lleva a la situación actual. En 1974 se suspende la procesión del Santo Entierro por amenaza de lluvia; posteriormente no cayó una gota. *“Por miedo al agua. No hubo procesión del Viernes Santo (y luego no llovió)”*²⁶. *“Discutida suspensión de la procesión reina de la Semana Santa”*; *“El Cabildo: no podíamos arriesgarnos a que las imágenes sufrieran daños irreparables”*²⁷. El mismo medio de comunicación, titulaba días posteriores *“Polémica al canto, tras la suspensión de la Procesión Reina. Nuestras cofradías descontentas con la decisión del cabildo”*²⁸. Al día siguiente, *“La suspensión de la procesión reina sigue dando que hablar. Don Paulino Oliván: pedimos perdón al pueblo de Logroño... pero rogamos que comprendan la responsabilidad del Cabildo”*²⁹.

En 1975, la cofradía de Jesús Nazareno estrena banda de tambores de marcado carácter infantil. Aparecen los primeros titulares en prensa sobre la posibilidad de la desaparición de la Hermandad. *“Capítulo General de la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro... Don Pedro Iñarrea, Hermano*

²⁶ *Diario La Rioja*, 14 de abril de 1974.

²⁷ *La Gaceta del Norte*, 14 de abril de 1974.

²⁸ *La Gaceta del Norte*, 16 de abril de 1974.

²⁹ *La Gaceta del Norte*, 17 de abril de 1974.

Mayor: La Hermandad no puede ni debe morir".³⁰ Ese año la Hermandad decidió salir a la calle pasase lo que pasase. El Domingo de Ramos se procesionó. *"A pesar de la lluvia, se cumplió lo prometido. Salió la procesión de la Borriquilla"*³¹ *"Los Ramos, pasados por agua"*.³² El Viernes Santo se titulaba *"Hoy, la procesión cumbre del Santo Entierro... Presidente del cabildo: Estamos dispuestos a salir, por encima de cualquier eventualidad"*³³. El Domingo de Pascua, los medios locales titulaban: *"Hubo procesión del Santo Entierro el Viernes Santo. Pero con las imágenes cubiertas de plástico"*³⁴. *"La Hermandad y el Cabildo cumplieron lo prometido. Lo del Viernes fue mucho más que una procesión pasada por agua. El pueblo de Logroño también dijo Si"*³⁵. *"Don José María Torrealba: La Semana santa logroñesa no debe morir. Pero la juventud no se interesa"*³⁶. *"Los desfiles procesionales deben conservarse a ultranza"*³⁷.

En 1976 el Ayuntamiento de Logroño deja de colocar las sillas en la calle, desapareciendo la cuasi carrera oficial de la Semana Santa logroñesa. El final de los años setenta de la pasada centuria suponen el mantenimiento de los desfiles pasionales logroñeses a duras penas, pero comenzando una lenta y progresiva recuperación. Tan solo se hacen modificaciones en el espacio procesional por obras varias en las calles de la capital logroñesa y el caso de la cofradía de la Flagelación que, cada Martes Santo, modifica su recorrido ya que se acerca a las casas de los vecinos de la parroquia que están enfermos y así lo solicitan. En 1977 el paso de la Borriquilla se integra otra vez en la procesión del Santo Entierro.

IV. DE LOS AÑOS 80 A LA ACTUALIDAD, HACIA UN NUEVO FUTURO.

Los años ochenta, con la sociedad logroñesa y riojana, plenamente incorporada al nuevo sistema político, al estreno de la nueva situación autonómica, siguen adoleciendo en la Hermandad, de los mismos problemas que las décadas pasadas; pocos cofrades, nula atención por parte de la iglesia oficial, tanto diocesana como parroquial, y escasa y poca o ninguna influencia en la vida

³⁰ *La Gaceta del Norte*, 18 de marzo de 1975.

³¹ *La Gaceta del Norte*, 25 de marzo de 1975.

³² *Diario La Rioja*, 25 de marzo de 1975.

³³ *La Gaceta del Norte*, 28 de marzo de 1975.

³⁴ *Diario La Rioja*, 30 de marzo de 1975.

³⁵ *La Gaceta del Norte*, 30 de marzo de 1975.

³⁶ *Diario La Rioja*, 15 de abril de 1976.

³⁷ *La Gaceta del Norte*, 3 de abril de 1977.

civil y social de la ciudad. Los ratios de asistencia y cumplimiento eclesial continúan bajando alarmantemente hasta la situación actual de auténtico abandono en determinadas parroquias; pocos sacerdotes y una diócesis muy mal dirigida desde finales de la década de los años ochenta de la pasada centuria hasta prácticamente el día de hoy. Escasez de vocaciones, clero muy mayor y poco dado a la corresponsabilidad eclesial con los laicos. Como ejemplo, valdrá el fracaso del programa de Unidades Pastorales propuesto por el actual Arzobispo de Barcelona, Don Juan José Omella e intentado llevar a cabo por el recién nombrado obispo de Osma-Soria, Don Abilio Martínez Varea, y que fue torpedeado desde el principio y de forma inmisericorde por buena parte de los párrocos de las diversas parroquias de la Diócesis. En 1983 se produce una renovación estatutaria siguiendo las instrucciones diocesanas del decreto dado por la autoridad eclesiástica³⁸. La Hermandad modifica el sistema de elección del Hermano Mayor y la composición de la Junta de Gobierno. Está la formarán los hermanos mayores de cada cofradía o persona delegada por ellos. También el Hermano Mayor, el Hermano Secretario y el Hno. Tesorero. El Hermano Mayor será elegido por el resto de los hermanos mayores y elegirá Secretario y Tesorero (art. 15)³⁹. Lo demás sigue igual, aunque se acentúe el intento de controlar a los grupos que se transformen en cofradías, tal y como aparece en el artículo 14 de los estatutos, donde, también, se dan nuevas normas para cualquier acto de las cofradías que suponga abandonar el templo y salir a la calle.

A partir de esta década todos los pasos que aún no son cofradía, se constituyen en grupo pasional regulado por estatutos y aprobados por la autoridad eclesiástica. En 1980 son cofradía la Entrada de Jesús en Jerusalén y de María Magdalena. Será en 1988 el turno del Descendimiento; en 1991 es la Piedad. Ese mismo año se funda la cofradía de la Santa Cruz con sede canónica en el colegio de los Hermanos Maristas de la capital riojana. Quedan así configuradas todas las cofradías existentes hasta el día de hoy⁴⁰. Con ello, la Hermandad ya no tenía ningún paso y cambiaba su papel.

Los años ochenta y noventa de la pasada centuria traen, como consecuencia de lo anterior, la aparición de nuevos desfiles procesionales en las calles logroñesas, hasta llegar a la configuración del actual programa pasional logroñés. A las ya existentes del Santo Entierro desde finales del XVII, se unieron el Encuentro en 1942, anteriormente y durante dos años Prendimiento o recogida de pasos; en 1944 se comienza a trasladar el Cristo de las Ánimas desde Palacio a la Redonda, el Viernes Santo por la mañana; en 1966 se unirán los pasos del Descendimiento y

³⁸ Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, “Decreto sobre la reforma y actualización de los estatutos de asociaciones, hermandades y cofradías diocesanas”, Calahorra, julio 1981.

³⁹ Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, “Estatutos”, Logroño, enero 1983.

⁴⁰ UGARTE ALONSO, E., o.c., pp. 231-234.

de la Piedad, para desde 2004, ser solamente el crucificado de Arnao de Bruselas el que lo haga; 1948 marca el inicio de la procesión del Domingo de Ramos. En 1966 las Siete Palabras en Jueves Santo; en 1967 el Vía Crucis de la Flagelación los Martes Santo; en 1980 se incorpora el Vía Crucis de la Juventud en la mañana de Viernes Santo con el Nazareno antiguo que llevaba desde 1968 sin salir a la calle; en 1983 la cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén procesiona el Cristo Resucitado; en 1984 la misma cofradía realiza los Lunes Santo por la tarde pregón propio y un Vía Crucis con la Oración en el Huerto hasta que, en 2010 procesione el Cautivo y, desde 1985 y durante once años, la misma cofradía, saca el Cristo de los Enfermos por las calles de la parroquia del Carmen los Jueves Santo por la tarde, provocando un altercado con la cofradía de las Siete Palabras, no integrada en la Hermandad, y que procesiona el mismo día y casi en el mismo horario⁴¹.

En 1993 y en Martes Santo, sale a la calle la procesión de la Santa Cruz con el paso del Encuentro de Quintín de Torre por las calles adyacentes al colegio de los Hermanos Maristas. En 1999 es la cofradía de la Piedad la que procesiona el Jueves Santo por la tarde por las calles de la parroquia de Valvanera; en 2001 la procesión del Silencio de la cofradía de María Magdalena sale a las calles logroñesas el Viernes Santo a las 00,00 horas. Finalmente, en 2005, las procesiones del Descendimiento y Jesús camino del Calvario, de la cofradía de Jesús Nazareno, cierran la aparición del ciclo completo.

Los años ochenta traen un duro enfrentamiento entre la cofradía de la Entrada de Jesús en Jerusalén y el resto de cofradías, excepto la de Jesús Nazareno. Todo a cuenta de la decisión de los cofrades de la Entrada de procesionar el Domingo de Ramos con la cara cubierta por el capuz, mientras que tanto Hermandad como el resto de cofradías, proponían hacerlo como hasta la constitución de esa cofradía, sin capuz; dicho paso, al carecer de cofradía, era portado a hombros por miembros de diferentes cofradías todos ellos con el hábito de la Hermandad. Este pequeño detalle, hay que unirlo a la coincidencia entre el Pregón de la Semana Santa organizado por la Hermandad y la procesión de la Oración en el Huerto el Lunes Santo por la tardes y, además unirlo también al hecho de sacar en procesión al Cristo de los Enfermos el Jueves santo por la tarde coincidiendo con la procesión de las Siete Palabras de la cofradía homónima.

Esta situación acabó estallando en el año 1990, bajo la dirección diocesana de Don Ramón Búa Otero, que tomó posesión de la mitra diocesana el año anterior. Tras leer los informes que presentó cada cofradía a la autoridad diocesana⁴²,

⁴¹ APJMUP, Copia del Acta de fecha 8/05/1985, Libro de actas de la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro.

⁴² APJMUP, “Copia de los Informes de las cofradías de la Piedad, Sepulcro, Dolorosa y Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro”. Logroño, mayo 1990.

se tomó la decisión, respecto a los tres temas anteriormente citados, de no hacer nada y dotar a la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro de un nuevo régimen estatutario que verá la luz en junio de 1993⁴³. En dichos estatutos se mantiene la misma organización que la anterior, añadiéndose alguna novedad como abrir la Hermandad a las cofradías que no estuvieran integradas (art. 6-e), y, lo más importante, el artículo 7-d, que dice “*cada cofradía presentará a la Junta de Gobierno de la Hermandad sus programaciones y aceptará todo cambio en ellas cuando interfieran, de algún modo las programaciones y actividades de cualquiera de las Cofradías integradas y/o de la propia Hermandad*”. También se legisla, art. 8 al 11 sobre la posibilidad de separar de la Hermandad a cualquier cofradía discolá. También se modifica la manera de elegir al Hermano Mayor. Se podrá presentar por las cofradías a quien estimen oportuno. Se elegirá una terna y, de ella, la autoridad diocesana elegirá al que considere.

Desde el comienzo de los años noventa las cofradías logroñesas comienzan a incorporar nuevas formas y maneras de plasmar el hecho asociativo. En 1993 la cofradía de Jesús Nazareno realiza la primera celebración pública de aceptación de nuevos cofrades; en 1994 celebra con un notable éxito las bodas de plata de su paso titular, incorporando exposición, ciclo de conferencias y, por primera vez en la historia de la capital riojana, una procesión extraordinaria fuera de los días pasionales. Se realiza el primer concierto de marchas procesionales en la parroquia de Santiago, el Real. Así, sucesivamente, se van sumando las cofradías a este nuevo modo de expresar el hecho de ser cofrade. Todas las cofradías, unas antes otras después, incorporan la medalla. Los programas cuaresmales aparecen por primera vez en muchos años en el movimiento pasional. En el siglo XXI y desde la diócesis, se crea el Secretariado Diocesano de Hermandades y Cofradías que comienza a legislar sobre la situación de las cofradías. Se obliga a todas las cofradías a adaptar su corpus jurídico al Estatuto Marco; a la vez, se dan unas normas complementarias. El control pasa a ser asfixiante por parte del Secretariado; en Logroño, la Hermandad cursa nuevos estatutos aprobados en el año 2010, adaptados a la nueva situación jurídica⁴⁴. Lo importante en el nuevo régimen legal es que ya no serán los Hermanos Mayores quienes formen el órgano directivo de la asociación; por otro lado, la Asamblea, formada por tres representantes de cada cofradía con voz y voto, elegirá entre una lista entre las que se presenten, que deberán estar formadas por un mínimo de ocho miembros, ninguno de los cuales ostentará cargo alguno en su cofradía. Sus competencias serán las mismas que antes. La Asamblea,

⁴³ Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro. “*Estatutos*”, Logroño, junio 1993.

⁴⁴ Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, “*Estatuto Marco y Normas Complementarias*”, Calahorra, 2006. Hermandad de Cofradías de la Pasión de la ciudad de Logroño, “*Estatutos*”, Febrero 2010.

órgano supremo de control a la Junta, pierde el carácter universal que tenía desde 1942, tal y como se ha explicado anteriormente. Ya no tendrán voz y voto todos los cofrades asistentes, como había sido habitual.

A día de hoy, nos encontramos con un panorama que no invita al optimismo; cofradías que apenas crecen en miembros; actividad solo concentrada en la Semana Santa y algo en el período cuaresmal. Nula relación con parroquias, sedes canónicas y demás elementos de la diócesis. Las declaraciones de interés turístico regional conseguida en 2009 y la de superior categoría conseguida en 2015, más que potenciar el desarrollo de las asociaciones laicas, pareciera haberlas sumido en un ombliguismo tal que parezca pueda llevarla a morir de éxito. Como consecuencia, ha aparecido un férreo control sobre las opiniones discordantes y una nula capacidad de autocrítica.

Podemos concluir diciendo que el mundo pasional logroñés está, como igual que buena parte de sitios, donde “... *los defectos más acusados de nuestra sociedad han terminado por contagiar el mundo de la Semana Santa. La búsqueda... del poder, la deshumanización, la cultura materialista, la desmesurada preocupación por la apariencia, el egoísmo extremo, el arrinconamiento de las minorías, la manipulación partidista de la información... han terminado por instalarse en unas asociaciones como las cofradías cuyos fines son palmariamente opuestos a estas lacras*”⁴⁵.

¿Habrá regeneración? Si la hay no vendrá por portar pasos a costal, tampoco por sustituir hábito por traje; no va a venir por un férreo control por parte de la autoridad diocesana. Seguramente, el movimiento pasional logroñés ha fracasado y seguirá así por la simple razón de que no ha salido de la gente, del pueblo; este, no lo ve como algo propio y como el medio para expresar con los cinco sentidos y en la calle como sienten los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Se han intentado imponer posturas triunfantes y me atrevería a decir que acoirazadas ante el éxito de otros y cercanos sitios. El falso elitismo con que se ha querido rodear le ha llevado a la situación actual, de una fuerte crisis que, parece ser, nadie quiere ver, sobre todo las personas encargadas de su gestión.

⁴⁵ GARCÍA RIOJA, C., “*El desencanto cofrade. Una amenaza para el futuro de la Semana Santa española*”. XIV Encuentro Nacional de Cofradías, Ponferrada 2001.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Particular y Sonoro de José Manuel Ugarte Pereira:
 - Copias del libro de actas de la Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro, 1990-1997.
 - Copia de los informes presentados a la autoridad eclesiástica en 1990 de “Cofradías de La Piedad, Sepulcro, Dolorosa y Hermandad”.
 - Entrevista a Manuel Torcelly, Logroño, 20 diciembre 2012.
- BERMEJO MARTIN, F., “*De Franco a la democracia*”, en *Historia de la ciudad de Logroño*, vol. V. Ayto. Logroño-Ibercaja, Logroño 1994.
- BONET SALAMANCA, A., “La Semana Santa logroñesa. Medio siglo de imaginería procesional (1940-1990)”, Madrid 2015
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Historia de una procesión. 200 años de la General de Viernes Santo de Valladolid”, Sever Cuesta, Valladolid 2010.
- CASANOVA, J., “Theda Skocpol y su análisis histórico comparativo”, en *Zona Abierta* (Madrid), nº 41-42 (1985).
- CASANOVA, J., “La Iglesia de Franco”, Temas de Hoy, Madrid 2001.
- CUENCA TORIBIO, J.M., “*Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*”, Actas Editorial, Madrid. 2008
- DÍAZ DE CERIO, A., “*El comportamiento religioso moral en La Rioja de 1958 a 1975*”, Barañain 1992.
- Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, “*Decreto sobre la reforma y actualización de los estatutos de asociaciones, hermandades y cofradías diocesanas*”, Calahorra 1983; “*Estatuto marco y normas complementarias*”, Calahorra 2006
- GARCÍA RIOJA, C., “*El desencanto cofrade. Una amenaza para el futuro de la Semana Santa española*”. XIV Encuentro Nacional de Cofradías, Ponferrada 2001.
- GÓMEZ URDAÑEZ, J.L., “*La historia hacia el tercer milenio. Todo es historia local*”, en *Brocar* (Logroño), nº 22 (1998).
- HOBSBAWN, E., “*Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*”, Crítica, Barcelona 2013.

- LABARGA GARCÍA, F., “*Las cofradías de la Vera Cruz en La Rioja. Historia y espiritualidad*”, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, Logroño 2000.
- LABARGA GARCÍA, F., “*Diolo y dotolo. El legado de don Gabriel de Unsáin y la Semana Santa logroñesa*”, IER- Ayto. de Logroño, Logroño 2015.
- Hermandad de la Pasión y el Santo Entierro:
 - *Estatutos*, Librería Gumersindo Cerezo, Logroño 1942; *Estatutos*, Edición propia, Logroño 1968.
 - *Estatutos*, Edición propia, Logroño 1983; *Estatutos*, Edición Propia, Logroño, 1993; *Estatutos*, Edición Propia, Logroño 2010
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, E., “Cultura religiosa y sociedad. Las cofradías de laicos”, en *Historia Social* (UNED, Valencia), nº 35 (1999).
- SAN FELIPE ADÁN, M^a A., “*Una voz disidente del nacionalcatolicismo. Fidel García Martínez, obispo de Calahorra y La Calzada*”, Universidad de La Rioja, Logroño 2014.
- UGARTE ALONSO, E., “*Historia de la Semana Santa de Logroño*”, Logroño 2013.

PERIÓDICOS:

- *Diario La Rioja*; *Diario Nueva Rioja*; *La Gaceta del Norte*, edición Rioja; *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, edición Rioja.

Estado que presentan los bienes y fincas pertenecientes a las Cofradías Penitenciales en Baeza (siglos XVIII-XIX): ingresos y réditos según los documentos del Archivo Municipal de Baeza

M^a José CALVO RENTERO
Archivo Histórico Municipal de Baeza

- I. Introducción sobre la Baeza Penitencial.**
- II. Breves apuntes sobre Ordenanzas y Libros de Cabildos.**
- III. Estado de los bienes de las Cofradías penitenciales de Baeza en los siglos XVIII y XIX según algunos documentos del Archivo Histórico Municipal de Baeza.**
 - 3.1. *Autos (Baeza) de 1767.*
 - 3.2. *Autos Eclesiásticos (Lupi3n) de 1797.*
 - 3.3. *Autos Eclesiásticos (Baeza) de 1841.*
 - 3.4. *Catastro de Ensenada. Legos I y II.*
 - 3.5. *Catastro de Ensenada. Eclesiásticos I y III.*
- IV. Conclusi3n**

I. INTRODUCCIÓN SOBRE LA BAEZA PENITENCIAL

*Sobre las calles que huelen a cera,
sobre las azoteas con macetas, se va
viendo una luz de plata, y en el fresco
y puro azul matutino, aun negro, se
oyen volar palomas que no se ven.*

(Juan Ramón Jiménez, “Madrugada del
Viernes Santo”)

Las Cofradías de Penitencia surgen como asociaciones religiosas con una doble finalidad: ser un exponente del fervor popular y servir como base de apoyo a la Iglesia en la realización de su proyecto evangelizador. Desde antiguo tal ha sido su fama que se han venido convirtiendo en un fenómeno social desde la fundación misma de cada una de ellas, incrementándose con ello el fervor popular y en cuyas prácticas religiosas “participaban la mayoría de los miembros de la sociedad, hasta el punto de que estos rasgos las identifican más claramente que otras formas culturales”¹. Estas hermandades forman parte de los rituales extraordinarios de la Iglesia junto a los tedeums, rogativas, peregrinaciones, inauguraciones, etc.

En el caso de las cofradías penitenciales de Baeza dado el marcado carácter cultural y eclesial de la ciudad desde el siglo XVI, cabe diferenciar a estas de las cofradías de tipo militar y gremial imperantes en la ciudad, o de las hermandades sacramentales o las dedicadas a la veneración de algún santo, de ámbito extensamente parroquial.

Las cofradías de Penitencia en la ciudad “siguieron pues la línea pietista² de Trento, reafirmando a través de los pasos procesionales la naturaleza humana de Cristo, tema tan denostado por los protestantes. Su trayectoria era anterior a la

¹ RODRÍGUEZ BECERRA, S., *Religión y fiesta*, Sevilla 2000, p. 34.

² Término procedente del latino “piedad”. El pietismo fue un movimiento luterano fundado por Philipp J. Spener durante el siglo XVII y que tuvo cabida hasta el siglo XVIII. El pietismo daba más importancia a la experiencia religiosa personal que al formalismo y enfatizaba la lectura y estudio de la Biblia.

promulgación de los edictos trentinos, en relación con la 'devotio'³ tardomedieval fomentada por los órdenes mendicantes, y con los 'Tableaux Vivants'⁴ que desfilaban en las procesiones del Corpus"⁵.

La evolución de las cofradías y hermandades tuvo una relación directa con la situación socioeconómica de las mismas y el contexto donde se desarrollaban, en cuanto a la financiación y obtención de recursos económicos: monetarios y patrimoniales, que permitieran atender a las finalidades regladas. En este sentido la procesión y el culto público no fueron objeto de atención prioritaria en los fines señalados estatutariamente por las cofradías. Éstas debían atender prioritariamente a los hermanos enfermos y a los fallecidos que hubiera que enterrar, y a estos objetivos debían derivar los recursos económicos existentes. Si después del cumplimiento de esos fines existían recursos sobrantes podrían las cofradías atender al culto público expresado en el acto anual de la estación de penitencia durante la Semana Santa⁶. Además, el cuidado del gasto y acompañamiento constituye, en suma, la expresión visual de un programa de vida, más elaborado y aquilatado en aquellas familias que se presentan como prototipo de los ideales sociales⁷ en Baeza.

La primera Cofradía Penitencial en la ciudad será, como en casi todo el Reino de Castilla, la de la Santa Vera Cruz, junto a una famosa imagen, el Cristo de La Yedra siguiéndole en la ciudad otras de menor relevancia histórica: Cofradía de la Virgen de la Soledad⁸, Cofradía del Cristo de la Humildad, Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza⁹. Todas fundadas en el siglo XVI.

La mención y referencia a estas cofradías penitenciales en los documentos del Archivo Histórico Municipal de Baeza es muy temprana ya que en un libro de Ordenanzas Municipales de 1536 estipula que se

³ Ofrenda en cumplimiento de una promesa hecha con anterioridad. Se recomienda la lectura de "La edad del espíritu" de Eugenio Trias dónde se desarrolla magistralmente la evolución de este tipo de misticismo.

⁴ Pintura viviente. Representación real, mediante personajes vivos, de una obra pictórica.

⁵ RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., y CRUZ CABRERA, P., *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Penitencia en la Ciudad de Baeza*, Baeza 1997, p. 18.

⁶ "La investigación histórica y jurídica de las cofradías y hermandades de pasión en Andalucía", en *Foro, Nueva época*, núm. 14 (2011) 195-222, p. 204-205.

⁷ GARRIDO ARANDA, A. (comp.), *El mundo festivo en España y América*, Córdoba 2005, p. 82.

⁸ Debido a la gran tradición pasionista de la ciudad de Baeza y a la ingente documentación al respecto que se custodia en el Archivo Histórico Municipal de Baeza, la presente comunicación minimiza su contenido con la indicación solo de algunas de las Cofradías de Penitencia de la ciudad y la selección de una mínima parte de los documentos.

⁹ Históricamente ha sido una Cofradía de Gloria, pero cuyos actos se relacionan con la Semana Santa.

“elijan seis cavalleros del dicho cabildo para llevar las varas e los otro regidores restantes lleven e tengan cargo del llevar las hachas e si non bastaren tantos regidores las varas que sobraren se repartan a vista de la justicia e regidores que para ello fueren diputados..., e por esta misma forma se provea lo tocante a las varas de los días jueves e viernes de la Semana Santa...”¹⁰

Y a partir de 1590 la mención a dichas cofradías respecto al orden y a la representación consistorial es patente, como lo demuestra el acta de Cabildo de este año donde se establecía como norma procesionar como la ciudad de Jaén¹¹. O bien indicaba la representación consistorial que debían llevar *“...las varas del palio el jueves y viernes santo en la catedral...”*¹².

Otras menciones a considerar, teniendo en cuenta el poder adquisitivo de las mismas y relacionado todo con la cantidad de ingresos de los que las cofradías dispondrían anualmente serían las siguientes:

“...el Alcalde Presidente manifestó: que habiendo celebrado una conferencia con los hermanos mayores de las diferentes cofradías que en la próxima Semana Santa realizan procesiones de las efigies que representan, se le havia intervado por aquellos, dada la carencia de recursos en que se encuentran las hermandades, de que el Ayuntamiento subvencionase a estas con la cantidad que viene de costumbre...”¹³.

“... del mismo modo se acordó que la instancia que suscriben los mayordomos de las Cofradías de Semana Santa de esta ciudad, solicitando subvención para ayuda de los gastos que se le han de ocasionar para llevar a efecto sus tradicionales fiestas...”¹⁴.

Estrechamente relacionado con el capital de estas cofradías se observan la cantidad de ayudas recibidas por el consistorio y el gran número de donaciones recibidas de familias pudientes de la ciudad. La importancia de ellas se relacionaba, lamentablemente, con el boato y riqueza que las acompañaba. El prestigio, en muchos casos históricamente merecido, pasa a reconocerse por la relevancia económica y de renta de estas cofradías de penitencia.

¹⁰ Archivo Histórico Municipal de Baeza (AHMB), Ordenanzas otorgadas a la ciudad de Baeza por Carlos I en 1534 (Sig.: 5/2/32). Título I. Capítulo VI. *Que el cabildo exija quien lleve las varas e hachas del Corpus Christi.*

¹¹ AHMB, Acta de Cabildo de 1590, Enero, 10. Baeza (Sig.: 2/1/5)

¹² AHMB, Acta de Cabildo de 1592, Marzo, 25. Baeza (Sig.: 2/1/6)

¹³ AHMB, Acta de Cabildo de 1891, Marzo. 21. Baeza (Sig.: 2/2/196)

¹⁴ AHMB, Acta de Cabildo. Borrador de 1935, Febrero, 13. Baeza (Sig.: 2/3/279)

II. BREVES APUNTES SOBRE LOS BIENES E INGRESOS DE COFRADÍAS SEGÚN ORDENANZAS Y LIBROS DE CABILDOS

La riqueza y tradición cofrade de la ciudad no merma respecto a la representación de las mismas en la semana de pasión, si bien los cambios que se observan solo recaen en la desaparición de algunas cofradías y en la parición, simultánea, de otras muchas de ellas. Las que continúan desde antaño reúnen una amplia colección de riqueza, bienes y privilegios que quedan reflejados en la ingente cantidad documental custodiada entre el Archivo Histórico Municipal de Baeza y los archivos propios de estas cofradías de penitencia.

Ciñendo el trabajo al marco cofrade en el que se enmarca, en el libro de Cabildos de la Real Archicofradía del Santísimo Cristo de La Yedra y Nuestra Señora del Rosel, se observa la riqueza de la cofradía.

INVENTARIO DE BIENES¹⁵:

- Un alba de las dos mediadas.
- Uno de los lienzos o pinturas de los cuatro doctores de la Iglesia.
- Santa Cruz de Plata.
- Rosario de corales engarzado en plata.
- Sudarios.
- Respaldos labrados.
- Velo bordado.
- Coronil.
- Casulla.
- Estandarte.
- Tafetanes.
- Vestidos, etc.

Igualmente, el Cristo de La Yedra poseía importantes huertas en el término de Ibros¹⁶, solares y casas.

La importancia de estas Cofradías, que en muchos casos llegaban a poseer un fuerte poder y un puesto representativo importante en la ciudad por el mero hecho del prestigio que les otorgaban sus bienes, fincas y réditos les llevaba,

¹⁵ AHMB, Libro de Cabildos Cofradía del Cristo de la Yedra y Nuestra Señora del Rosel (Tomo 1) (Sig.: 2/11/45). Obtenido del inventario presentado por Don Santiago Moreno de los bienes que le faltaban a la Cofradía del Santísimo Cristo de La Yedra y que muestran el tesoro cofrade del que eran custodios.

¹⁶ AHMB, Acta de Cabildo de 1838, Enero, 25. Baeza (Sig.: 2/2/156)

en ocasiones, a serios litigios con parroquias o con el sector clerical de Baeza. Un ejemplo es el caso siguiente: en 1831 se le hizo saber a Don Vicente Giraldo, presbítero canónico de la Santa Iglesia Catedral de Jaén en su visita al Santuario de La Yedra

“... de las desabencias y competencias ocurridas entre los curas de la Parroquia del Sagrario de esta Santa Yglesia y la Cofradía del Santísimo Cristo de aquel Santuario, sobre la defensa de sus respectivos derechos, alegando aquellos pertenecientes los de la parroquialidad en el predicho Santuario de la Yedra como sito en su demarcación Parroquial, y esta (la Cofradía) su inhibición por considerarse sujeta solo a la autoridad Real por distinguirla la aprobación de sus estatutos por el Supremo Consejo de Castilla. Y deseoso de la paz, unión y de desarraigar de una vez la discordia entre dichas dos partes, precedido un detenido examen de lo que se previene en el Real Título o Despacho aprobatorio de las ordenanzas de dicha Confraternidad.... todos los que obran en poder de la mencionada Cofradía, estos últimos limitados a la marcación de las atribuciones parroquiales sobre dicho Santuario o interbención del cura del sagrario en la recaudación de todas las limosnas que ingresasen en el mismo...”

La interpretación es bien sencilla en cuanto a que en todo el texto redactado subyace la idea de la importancia que tenía el poder sobre las limosnas y donaciones otorgadas a favor del Cristo de La Yedra, no tanto sobre el fervor que históricamente se le tenía a dicha imagen.

La importancia social que adquirirían los eventos celebrados en Semana Santa por estas cofradías era preferente y vital para ellas, en cuanto a que el boato representado frente a otras de la ciudad las caracterizaba y la situaba entre las preferentes socialmente. A pesar de las serias carencias por las que muchas de ellas pasaban era primordial su aparición.

“... En este cabildo se propuso por el señor mayordomo como lo escaso de fondos de la Cofradía y que en a de sentir se omitiese por este año la fiesta anual que se celebra el día ocho del corriente, y enterada la Cofradía acordó se moderen todo lo posible los gastos que se hacen para la fiesta pero que esta se haga con la decencia correspondiente por este año según lo propone el señor mayordomo..”¹⁷.

En muchos casos, incluso con graves mermas en sus fondos, deciden celebrar fiestas extraordinarias (aparte de la propia del día 8 de septiembre) como el

¹⁷ Libro de Cabildos de la Cofradía del Cristo de La Yedra. Cabildo de 2 de septiembre de 1832.

día de la Santa Cruz, decidiendo se celebre esta “... arreglo a los fondos de la cofradía...”¹⁸. En general, obtenían las cofradías penitenciales ingresos por caridad, misas, venta de estampas, subvenciones del Ayuntamiento, etc. Y los gastos eran ocasionados por las numerosas y carísimas reparaciones, pérdidas o ventas de bienes, fiestas, recibimientos al Ayuntamiento y cofrades, comidas, escasa admisión de hermanos, etc.

El Cristo de la Yedra celebraba solo dos fiestas anuales frente a las numerosas que festejaba otra cofradía de Penitencia de Baeza, la Santa Vera Cruz, con la diferencia de que esta última hermandad establecía penas y castigos monetarios¹⁹ a aquel cofrade que no asistiera a dichas celebraciones:

*“...hordenamos y tenemos por bien celebrar en cada un año para siempre jamas la fiesta del Sanctissimo Triumpho de la Sancta Vera Cruz de Nuestro Salvador Jesu Christo, la qual fiesta es y cae a diez y seis días de julio. Ase de celebrar el domingo siguiente y a la misa a de auer sermón y Visperas , donde todos los hermanos son obligados a venir, so pena que el que no viniere a la dicha fiesta, misa y Visperas pague una libra de çera. Item, se ha de celebrar la fiesta de la invención de la Cruz a tres días de mayo. Item, se a de celebrar la fiesta de la Eçaltacion de la cruz, que es a catorze días del mes de Septiembre o en el domingo siguiente a ella...”*²⁰.

Esta Cofradía sufragaba, en buena medida, la totalidad de los gastos mediante la imposición de otras penas monetarias o en cera:

- Por herencia de ser cofrade.
- Por despedirse sin causa de la cofradía.
- Por no asistir a lo que se le ordenare.
- Por no pedir con la ‘taça’.
- Por no guardar las ordenanzas.
- Por hablar estando en Cabildo sin las ordenanzas.
- Porque hagan gastos de sus bienes el ayuntamiento.

¹⁸ Libro de Cabildos de la Cofradía del Cristo de La Yedra. Cabildo de 29 y 30 a de agosto de 1840.

¹⁹ Ordenanzas fundacionales de la Cofradía de la Vera Cruz de Baeza (1555). “Capítulo III. Que pena tiene el cofrade que no viniere a la proçesion quando ouiere necesidad: “...Otrosí, hordenamos que en tiempos faltos de salud o del temporal que podamos salir en nuestra proçesion como tenemos de costumbre. Y el que esto rehusare, cayga en pena de media arroua de çera”.

²⁰ Ordenanzas de la Cofradía de la Vera Cruz de Baeza (1555). “Capítulo II. De las fiestas que se an de celebrar en esta Sancta Cofradia en caca un año”.

- Por las prendas que se saquen.
- Por no entrar en la iglesia.
- De los cofrades que no sirvan.

Respecto a la admisión de cofrades, a través de los cuales se adquiría poder económico y social: en un cabildo de 26 de enero de 1890 de la Cofradía del Cristo de La Yedra se presentó una lista de 52 señores y señoras que estaban interesados en ingresar como hermanos de la cofradía. Tras las consabidas deliberaciones, de ellos y por unanimidad, se aceptó a la totalidad de los mismos gracias a dos factores fundamentales: la carencia de fondos de la cofradía y la relevancia económica y social de algunos cofrades como Don Cándido Elorza, Don Cipriano Alhambra, Doña María Luisa Padilla, viuda de Olalla, Doña María Lassala, presbíteros como Don Cristóbal López etc. En el mismo cabildo también se planteó la necesidad de establecer una cuota anual a pagar por cada hermano cofrade “...con objeto de atender a las mejoras necesarias del Santuario en vista del decrecimiento de ingresos...”²¹.

La Cofradía de la Vera Cruz, al mismo tiempo, ya se aseguraba rentas de ingreso por cofrades como así establece el capítulo VI de sus Ordenanzas:

“...los que quisieren ser hermanos y entrar en esta Sancta Cofradia sean personas que puedan servir y que entiendan que estaran obdientes y que pagaran los repartimientos que en ella se fizieren. Otrosí, que sean personas no auidas por revoltosas, ni que publicamente biban mal y que sin contienda pagaran las penas en que cayeren. Y el que a todo esto no quisiere ser obdiente, sea luego despedido. Y el prioste que ansí no lo hiziere pague en pena dos libras de çera...”

Las quejas contra las cofradías de penitencia también eran continuas, obsérvese por ejemplo esta de la Parroquia del Sagrario

*“...sobre el estipendio con que contribuye dicha Cofradia para la limosna de la misa que se celebra por los mismos en el Santuario todos los días festivos es vastante escaso... y la necesidad que habrá de ampliar dicha limosna...”*²².

En el Cabildo de 1 de mayo de 1847 se acordó, dada la precaria situación de la cofradía

²¹ En un cabildo posterior de 16 de marzo de 1890 se aprobaría definitivamente una cuota anual de 6 reales por hermano cofrade.

²² Libro de Cabildos de la Cofradía del Cristo de La Yedra. Cabildo de 1 de mayo de 1840.

“...se suspenda en el presente año la celebración de la fiesta de la Santa Cruz que se hace el día tres del presente mes, mediante la escasez y necesidad que se experimenta...”

Tanto los Libros de Cabildos como las Ordenanzas propias de cada cofradía nos reflejan la historia económica de las mismas y las bases sobre las que van a sustentar sus ingresos y sus gastos. Malas administraciones, pérdidas, robos, deterioros, litigios, ingresos, dádivas o donaciones suponen el resumen de estas instituciones que, en la mayoría de los casos, olvidaban el verdadero sentido de su cofradía.

III. ESTADO DE LOS BIENES DE LAS COFRADÍAS PENITENCIALES DE BAEZA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX SEGÚN LOS DOCUMENTOS DEL ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE BAEZA

Son muy numerosos los documentos del Archivo Histórico Municipal de Baeza sobre bienes pertenecientes a las cofradías de Baeza. Escogiendo las que se relacionaban estrictamente con cofradías penitenciales y dejando a un lado la cuestión moral que plantea la legitimidad de que una cofradía cobrara intereses por el arrendamiento de casas, solares, viñas o heras, se analiza la situación de los bienes de estas instituciones según los documentos custodiados en el Archivo.

3.1. Autos (Baeza) de 1767²³

En el cuaderno correspondiente al capítulo 3º de este Auto referido a las cofradías de la ciudad se establece reiteradamente la necesidad de conocer *“... Que excesos ai en gastos de cofradías a tenor del verdadero culto, y si ai cofradías de gremios, en contravención de la lei...”*. Don Diego Obando y Ulloa Corregidor y Justicia Mayor de la ciudad de Úbeda y Baeza, estando al tanto de los comentarios generados en relación a los excesos de algunas cofradías, que separan su virtud del verdadero culto que se debe, decide informar *“...con solidez, y debida justificación a Su Magestad...”* sobre la situación de las cofradías, sus mayordomos, filiales o administradores así como de sus fundaciones, ordenanzas y libros de cuentas.

A partir del día siete de octubre de 1767 el alguacil mayor Juan García Chamorro en compañía del escribano notificaron el auto precedente a las cofradías

²³ AHMB, Auto de 1767. Baeza (Sig.: 2/8/324)

de la ciudad y en su nombre a los administradores de las mismas, indicándoles que se les otorgaría un máximo de seis días para la presentación de la documentación solicitada. Ciñéndonos estrictamente al margen de cofradías impuesto para este trabajo, las mayordomías fueron las siguientes:

1. Francisco de Padilla Chacón = Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza sita en el convento y religiosas de Nuestra Señora de las Mercedes.
2. Francisco de Madrid = Cofradía del Señor de la Humildad.
3. Manuel Ventura de Medina = Cofradía de la Santa Veracruz sita en el Convento de San Francisco de Asís.
4. José de Molina = Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad sita en el Convento de Santo Domingo.

3.2. Autos Eclesiásticos (Lupión) de 1797²⁴

Se detalla en el presente Auto un asunto pendiente del Supremo Consejo de Castilla, de 26 de agosto de 1797 en la que se ordena que, igualmente al anterior, las cofradías de penitencia “... procediesen a recoger todas las hordenanzas y constituciones originales de dichas hermandades y cofradías que hubiese en los pueblos de su jurisdiccion y partido asi en conventos como hermitas que no fuesen de las sacramentales; con lo demás que dicha real horden previene, la que fue recibida por esta junta...²⁵”. A todos los párrocos de las iglesias existentes se les exhortaba para que informasen sobre qué cofradías eran las existentes en dichas iglesias o ermitas “... presentando las ordenanzas, y constituciones, y lo mismo la de las hermandades, o expresando no haverlas...”.

En esta época, eran numerosos los enfrentamientos, internos y externos, de las cofradías y precisamente en este documento se detalla la primacía que se pretendía ejercer incluso sobre cofradías muy distantes de la ciudad:

“...Don Juan Luis de Valenzuela Prior de la Yglesia Parroquial de esta villa de Lupión, en cumplimiento de la Real Resolución antecedente devo informar , que esta dicha Yglesia no hai cofradía ni hermandad

²⁴ AHMB. Auto de 1797. Baeza (Sig.: 2/8/343)

²⁵ Acompaña a las hojas de este auto una relación muy numerosa de fincas en Úbeda, Bedmar y Torreperogil desde el año 1694 a 1713 que, o bien han sido baja en arriendos de algunos vecinos o pasan a manos de otros, indicándose las bajas y altas de productos y el líquido imponible y que bien pudieran pertenecer o haber pertenecido a la Cofradía de Nuestra Señora de Loreto por la demarcación en la que se encuentran: Villapardillo, Corralillo, Cueva del Tesoro, Camino de Jaén, Camino de Úbeda, Arroyo del Sotillo, El Cortijuelo, El Pericón, entre otras.

alguna, por cuya razón no se hallan en su archivo hordenanzas de ninguna clase, ni se encuentra razón de otros bienes que los que posee la fabrica de que soi administrador...” “...también tengo entendido que en la hermita de Nuestra Señora de Loreto dentro del marco de dicha mi parroquia, hai hermandad o cofradía que disfruta de ziertas posesiones que administra dicha cofradía, sita en la Parroquial de Santa Cruz de la ciudad de Baeza...”

3.3. Autos Eclesiásticos (Baeza) de 1841²⁶.

Estado de los bienes pertenecientes al clero secular y a cofradías, ermitas, santuarios etc. en término de esta ciudad.

Corporación a que pertenecen	Pagador	Lugar	Capital Propietario/arrend.	Réditos
Cofradía del Jantísimo Cristo de la Humildad agregada a dicha Fábrica ²⁷	María Cabrera		2626 ²⁸	80
“	Juan de Vera		1500	
“	Pedro Moreno		1430	42—30
“	Juan Rentero	Bailén	550	16—17
“	Doña Lucia de Berlanga		11428	10—30
“	Catalina de Cámara vecina de Begijar		17000	15
“	Andrés Moreno		10500	9—9
“	Ana Ceacero		295	8—29
“	Bartolomé Chinchilla	Ibros	10200	8
Cofradía de la Vera Cruz sita en la expresada parroquia	Herederos de Antonio Zárate		463	13—29
“	Don Pedro Teruel		440	13—6
“	Herederos de Blas Fernández		294	8—28
“	Francisco de Torres		294	8--28

²⁶ AHMB, Auto de 1841. Baeza (Sig.:2/8/372)

²⁷ Fábrica del Salvador

²⁸ Las cantidades indicadas en capital y en los réditos se refieren a “reales”.

Corporación a que pertenecen	Pagador	Lugar	Capital Propietario/arrend.	Réditos
Cofradía de la Vera Cruz sita en la expresada parroquia	Francisco Moreno Murcia		220	6—21
“	Don Pedro María de Robles		5801	174—1
“	Nicolás Tegerin		2054	61—22
“	Herederos de Juan Martínez y Miguel Vicioso		292	8—28
“	Fabrica de los Villares		440	13—6
Santísimo Cristo de La Yedra de que es administrador Don Luis Juan González	Ana Carmona	Ibros	2000	60
“	La fábrica de la Colegial de esta ciudad		660	19—29
“	Don Ángel Oria		435	14—27
“	Juan de Casas	Rus	500	19
“	Juan Macías y Consortes	Rus	1800	54
“	Don Juan de Rojas	Rus	156	51—12
“	Herederos de Francisco Garzón	Rus	2977	89—10
“	Don Ángel Trillo	Rus	1100	33
“	Pedro Ruiz Ibáñez	Villacarrillo	1100	33
“	Don Antonio y Doña María Raya	Úbeda	33000	29—14
“	Don Felipe Pinillos		32250	29—14
“	Don Tomas Méndez	Rus	850	25--17
“	Don Gonzalo Vilches		352	10--20
Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad	Herederos de Juan Cano		7000	10--17
“	Blas de Raya	Baeza	550	18--17

Corporación a que pertenecen	Pagador	Lugar	Capital Propietario/arrend.	Réditos
Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad	Doña Marcelina Fernández		677	20--14
“	Don Francisco Ruiz Nogueras		14000	12—12
“	Pedro de Gámez		14000	12--12
“	Don Juan Gallego		618	18--18
“	Martin López Pozuelo		10500	9--16
“	Catalina Segura		334	
Cofradía de Nuestra Señora del Carmen sita en la misma parroquia ²⁹	Don Manuel de Padilla presbítero de Ibro	Ibro	5291	158--29
Cofradía de la Virgen de la Cabeza	Haza en camino de Calatrava y Jurado. Olivar pagador José Martínez			
Cofradía de la Vera Cruz	4ª Partes (urbana)		Casa en callejón de Ballesteros sin morador	
Santuario de La Yedra	Haza Longueras		José Romero	
“	Hazas Villas de Gasco. Francisco Fernández			
“	Solar y Heras de San Bartolomé de Juan Gutiérrez			
“	Olivar viña cerrada		Don Tomas Marín	
“	Olivar Valdevilanos		Diego Garrido	
“	Viña termino de Rus		Antonio Tello	
“	Olivar cuesta de Mojón		Luis Rodríguez	

²⁹ Parroquia de San Pablo

3.4. Autos Eclesiásticos (Baeza) de 1841³⁰.

COFRADÍA	PROPIEDAD	PAGADOR/ARRENDADOR
Cofradía de la Virgen del Carmen sita en San Pablo	Solar calle Gracia	Juan Gutiérrez
Cofradía de la Virgen de la Soledad	Solar Plaza de los Toros	Don Juan Aguilar
Cofradía de la Vera Cruz	Solar Granadillos	Rafael de Raya

3.5. Catastro de Ensenada³¹

COFRAD.	VOL.	Nº	PROPIEDADES	ARREND/PROP.	CAPITAL
Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza	Legos	I	Haza de tierra en el sitio del Pelotar		
“	Legos	I	Haza de tierra en el sitio de Los Llanos		
“	Eclesiásticos	III	Haza de 16 fanegas en Pradillo de Cagache		
“	“	III	Haza de 3 fanegas en Narro		
“	“	III	Haza de 6 fanegas en Calatrava		
“	“	III	386 ovejas, 170 borregas, 14 carneros padres, 3 jumentas y 1 crianza		2651 reales
Cofradía De la Santa Vera Cruz	Legos	I	Casa en calle del rojo	Francisco Álvarez	8 reales
“	Legos	I	Censo		292 reales
“	Legos	I	Solar de 3 celemines de tierra		

³⁰ AHMB Auto de 1841. Baeza (Sig.: 2/8/373)

³¹ AHMB, Catastro de Ensenada de 1753. Baeza:

- Legos I (Sig.:2/10/172)
- Legos II (Sig.:2/10/173)
- Eclesiásticos I (Sig.: 2/10/177)
- Eclesiásticos III (Sig.:2/10/179)

COFRAD.	VOL.	Nº	PROPIEDADES	ARREND/PROP.	CAPITAL
Cofradía De la Santa Vera Cruz	Legos	I	Censo		366 reales
“	Legos	I	Casa en calle Antonio Moreno	Manuel de Narbona	11 reales
“	Legos	I	Censo		210 reales
“	Legos	I	Casa en calle Torno Monjas	Miguel del Olmo	6 reales
“	Legos	II	Censo		294 reales
“	Legos	II	Casa en calle Oteses	Pedro Rodríguez Tostado	8 reales
“	Eclesiásticos	I	Haza de tierra en Ceero Palma de 3 fanegas	Manuel Rodríguez	
“	Eclesiásticos	I	Haza de tierra de 7 celemines en los Tres Caños	Manuel Rodríguez	
“	Eclesiásticos	I	Haza de 7 cuerdas en los Tres Caños, con 27 olivas	Eugenio de Castro y Mendoza	
“	Eclesiásticos	III	Censo	Convento de Religiosas Bernardas de Jaén	40 ducados
“	Eclesiásticos	III	Censo	María de las Nieves	292 reales
“	Eclesiásticos	III	Censo	Pedro Rodríguez	10000 reales
“	Eclesiásticos	III	Censo	Lorenzo de Martos	110 reales
“	Eclesiásticos	III	Censo	Miguel del Olmo	7500 reales
“	Eclesiásticos	III	Censo	Marcos Moreno	8500 reales
Cofradía del santo Christo de La Yedra	Eclesiásticos	III	Casa portal en los portales del Mercado		
“	Eclesiásticos	III	Haza de tierra en el Casar		
“	Eclesiásticos	III	Haza de tierra en las Quebradas de Begíjar		
“	Eclesiásticos	III	Haza de tierra en Arroyo de las Tenerías		
“	Eclesiásticos	III	Era de emparvar en San Bartolomé		
“	Eclesiásticos	III	Censos		
Cofradía del Señor de la Humildad	Legos	I	Haza de tierra en Ballesteros		

COFRAD.	VOL.	Nº	PROPIEDADES	ARREND/PROP.	CAPITAL
Cofradía del Señor de la Humildad	Legos	I	Censo	Convento de San Francisco de Asís	1458 reales
“	Legos	I	Casa en la Acera de la Trinidad	Manuel Garrido	43 reales
“	Eclesiásticos	III	Haza de 3 fanegas en La Yedra		
“	Eclesiásticos	III	Olivar con 126 olivos en Valdeparaiso		
“	Eclesiásticos	III	Olivar con 126 olivos en Clavijo		
“	Eclesiásticos	III	Solar en las Murallas		
“	Eclesiásticos	III	Censos		
“	Eclesiásticos	III	Olivar de 1 fanega y 3 celemines con 62 olivas en el sitio del Clavijo		
“	Eclesiásticos	III	Solar contiguo a la Iglesia Colegial en el Cerro del Alcázar de 3 celemines		

IV. CONCLUSIÓN

Constituye una imagen común caracterizar la religión de los andaluces sobre todo como un conjunto de manifestaciones externas en las que se conjugan el goce estético, las emociones fuertes y las vivencias religiosas de gran intensidad³², dejando a un lado la historia, la trayectoria o los orígenes de la fundación de la mayoría de cofradías penitenciales. Craso error que plantea el dilema moral de la trasgresión de las normas básicas para todo cofrade que observa, desde antaño, si es lícito para un fin religioso manejar la inmensidad de riquezas con las que han contado estas cofradías desde sus orígenes.

Dejando a un lado el lado o no virtuoso de las mismas, la realidad nos refleja un estado ventajoso de las cofradías de penitencia de la ciudad de Baeza. Bien sea por su trayectoria o por la cantidad de bienes recibidos a través de favores, limosnas, donaciones, herencias o por la ventaja añadida de la selección cofrade a la que estaban sujetas.

³² RODRÍGUEZ BECERRA, S., *La religión de los andaluces*, Málaga 2006, p. 41.

Observando el plano geográfico de Baeza, estas cofradías eran dueñas y explotadoras de una superficie muy extensa de importantes y ricos terrenos que todavía guardan el prestigio de antaño, y que contaban con casas cortijos propios e incluso con ganados.

Por el contrario, la trayectoria de las mismas nos muestra la pérdida paulatina de sus bienes y riquezas, de sus enseres y casas, de los favores menesterosos a las que estaban sujetas y junto a ello, la deferencia con la que todas ellas eran tratadas. Esta evolución, en el caso de Baeza, y desde un punto de vista estrictamente piadoso fue positiva, se mire por donde se mire, ya que las cofradías de penitencia de la ciudad, se han quedado con la verdadera religiosidad popular, la que no acompaña a sus santos con riquezas ni boatos y sí con la verdadera fe del que cree en una imagen a la que venera sin esperar más fin que la recompensa eterna.

La antigua Cofradía de San Pedro Apóstol. Perspectiva histórico-antropológica sobre tradición, religiosidad y sociabilidad en la Semana Santa de Alicante

José IBORRA TORREGROSA
Universidad de Murcia
Real Academia de Cultura Valenciana

- I. Introducción.**
- II. Orígenes fundacionales.**
- III. Ocaso gremial.**
- IV. Reconversión en una cofradía penitencial.**

I. INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto de actividades económicas desarrolladas en Alicante, la pesca ha sido uno de los sectores que menos ha cambiado, salvando las distancias, desde la época de la conquista cristiana hasta nuestros días. Esta circunstancia unida al entorno natural y privilegiado de su puerto ha facilitado que las cofradías de pescadores se convirtieran en unas de las pocas corporaciones laborales de clara raigambre medieval que han logrado sobrevivir a lo largo de la historia.

El puerto de Alicante, debido a sus excelentes condiciones naturales y comerciales, ha atraído siempre a distintas gentes relacionadas con los oficios del mar. Desde el Medievo, los pescadores y marineros gozaron de preeminencia institucional organizándose, primero bajo el amparo real y, más tarde, con sujeción al poder municipal, en cofradías gremiales capaces de conseguir plenas atribuciones y autonomía administrativa. Además de cumplir las funciones laborales y productivas, atendían los compromisos benéfico-asistenciales de la comunidad¹.

El nacimiento de estas corporaciones está relacionado con el grado de desarrollo a que habían llegado las actividades económicas relacionadas con el mar. Al igual que en otras ciudades de la zona litoral, como Barcelona o Valencia, la pesca se convirtió en una de las fuentes de riqueza básica de sus habitantes, de ahí que surgiera la necesidad de constituir asociaciones dedicadas a la defensa de los intereses comunes del oficio². El establecimiento de las ordenanzas laborales permitió regular y controlar todos los aspectos jurídico-administrativos relacionados con los miembros que practicaban las artes de pesca y el comercio marítimo.

A pesar de la notable importancia en el desarrollo económico del municipio, las noticias sobre las cofradías de pescadores que se conservan en el Archivo

¹ BENÍTEZ BOLORINOS, M., *Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1998.

² GONZÁLEZ ARCE, J.D., “Las cofradías del mar en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, t. 21 (2008).

Municipal de Alicante no son muy numerosas. Con todo, los legajos relativos a estas corporaciones y las referencias recogidas en otros documentos históricos nos muestran unas asociaciones de gran vitalidad y pujanza en las postrimerías de la Edad Moderna. Lamentablemente, la destrucción de buena parte del archivo con motivo del bombardeo de la armada francesa en 1691 impide conocer la evolución de las actividades gremiales con anterioridad al siglo XVII; si bien, es harto probable que se remonten a la Baja Edad Media. En este sentido, secundamos la opinión del historiador Figueras Pacheco cuando señala que “probablemente las tuvo desde el siglo XIV, a poco de incorporarse la villa a la corona de Aragón, y reino de Valencia bajo el reinado de Jaime II el Justo”³.

Aun así, existe entre la documentación conservada un legajo de gran valor histórico que permite conocer el estado de las cofradías alicantinas a finales del siglo XVIII. Se trata del *Informe sobre las Cofradías, Hermandades y otras especies de gentes colegiadas, que se hallen en la localidad*, remitido el 28 de septiembre de 1770 al Conde de Aranda, a la sazón Presidente del Consejo de Castilla⁴. Este informe, recogido en el *Libro de Privilegios y Provisiones Reales de la Ciudad de Alicante*, vino a engrosar el *Expediente General de Cofradías del Reino* que promovió el Gobierno de Carlos III para obtener una información detallada de ámbito nacional sobre el estado de las hermandades y cofradías⁵. Aprovechando los datos ofrecidos en este informe, junto a documentos y crónicas de otras épocas, este artículo pretende aproximarnos, desde una perspectiva histórico-antropológica⁶, al conocimiento de la corporación gremial de pescadores instituida en la ciudad de Alicante desde el siglo XVI y su reconversión en cofradía penitencial en el siglo XX.

II. ORÍGENES FUNDACIONALES

No es fácil establecer con exactitud el origen histórico de la primitiva cofradía alicantina relacionada con los oficios del mar. La pérdida de la documentación

³ FIGUERAS PACHECO, F., *Los antiguos gremios de la ciudad de Alicante*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante 1958, p. 16.

⁴ El *Informe sobre las Cofradías, Hermandades y otras especies de gentes colegiadas que se hallaban en esta Ciudad y su territorio hecho por los Diputados de la misma, al Señor Corredor de ella, en virtud de orden del Excmo. Sr. Conde de Aranda, Presidente del Consejo*, fue remitido con fecha 28 de septiembre de 1770 y en él quedaron inventariadas un total de 16 corporaciones entre cofradías y terceras órdenes emplazadas en las parroquias y conventos de la ciudad. El Archivo Municipal de Alicante conserva el documento original en el Armario 1, libro 47, fols. 415-432.

⁵ ROMERO SAMPER, M., “El Expediente General de Cofradías del Archivo Histórico Nacional. Regesto documental”, en *Hispania Sacra*, XL (1988) 205-234.

⁶ Seguimos los postulados del antropólogo RODRÍGUEZ BECERRA, S., *Las fiestas de Andalucía. Perspectivas socioantropológicas*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla 1985.

originaria que debió contener los archivos gremiales, unido al incendio de la Casa Consistorial en 1691, nos impide conocer, de primera mano, la fundación y desarrollo de este gremio de pescadores. Pese a ello, es la historiografía local la que nos acerca, en líneas generales, a la organización gremial del municipio. La *Crónica* del deán Bendicho, escrita a mediados del siglo XVII entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, nos ofrece una panorámica sucinta:

“En nuestra Ciudad, ay de todos oficios mecánicos o artistas; tienen mayoresales, clavarios y consejeros con pendón de seda, que sacan en las procesiones del Corpus Christi y Assumpción de Nuestra Señora o en otras ocasiones que sale el pendón de la Ciudad acompañándole, a quienes ha dado la Ciudad sus privilegios y los haze observar, puedente ajuntar para cosas consernientes a su oficio con sus mayoresales, clavarios y consejeros con que de licencia el governador o asista el alguasil como lo dispuso el rey don Pedro el quarto de Aragón, por sobrenombre del Puñalet, en las Cortes del año 1348, y en estas juntas suelen examinar y aprobar oficiales para que pudiesen abrir tienda o exercitar su arte u oficio, sin pena, ni impedimento alguno y para tratar de sus fiestas que celebran a los santos que tienen por abogados”⁷.

Centrándonos en el estudio que nos ocupa, sabemos por el referido deán historiador que en la ciudad de Alicante existían dos cofradías: la de pescadores, dedicada a los patronos San Jaime y San Andrés, que estaba fundada en una capilla de la parroquial de Santa María, en la “Vila Vella”; y la cofradía de San Pedro, que reunía a los pescadores y marineros en la iglesia conventual franciscana de Nuestra Señora de Gracia, erigida en el arrabal de San Francisco⁸. A pesar de la brevedad de la descripción, la crónica resulta bien explícita sobre la existencia de estas dos agrupaciones:

“En una de las capillas de esta yglesia, a la parte de la epístola, que oy es de don Julian Escorcía y antes de los cavalleros Feos, orijinarios de [esta Ciudad] cuyo altar es de los dos [Juanes] con privilegio de que por cada una de las missas, quantas se celebran los lunes, se saca alma [del Purgatorio, y en la otra] de la parte del Evangelio, cuyo altar es de San Jayme, patrón de España, está fundada la cofadría de los pescadores

⁷ BENDICHO, V., *Chronica de la Muy Ilustre, Noble y Leal ciudad de Alicante. Por el Dr. D. (...), Deán de la Ynsigne Yglesia Colegial del señor S. Nicolás. Dedicada a los M. Iltes. Señores Justicia, Jurados y Consejo de la misma ciudad. Acabado en la misma ciudad el año del Señor 1640.* Manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Alicante, 348 ff. Existe una edición crítica a cargo de M^a Luisa Cabanes Catalá, con introducción de Cayetano Mas Galvañ. Ayuntamiento, Alicante 1991, p. 16.

⁸ IBORRA TORREGROSA, J., “La Cofradía de San Pedro Apóstol de Alicante”, en *Revista de las Cofradías de Nuestra Señora de la Soledad y San Pedro Apóstol*, (2001) 18-25.

y en la otra que corresponde acia parte de la Ciudad [que decimos] en San Francisco, con bulas despachadas en Roma [a (*blanco*) del año (*blanco*) se apartaron de la cofradía de San Pedro apóstol, y habiendo hecho perdón esta cofradía y oficio, fue la primera vez que salió en el año 1648 con los demás oficios en la procesión de la fiesta del Corpus”⁹.

En el capítulo XXVII dedicado al Convento de Nuestra Señora de Gracia, el primer cronista de la ciudad ubica la capilla titular de los cofrades de San Pedro en el templo franciscano:

“Tiene esta capilla mayor por colaterales y que la sirven de crusero las capillas del glorioso San Pedro, príncipe de los apóstoles y vicario de Christo, Señor Nuestro, donde está fundada la capilla, digo la cofradía de los pescadores del Raval y la de San Antonio de Padua”¹⁰.

La devoción alicantina al discípulo que se convirtió en el primer vicario de Cristo está muy arraigada en Alicante desde época temprana. En el *Libro Antiguo de Beneficios de la Parroquial Iglesia de Santa María*, uno de los documentos de mayor antigüedad que se custodia en su archivo histórico, hallamos noticias referentes a la erección, ya a principios del siglo XIV, de un altar próximo al de Santa María, bajo la advocación del apóstol San Pedro. La alusión a su culto la encontramos en el testamento del caballero Berenguer de Puigmoltó, otorgado en el año 1330, en el que se ordenaba la construcción de una capilla dedicada a San Blas, que debía realizarse entre el altar de Santa María y el de San Pedro. Concretamente la cláusula testamentaria del que fuera alcaide del Castillo de Santa Bárbara, decía así:

“la cappella d’esta cappellania sia feta e edificada, aprés l’altar de Madona Santa Maria, a la man dreta, entre l’altar de Santa Maria e de Sent Pere, e que y haja altar e advocació de Sent Blay”¹¹.

No cabe duda de que esta devoción hay que remontarla a principios del siglo XIV, años en que el templo de Santa María sufrió notables cambios arquitectónicos. A pesar de que el *Libro de Beneficios* no ofrece dato alguno sobre la existencia de asociaciones religiosas establecidas en su interior, no es de extrañar que hubiese existido en esa época una cofradía de pescadores, si tenemos en cuenta el emplazamiento eminentemente marítimo de esta iglesia. Es más, ahondando en el conocimiento de poblaciones vecinas, comprobamos

⁹ BENDICHO, o.c., p. 242.

¹⁰ *Ibid*, p. 270.

¹¹ *Libro Antiguo de Beneficios de la Parroquial Iglesia de Santa María*. Existe una edición facsímil con estudios preliminares a cargo de Eduardo Camarero Casas, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante 1997, pp. 81-83.

que, en 1306, Jaime II fundó la cofradía de marineros de San Pedro en el Convento de los Franciscanos de Valencia, al igual que autorizara meses antes la constitución de la cofradía de calafates, que daría como resultado el nacimiento de la de pescadores dos años después¹².

Como todas las cofradías de oficio, la pertenencia a las agrupaciones de pescadores y marineros implicaba la aceptación de una serie de deberes con la corporación gremial y, de modo particular, con el conjunto de los cofrades. La vida interna estaba regulada por las ordenanzas o estatutos, cuyas cláusulas preveían todos los aspectos organizativos, sociales y económicos del grupo. Pese al carácter abierto, eran entidades que, en su fuero interno, limitaban el acceso de los participantes bajo diversas condiciones de carácter pecuniario, moral y religioso. En su organización se contaba con dos tipos de órganos: los colegiados, que eran las juntas generales de cofrades, cuya celebración se realizaba con carácter anual u ordinario para tratar la elección de los cargos, la rendición de cuentas y la resolución de los asuntos habituales; y los unipersonales, de mayor limitación en su acceso, que ejercían la representación y administración de las cofradías¹³.

La dirección y gobierno del gremio corría a cargo del clavario -máximo representante administrativo- y de un número variable de mayores que asumían la representación y la organización de la vida interna. Auxiliaba en las tareas directivas el cuerpo de veedores que tenían la misión específica de lograr la bondad y perfección de los trabajos¹⁴. Del cuidado y adorno de la capilla se encargaba el luminero, quien proveía de cera el altar del santo patrón durante las fiestas de guardar. La elección de los cargos se realizaba anualmente y la directiva rendía cuentas en la última junta para conocimiento público de los cofrades. Normalmente, la celebración de las juntas generales debía contar con la autorización del gobernador del municipio y la asistencia de un alguacil para asegurar el buen orden y funcionamiento.

La principal fuente de recursos eran las aportaciones de los agremiados que, por lo general, se deducían de sus ingresos profesionales. A pesar de que en la Cofradía de San Pedro “el día que se alistan los Marineros en la matrícula y Cofradía no pagan cantidad alguna ni anualmente tampoco”, sus cofrades aportaban al caudal común el producto de la contribución llamado *tacha*¹⁵, cuya recaudación se ajustaba del siguiente modo:

¹² GONZÁLEZ ARCE, o.c., pp. 295-296.

¹³ BENÍTEZ BOLORINOS, o.c., pp. 267-270.

¹⁴ FIGUERAS PACHECO, o.c., pp. 49-56.

¹⁵ La *tassa* (voz proveniente del latín *taxa* y derivada de las variantes ortográficas valencianas *tatxa* o *taxa*) hace referencia, según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) al “precio

“Por cada real valenciano de a doze quartos que gana cada yndividuo de dicha Cofradía en el trabajo de barqueo, pesca, viajes, y qualquier otra ocupación propria de los marineros deja a beneficio del caudal común de la tacha algunos años dos mar[av]edís y otros años quatro conforme se determina; y aste respecto se recaudan en el año que contribuyen dos maravedís, como unos trescientos pesos; y el año que quatro unos seiscientos en corta diferencia”¹⁶.

A las contribuciones principales de los pescadores y marineros, se unía el cobro de impuestos sobre terceras personas con el que conseguían engrosar las arcas de la cofradía. Un documento suscrito en 1759 por el clavario y los mayores de San Pedro revela que las dos cofradías alicantinas gozaban del “derecho de un real por carga de pescado del que se trae forastero”. Parece ser que, por antiguas prerrogativas, cada cofradía percibía los derechos del pescado foráneo introducido por la puerta de su arrabal. Era costumbre de que “la cofradía de San Jaime cobrase un real por carga de pescado del que entrare por la Puerta Nueva y la del Señor San Pedro cobrase este mismo derecho del que entrare por la puerta del Baver”¹⁷. Junto al derecho de puertas que cobraban ambas corporaciones gremiales, la de San Pedro tenía la exclusividad de recaudar determinados tributos sobre todos los bastimentos que varasen en la zona del Tracho¹⁸. Este impuesto, que contó con el beneplácito del concejo durante la época foral, fue abolido en 1722 por el Gobierno de Felipe V al considerarlo una apropiación de las prerrogativas del poder público¹⁹.

Celosas de su independencia y autonomía de gestión, las cofradías de pescadores preveían entre los pagos anuales una partida económica destinada a los pleitos o procesos judiciales entablados con otras entidades públicas o privadas con las que rivalizaban entre sí por motivos económicos o por atentar contra su identidad. El *Informe sobre las Cofradías, Hermandades y otras especies de gentes colegiadas* (1770) señalaba que el gremio de San Jaime atendía “el gasto de los pleitos para mantener los derechos de los pescadores” y, con relación al de San Pedro, “últimamente se costea de este repuesto los gastos que ocurren en los pleitos que se ofrece”.

determinado, y cierto, que pone la justicia a las mercaderías, o mantenimientos, u otras cosas, para que no se pueda llevar, ni vender a mas, que el que arregla. Es del Latino *Taxatio*” (Real Academia Española).

¹⁶ AMA, Armario 1, libro 47, fols. 415-432.

¹⁷ FIGUERAS PACHECO, F., *Alicante Azul y Blanca. Historia Marítima*, Alicante 1949, p. 9.

¹⁸ Era el lugar comprendido en la ciudad de Alicante entre la playa del Alfol y la plaza de las Barcas donde los pescadores y marineros de San Pedro realizaban todas las faenas de pesca, FIGUERAS PACHECO, o.c., 1958, p. 107.

¹⁹ FIGUERAS PACHECO, o.c., 1958, p. 107.

Además de las funciones propias del oficio, las cofradías gremiales se erigieron en auténticas sociedades consagradas al culto y la caridad. Las ordenanzas reglamentaban, entre otras obligaciones, la asistencia a las celebraciones religiosas y la participación en las labores benéfico-asistenciales a favor de la comunidad. Como organizaciones de marcado carácter religioso, lograron conseguir el estatus de las cofradías penitenciales con la incorporación de las mismas bulas, indulgencias y privilegios.

A falta de las ordenanzas originarias, el *Informe sobre las Cofradías, Hermandades y otras especies de gentes colegiadas...*(1770), requerido por el Gobierno de Carlos III, resulta de suma importancia para conocer, entre otros asuntos, la filiación religiosa de estas agrupaciones. A finales del siglo XVIII, sabemos que en la Cofradía de San Pedro “tampoco se halla Bula de su erección y sí únicamente de indulgencias”.

Como cualquier cofradía, las agrupaciones de pescadores se encontraban bajo la protección de un santo a quien erigían como patrono y denominación del gremio. La principal celebración religiosa era la fiesta de la advocación que solía coincidir con el relevo de los directivos del oficio. La jornada festiva principiaba con la solemne misa en su capilla que congregaba a todos los miembros y, por la tarde, se organizaba una procesión en acción de gracias. Las misas y procesiones, junto a las comidas de hermandad, eran los actos centrales que celebraban en honor de los patronos del oficio, pero no siempre se restringían al día de la fiesta patronal, también se extendían a las vísperas con la celebración de misas y vigiliias en honor de los cofrades difuntos.

Los pescadores y marineros del arrabal de San Francisco tenían como santo titular a San Pedro, a quien levantaron una capilla en la iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia. Entre los cultos organizados, destacaban la asistencia a la dobla, sermón y procesión en la festividad del santo, y la celebración de la misa de aniversario en sufragio por el alma de los fallecidos.

Junto a la fiesta principal de la advocación, los pescadores también participaban de otros cultos con carácter excepcional. Eran celebraciones festivas que, al margen de su fundamento religioso, consolidaban los lazos familiares y de sociabilidad del grupo. Estos rituales festivos organizados durante el tiempo ordinario congregaban a los cofrades en las sedes parroquiales y, de este modo, garantizaban las relaciones permanentes con otros seres sobrenaturales a los que mostraban especial devoción. Prueba de ello era el culto que profesaban los marineros y pescadores del arrabal a San Juan Evangelista, a cuya fiesta anual destinaban dos pesos y diez sueldos.

Además de la celebración de las fiestas y cultos especiales, las cofradías participaban en las grandes solemnidades religiosas que organizaban el concejo y la iglesia. Las procesiones de Semana Santa y del Corpus Christi atraían la atención del mundo gremial de las que no se ausentaron los pescadores con sus estandartes y gallardetes abriendo el cortejo. La presencia corporativa no solo reforzaba la identidad del grupo, sino también contribuía al esplendor y magnificencia de los fastos religiosos convocados por el municipio. En la relación de pagos recogidos en el referido *Informe* de 1770, comprobamos que la Cofradía de San Pedro atendía las procesiones y la cera del Jueves y Viernes Santo cuyo importe era de treinta pesos, así como las antorchas que llevaban los marineros para la procesión del Corpus Christi que ascendían entre cincuenta y sesenta pesos. La compleja estratificación jerárquica del Antiguo Régimen se hacía visible en estos actos públicos organizados por la ciudad, a los que los gremios concurrían cada año, junto a las autoridades eclesiásticas y civiles, según la prelación establecida.

Al margen de los compromisos religiosos de las cofradías, las del sector pesquero y marítimo también fomentaron las medidas asistenciales previstas en un marco mutualista de ayuda común. Los riesgos propios del oficio obligaron a agruparse para atender, de forma eficaz, las necesidades individuales de los agremiados y sus familias. Con las aportaciones económicas, los pescadores atendían no solo los gastos de culto, sino también las labores benéfico-asistenciales a favor de la comunidad. Mostraban especial atención a los hermanos enfermos, viudas o huérfanos y, en algunas ocasiones, a los seres menos favorecidos de la sociedad como pobres y marginados. Entre los principales beneficios económicos, la Cofradía de San Pedro procuraba una ayuda de cuatro pesos a todo marinero, maestro de calafate o carpintero de ribera que “por turno le toca ir a servir al Rey”.

Los compromisos comunitarios alcanzaban no solo las necesidades vitales sino también las espirituales de los hermanos. La asistencia en la enfermedad y la muerte eran aspectos ineludibles que no podían descuidar los clavarios y mayores en el cumplimiento de las ordenanzas. Las cofradías ofrecían numerosos servicios para ayudar al socio ante la enfermedad (acompañamiento del enfermo, ayudas económicas, provisión de alimentos) y, especialmente, en caso de muerte (sepelio, misas de réquiem). Ante la imposibilidad de ejercer el oficio por encontrarse enfermo, los cofrades del arrabal de San Francisco proveían de ayuda material y espiritual a la familia perjudicada: “A los que por enfermos se les suministra como a sus mujeres los sacramentos, se les da dos pesos de limosna”.

Los servicios asistenciales cubrían también los gastos derivados de los sepelios y los servicios religiosos por el alma de los cofrades fallecidos tanto de carácter general como individual. Además del servicio de enterramiento, ofrecían oraciones de difuntos ante el cuerpo del finado y la celebración de misas de réquiem en su honor, conforme preveían los cofrades de San Pedro que reservaban un peso y diez sueldos por tres misas cantadas en el día de las Almas.

La participación colectiva de los gremios también se manifestó en las grandes festividades civiles organizadas por la municipalidad. Al margen de las procesiones, los cofrades tomaron parte en la organización de las funciones festivas celebradas con motivo de la proclamación de reyes, bodas reales, nacimientos de príncipes, victorias militares y otros acontecimientos colectivos que servían de ocio y esparcimiento a los ciudadanos durante varias jornadas.

Una de las primeras fiestas públicas que tenemos ampliamente documentada sirvió para festejar durante tres días la victoria de Felipe V, cuyos gastos fueron costeados por todos los gremios y universidades del distrito, incluidas las poblaciones de San Juan y Muchamiel²⁰. Poco después, la ciudad volvería a contar con la participación de todos “los gremios de los Oficios con las insignias de sus Pendones” en la procesión general del 27 de noviembre de 1701 para celebrar la llegada y casamiento de la reina María Luisa Gabriela de Saboya con el primer rey Borbón sentado en el trono de España²¹. Tras la muerte inesperada de Luis I cuyo reinado apenas duró ocho meses, volvió la corona a su padre, hasta que en 1746 le sucedería en el trono Fernando VI. Una vez más, Alicante recibió con regocijo la buena nueva y organizó grandes festejos durante los días 25, 26 y 27 de agosto para celebrar la augusta proclamación. El cabildo colegial celebró una solemne misa en acción de gracias en el altar mayor donde quedó entronizado el estandarte real que custodiaban cuatro soldados, y al que hacían debidas reverencias los pendones de los gremios.

Entre todos los actos civiles, adquirieron especial relevancia los simulacros de Moros y Cristianos que reunían a todas las corporaciones gremiales. La organización de estas celebraciones, de las que tenemos constancia desde finales del siglo XVII hasta las últimas décadas del XVIII, corría a cargo del

²⁰ PASTOR DE LA ROCA, J., *Historia general de la ciudad y castillo de Alicante: descripción de sus monumentos, antigüedades, ruinas, topografía, usos, costumbres y sucesos memorables relativos a la misma, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Imp. de Rafael Jordá, Alicante 1854.

²¹ MALTÉS, J.B., y LÓPEZ, L., *Ilice Ilustrada. Historia de la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Alicante, 1752*. Introducción de Armando Alberola Romá y Cayetano Mas Galvañ; edición e índices a cargo de M^a Luisa Cabanes Catalá y Susana Llorens Ortuño, Ayuntamiento, Alicante 1991, fols. 556-557.

gremio de pescadores de San Jaime y el de marineros de San Pedro. La exhibición marítima se celebraba en el puerto y en la plaza del Mar donde quedaba instalada una construcción de madera a modo de alcázar que servía para escenificar la conquista de la ciudad²².

Notorios fueron los actos religiosos y civiles que se celebraron en 1700 con ocasión del primer centenario de la erección en Colegiata de la Iglesia de San Nicolás de Bari. Al solemne novenario, misa en acción de gracias y procesión general, que congregó a todas las autoridades en el principal templo, se sucedieron los castillos de fuegos artificiales y la corrida de toros en la plaza del Mar, pero fueron las funciones de Moros y Cristianos las que se convirtieron en el acto de mayor afluencia de público²³.

La proclamación de los reyes o el nacimiento de los infantes fueron acontecimientos excepcionales en los que el Consistorio requería la ayuda de los gremios de pescadores y marineros para organizar los vistosos simulacros. Tras los multitudinarios desfiles provistos de grandes carrozas artísticamente decoradas con los elementos alegóricos del oficio, se celebraban los renombrados combates que enfrentaban en la costa y en el muelle a los pescadores vestidos para la ocasión con trajes a la usanza turca y del país²⁴. Uno de los que revistieron mayor artificio fue el organizado con motivo de la proclamación de Luis I en 1724, tras la abdicación de Felipe V²⁵.

A la muerte sin descendencia de Fernando VI, le sucedería en el trono Carlos III, hijo de Felipe V y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, quien desde 1716 se había convertido en rey de Nápoles gracias a la influyente intervención de su madre. Por Real Orden de 28 de agosto de 1759 el Gobierno instaba a celebrar la ceremonia de proclamación en todo el Reino. Madrid preparó los festejos reales para el día 11 de septiembre y en las semanas siguientes debía realizarse en las demás ciudades. En octubre le llegó el turno a Alicante, que organizó grandes celebraciones, entre las que sobresalieron una

²² FIGUERAS PACHECO, o.c., 1958, pp. 93-101.

²³ MALTÉS, J.B., y LÓPEZ, L., o.c., fols. 449-451.

²⁴ Sobre la espectacularidad de estos simulacros, Figueras Pacheco considera que aunque “son comunes a muchas poblaciones de la provincia, pero en los tiempos a que nos referimos, en ninguna de ellas podía realizarse con el esplendor y el verismo que en la nuestra. Como plaza de armas, con copia de todas éstas, y guarnición que complete los elementos necesarios, Alicante organiza y logra estos simulacros como ningún sitio de la región. Su artillería y su puerto contribuyen en grado máximo a dar al espectáculo todas las apariencias de la realidad”, FIGUERAS PACHECO, o.c., 1958, p. 98.

²⁵ MALTÉS, J.B., y LÓPEZ, L., o.c., fol. 573.

misa en acción de gracias en San Nicolás y la solemne procesión de la Virgen del Remedio, patrona de la ciudad. Los actos concluyeron con los famosos simulacros de Moros y Cristianos²⁶.

Los últimos grandes festejos del siglo se volvieron a repetir en 1783 con motivo del nacimiento de los infantes gemelos, Carlos y Felipe, hijos de los Príncipes de Asturias, Carlos de Borbón y María Luisa de Parma, que habían venido al mundo el 5 de septiembre en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. La feliz noticia del alumbramiento coincidía en el tiempo con el tratado de paz firmado con Inglaterra por el que España mantenía los territorios recuperados de Menorca y Florida oriental y occidental. Este doble acontecimiento motivó al regio abuelo, Carlos III, la promulgación de la Real Cédula de 22 de octubre por la que ordenaba que, además de los habituales Te-Deum y salvas de artillería que debían celebrarse en todas las villas y ciudades de la Monarquía, se organizaran grandes fiestas según los gustos y costumbres de cada lugar. Alicante organizó grandes festejos durante varios días que culminaron con los consabidos combates.

III. OCASO GREMIAL

El XIX sería un siglo conflictivo para las cofradías y gremios, de cuyo ocaso no pudieron escapar las agrupaciones de pescadores. Pese al duro golpe que significó el espíritu liberalizador de la Constitución de 1812 para las organizaciones gremiales, fue la política de disolución de órdenes religiosas y la desamortización de los bienes eclesiásticos lo que motivó la postración y desaparición definitiva de los gremios. La Cofradía de San Pedro apenas logró sobrevivir a finales de la centuria. La documentación conservada en el Archivo Municipal es escasa y, en la mayoría de los casos, se reduce su presencia de manera casi esporádica a la participación en las procesiones de Semana Santa y del Corpus Christi, así como en las rogativas de la Santa Faz.

A pesar de mantener una estructura organizativa muy débil, las cofradías siguieron acudiendo, por su estrecha vinculación parroquial y conventual, a las principales celebraciones religiosas de la ciudad. En 1852, ante los preparativos de la procesión del Santísimo Sacramento, el cabildo municipal instó a los mayordomos de todas las asociaciones religiosas a que con su asistencia verificasen, como en tiempos pasados, el esplendor y lucimiento del acto. En respuesta a

²⁶ El memorial de los festejos celebrados con motivo de la proclamación de Carlos III fue recogido por el secretario del cabildo, Juan Bautista Campos, con fecha 12 de octubre de 1759, donde quedó reseñado con grandes pormenores el combate de Moros y Cristianos que protagonizaron las cofradías de pescadores de San Jaime y San Pedro (AMA).

la invitación cursada, concurrieron los principales «pasos» de la Semana Santa, entre los que se encontraba el de San Pedro²⁷.

La inestabilidad política del siglo XIX llevó consigo la ruptura en la vida religiosa de las cofradías como consecuencia de la desamortización y exclaustación impulsada por Mendizábal. Siguiendo la norma establecida en todo el Estado, en 1836, se procedió a la exclaustación de los Franciscanos y la posterior expropiación de los bienes religiosos. Por decisión gubernamental, el Convento de San Francisco se destinó a cuartel de infantería y las imágenes, vasos sagrados y ornamentos pasaron, con carácter temporal, a manos de la diócesis. Curiosamente, la iglesia, a pesar de su vinculación conventual, permaneció abierta al culto público hasta 1850 en que fue declarada en estado de ruina. Una de las últimas noticias que tenemos de la Cofradía de San Pedro se refiere a su participación económica, en 1859, en la reparación del templo de San Francisco, ante el deseo de la feligresía de recaudar los fondos necesarios para la reconstrucción. Tal como recogió el cronista Viravens (1876), el gremio de marineros sufragó todos los gastos de la reparación de la capilla, al igual que hiciera cada asociación religiosa²⁸.

Con la consolidación del liberalismo durante el reinado isabelino, la vida corporativa y religiosa de estos antiguos gremios fue languideciendo poco a poco hasta la plena desaparición. A finales de siglo se deja de tener constancia de su organización y participación en las grandes festividades y solemnidades. Las políticas desamortizadoras y los cambios de mentalidad religiosa que trajo consigo el régimen liberal acabaron por extinguir definitivamente estas agrupaciones que un siglo atrás tanto protagonismo adquirieron en la vida social y cultural de la ciudad.

IV. RECONVERSIÓN EN UNA COFRADÍA PENITENCIAL

Durante el siglo XX, las Cofradías de San Jaime y San Pedro cayeron en el olvido, hasta que a finales de la centuria, y coincidiendo con el auge de la celebración de la Semana Santa en los años 90, un grupo de hermanos cofrades

²⁷ En el Archivo Municipal de Alicante consta la relación de cofradías invitadas que asistieron a la procesión del Corpus Christi de aquel año: La Samaritana, La Verónica, San Juan Evangelista, El Santo Sepulcro, La Cena, El Lavatorio, El Santísimo Sacramento, El Santísimo Cristo en la Cruz, San Roque, Nuestra Señora de los Desamparados, San Antonio de Padua, Santísima Faz, San Jaime y San Pedro, entre otras, IBORRA TORREGROSA, o.c., 2001.

²⁸ VIRAVENS PASTOR, R., *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Imp. de Carratalá y Gadea, Alicante 1876, pp. 94-96.

de Nuestra Señora de la Soledad, con sede en la Iglesia de Santa María, reconstituyeron, por iniciativa de su fundadora y presidenta Balbina Oncina Alemañ, la antigua cofradía erigida bajo la advocación de San Pedro Apóstol.

Con el deseo de recuperar esta antigua agrupación tan arraigada en Alicante, el 23 de mayo de 1997, se fundó la «Cofradía de San Pedro Apóstol», cuya imagen titular -de propiedad privada- fue encargada al escultor murciano José Antonio Hernández Navarro. En la asamblea del 7 de octubre, se aprobaron los estatutos, la vesta y el emblema. Siguiéron meses de arduo trabajo hasta ver consolidado el proyecto final. Tras grandes esfuerzos y vencidas no pocas dificultades, el 29 de marzo de 1998 la cofradía celebró su primer acto institucional de exaltación de la Semana Santa con la bendición de la imagen y la imposición de vestas y emblemas a los nuevos hermanos a cargo del Rvdo. Ramón Egío Marcos, deán de la Concatedral de San Nicolás de Bari. Un mes después, irrumpía la nueva cofradía penitencial -el 12 de abril- en la procesión vespertina del Domingo de Ramos desde los jardines de la Excma. Diputación Provincial. La Semana Santa recuperaba, así, una de sus hermandades más antiguas y emblemáticas de la ciudad. Abrían las filas un centenar de cofrades -niñas y niños en su mayoría- con ciriales en forma de faroles marineros y la presidencia honorífica la ostentó la Excma. Diputación Provincial de Alicante.

Fruto de la estrecha vinculación, el 27 de febrero de 1999, las Cofradías de Nuestra Señora de la Soledad y San Pedro Apóstol, representadas por sus respectivas juntas de gobierno, firmaron el acta de hermanamiento perpetuo en el altar mayor de la Iglesia de los Triunfos del Santísimo Sacramento (Hermanas Capuchinas). Desde aquella fecha, y a decisión de sus respectivas asambleas, las dos corporaciones están integradas por los mismos hermanos cofrades. Superadas las vicisitudes de los primeros años, en 2001 la cofradía encargó un nuevo trono a los Hermanos Martínez Vicente, de la localidad alicantina de Redován. El paso, realizado en caoba y plata, es de estilo marinero y guarda proporciones equilibradas con respecto a la talla del santo. De su composición, destacan los cuatro faroles de plata repujada que rodean la peana y las artísticas cartelas de gran factura instaladas a su alrededor. En el frontal principal, aparece el escudo de la corporación titular y, en el posterior, el emblema de la cofradía fundadora. Las cartelas laterales refieren alegorías de la vida del apóstol.

Durante los últimos años, la cofradía ha sabido legitimarse ante la Iglesia Católica e imbricarse dentro de la sociedad civil. Con la entrada en vigor del nuevo Código de Derecho Canónico, los cofrades procedieron a revisar y modificar sus Estatutos Generales que, tras la aprobación unánime de la asamblea general, fueron ratificados el 23 de agosto de 2011 por el obispo de Orihuela-Alicante, Mons. Rafael Palmero Ramos. Desde entonces, la cofradía quedó constituida

en una asociación pública de fieles, sin ánimo de lucro y con personalidad jurídica propia, que se halla erigida en la diócesis de Orihuela-Alicante²⁹. Como miembro de pleno derecho, está federada a la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Alicante. Dada su naturaleza eclesial, la cofradía se encuentra en estrecha comunión con la Iglesia Diocesana de quien recibe su misión y forma parte del consejo parroquial de la Basílica de Santa María. Para integrarse con mayor plenitud en la vida de la diócesis, se acoge al plan diocesano de pastoral y contribuye en la vida parroquial a través de varias actuaciones, como la participación en la vida litúrgica y sacramental; la colaboración en el consejo parroquial; la organización de los actos de culto propios; la coordinación de las actividades de carácter apostólico y caritativo; y la ayuda y mantenimiento económico de la basílica.

Conforme a su ideario, la cofradía tiene como finalidad principal la promoción del culto a San Pedro Apóstol, así como la conmemoración de la sagrada Pasión de Cristo durante las celebraciones de Cuaresma y de Semana Santa. Durante el año realiza, con autenticidad cristiana, diferentes obras de piedad y caridad, dirigidas a los sectores más desfavorecidos y necesitados de la sociedad. Con el deseo de cumplir su misión evangelizadora, promueve anualmente entre sus miembros una sólida formación cristiana mediante la organización de actos litúrgicos y paralitúrgicos (celebraciones sacramentales de la eucaristía y la penitencia, cultos, charlas, campañas benéficas, encuentros de convivencia y peregrinación, acto institucional de Semana Santa, procesión penitencial del Domingo de Ramos...), todo ello en consonancia con la programación pastoral llevada a cabo por la Parroquia de Santa María, cuyo rector y párroco es, además, el consiliario de la cofradía por aprobación del Obispado de Orihuela-Alicante.

Durante esta época, los cofrades han conseguido elevar el rango de reconocimiento de la corporación religiosa tanto en el seno de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de Semana Santa, como en otras instituciones públicas y privadas de ámbito local, autonómico y nacional. Como prueba de su arraigo social y cultural en la ciudad, la imagen de San Pedro ha sido condecorada con numerosas distinciones honoríficas, de cuya repercusión se han hecho eco los medios de comunicación.

La vinculación institucional de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Santa María y su filial de San Pedro Apóstol con las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado ha sido una constante a lo largo de la historia; circunstancia esta que se ha visto recompensada públicamente en los últimos tiempos. Desde

²⁹ Archivo de la Cofradía de San Pedro Apóstol de Alicante, *Decreto de erección canónica*, 23 de agosto de 2011.

su constitución, el trono de San Pedro ha recibido custodia de la «Escolta de Gala» de la Policía Local durante la procesión del Domingo de Ramos, entidad que tiene el honor de ostentar el título de «Caballeros Custodios». Pero, por su trascendencia histórica, es la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de Santa María la que recibe los más altos honores al ser custodiada el Viernes Santo en la Procesión Oficial por la «Escolta de Gran Gala» del cuerpo de la Policía Local del Excmo. Ayuntamiento de Alicante; prerrogativa que solo comparte con las procesiones del Corpus Christi, la Virgen del Remedio y San Nicolás de Bari, al recibir el amparo y patronazgo del Ayuntamiento de Alicante.

Este reconocimiento se ha visto acompañado en los últimos años por otras condecoraciones ofrecidas por las Fuerzas Armadas. En la Semana Santa de 2013, el comandante naval de la provincia de Alicante, Javier Yohn Zubiría, en nombre de la Armada Española, condecoraba a la sagrada imagen con su más alta distinción, el «Fajín de Almirante»; una investidura sin precedentes en la historia de la Semana Santa alicantina, con la que se homenajeara a la antigua cofradía gremial de marineros. Una nueva condecoración llenaría de gran satisfacción a sus hermanos cofrades cuando en 2014 la Academia General del Ejército del Aire, representada por su director Emilio Gracia Cirugeda, entregaba el «Bastón de Mando» a San Pedro durante el acto institucional de exaltación de la Semana Santa. Desde entonces, la imagen porta estos atributos militares en su indumentaria de gala.

Del ámbito de la sociedad y la cultura, también ha sido galardonada esta antigua cofradía de tan noble impronta en la ciudad. En 2015, los hermanos cofrades recibieron la grata noticia por la que la Real Academia de Cultura Valenciana anunciaba el acuerdo de investir a las imágenes de San Pedro y La Soledad de Santa María con la «Medalla de Académico/a correspondiente» que, por primera vez en su historia y coincidiendo con su primer centenario fundacional, la prestigiosa institución valenciana tenía a bien conceder a estas dos cofradías tan emblemáticas en la historia de Alicante. En nombre y representación de la Academia, el decano Enrique de Miguel Fernández impuso los referidos distintivos a las imágenes titulares en el transcurso del solemne acto de estreno de la «Bocina Oficial», celebrado en la Basílica de Santa María, cuya bendición estuvo a cargo del obispo de Orihuela-Alicante, Mons. Jesús Murgui Soriano, actuando como «Patrono de Honor» el alcalde de Alicante, Miguel Valor Peidro.

2015 fue un año crucial en la historia de la cofradía. Con ocasión del XX aniversario del hermanamiento oficial entre la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y la Asociación de Comerciantes Concesionarios en Mercados

Municipales, los hermanos de San Pedro concedieron el nombramiento de «Cofrade de Honor» al gremio de comerciantes de Alicante. El Jueves Santo fue el día elegido para descubrir en las dependencias del Mercado Central una placa conmemorativa en honor de dicha entidad comercial. Los representantes de la cofradía y de la concejalía de Comercio y Mercados inauguraron la placa que había sido instalada en la fachada interior del mercado, junto a la puerta de acceso por la plaza del 25 de mayo, cuya leyenda reza: «Cofradía de San Pedro Apóstol de Alicante concede a Concejalía de Comercio, Mercados e Intermediación del Excmo. Ayuntamiento de Alicante el nombramiento de Cofrade de Honor, siendo Alcalde Excmo. Sr. D. Miguel Valor Peidro, Concejal Sra. Dña. Belén González Molina y Hermana Mayor Presidenta Sra. Dña. Balbina Oncina Alemañ. Alicante, 27 de marzo de 2015». Al solemne acto acudieron los representantes de la Concejalía, de las asociaciones de Mercados y Comercio, y de la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de Semana Santa.

Dentro de su apuesta renovadora, la cofradía ha contribuido notablemente en la promoción cultural de la Semana Santa a través de la recuperación y difusión de su historia, tradiciones y costumbres. Durante los últimos años, el área de Cultura dirige y coordina una amplia oferta de actos y actividades dirigidas a todos los hermanos cofrades y miembros de la Semana Santa. Entre ellos, destacan especialmente las jornadas, charlas y conferencias sobre religiosidad popular; los conciertos ofrecidos por prestigiosas bandas de música de las provincias de Alicante y Murcia; las exposiciones sobre el patrimonio artístico de la cofradía; la convocatoria de concursos literario-artísticos sobre el significado litúrgico y simbólico de la Semana Santa, dirigidos a los alumnos de Educación Primaria y Secundaria de los centros educativos de la ciudad de Alicante; el establecimiento de convenios de colaboración con instituciones culturales y festivas de índole local o provincial, como los suscritos con la Federación de Hogueras de San Juan, el Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» de Alicante o el Patronato de La Pasión de Callosa de Segura; y la edición de publicaciones, carteles y dípticos informativos con motivo de la celebración de la Semana Santa.

En 2017, coincidiendo con el XX aniversario refundacional de la Cofradía de San Pedro, vio la luz la publicación de su Revista Oficial editada junto a la de La Soledad que, bajo el nombre de «SANCTA MARIA», surge con la iniciativa de recuperar y divulgar la historia, cultura y tradiciones de estas entidades de la Semana Santa, además de convertirse en un canal de comunicación para todos los hermanos cofrades. En plena era de la informática e Internet, la aparición de esta nueva revista constituye una apuesta decidida por la investigación, recuperación y divulgación del universo cultural que atesoran estas dos corporaciones religiosas.

Siguiendo el largo camino de fructuosa labor llevada a cabo en los últimos años, la cofradía apuesta por continuar con su tarea evangelizadora encomendada por la Iglesia³⁰ y ser testimonio de expresión pública y compartida de la fe cristiana. Como herederos de una tradición secular de culto y devoción a San Pedro Apóstol, los hermanos cofrades desean seguir atendiendo sus compromisos en la formación espiritual, la colaboración social, la apuesta cultural y la adquisición y protección de su patrimonio artístico. En estos momentos, y gracias a su infatigable celo y trabajo, la Cofradía de San Pedro Apóstol constituye, sin duda, una de las corporaciones más consolidadas de la Semana Santa de Alicante.

³⁰ Obispado de Orihuela-Alicante, *Normas acerca de las Cofradías y Hermandades de Semana Santa*, Decreto del Obispo D. Rafael Palmero Ramos, aprobado el día 22 de diciembre de 2009.

Imagen y alma de una cofradía

Manuel ESTEBAN LAMAS
San Lorenzo del Escorial

- I. La imagen sagrada.**
- II. El alma de los penitentes.**
- III. El tránsito.**
- IV. El acontecimiento.**

I. LA IMAGEN SAGRADA

Para que una representación religiosa sea de gran valor no necesita reunir las condiciones que se le atribuyen a una obra de arte de calidad, sus características han de ser tan diferentes como lo es su misión. Una obra de arte simplemente pretende deleitar con su aspecto, está ideada para recrear la vista del espectador, no es éste el caso de una imagen sagrada, que tiene la misión de provocar y recibir las plegarias destinadas al reino de los cielos, está concebida para inspirar la oración y el amor a Dios, por lo que debe poseer indefectiblemente una virtud: la de penetrar en el alma de los devotos.

Aunque algunas imágenes pueden ser objeto de culto tanto en el recogimiento del templo, cuando están expuestas en un altar, como cuando avanzan majestuosas a lo largo de las calles de la ciudad llevadas por una cofradía de penitencia, no significa que hayan sido pensadas para ese doble cometido, su destino mayormente ha sido permanecer en catedrales, iglesias, monasterios, ermitas o conventos elevadas en un altar recibiendo la oración, misión que cumplen de forma definitiva.

Las esculturas religiosas situadas en altares, en algunos casos, pueden tener la parte oculta plana, sin trabajar, aprovechando que el reverso de la obra no es visible. Condiciones inaceptables en una figura de Cristo en procesión, oportunidad en que, teniendo en cuenta que inevitablemente se puede ver todo su contorno, debe estar realizada íntegramente, de no ser así, la parte trasera sin esculpir quedaría a la vista dejando al aire la basta madera de que ha sido realizada. En el templo esta deficiencia carece de importancia porque se ignora, sin embargo, en una procesión causaría desencanto en los devotos, con el riesgo de enfriar su impulso a la oración y a la entrega religiosa.

Afortunadamente, ante el temor de que esta práctica de abaratar las imágenes pueda resultar erosiva para la integridad del fervor religioso, las figuras incompletas nunca han sido habituales, no suponiendo un obstáculo para que en el transcurso del tiempo se hayan presentado situaciones en que alguna autoridad religiosa, el miembro de una cofradía de la Semana Santa, o un experto en el arte, haya sido cautivado por el descubrimiento de un maravilloso crucifijo, tal vez arrinconado,

o incluso tapiado, en alguna oscura capilla de un templo, hallazgo que puede ocasionar que la imagen sea liberada del olvido para ser incorporada a una cofradía que la exhibirá públicamente por las calles de la ciudad, facilitando de esta manera que el fervor de las multitudes se eleve a las alturas impulsado por la contemplación de la fascinante imagen fuera del templo original, lugar donde será devuelta una vez cumplida su misión de iluminar las almas fuera del recinto religioso.

Caminos insospechados han propiciado que infinidad de artistas de talento hayan proporcionado una sorprendente variedad y riqueza a la imaginería a lo largo de la historia, obras maestras encargadas por la iglesia o alguna cofradía de penitencia para atender las necesidades del culto.

“Un escultor no es un imaginero, el escultor debe ser libre en los temas y en la interpretación, en la forma y en el fondo, lo mismo que en la técnica y en la materia empleada, mientras que un imaginero debe atenerse a los estrictos requisitos del encargo recibido”.

Estas eran las ideas que volaban como torbellinos por la mente de un humilde imaginero que había recibido el encargo de tallar una nueva imagen de Cristo crucificado para un desfile procesional.

“Tal vez si las imposiciones fueran detalladas hubiera sido más sencillo. Un Cristo clavado en la cruz con la corona de espinas, un clavo atravesando cada mano, otro perforando los pies unidos, y una llaga en el costado derecho, es una información muy escasa que sin duda representa una figura extremadamente patética cargada de símbolos, sí, pero sin alma, sin ninguna posibilidad de transmitir la esencia de Cristo. La imagen debe comunicar el dramático mensaje, tiene que evocar el sacrificio del hijo de Dios. ¿Cómo se puede lograr que ese sentimiento llegue al espectador a través de un silencioso rostro y un cuerpo atormentado por el dolor? No al fervoroso creyente asiduo devoto invadido por una fe tan poderosa que le eleva a los más altos niveles de espiritualidad, respetuoso practicante que se entrega a la oración indiferente a la materia y la forma de la imagen que tiene frente a él, para profundizar en el sentimiento inspirado por el aliento divino, sino al espectador casual, al transeúnte cuya mirada puede quedar prendida tras la fugaz contemplación del desfile procesional.

Mi trabajo debería impresionar de tal manera que cualquier ser humano se sintiera invadido por las emociones y los sentimientos más elevados; como la piedad, la caridad, la justicia, el perdón del prójimo, el amor a Dios... ¿Pero cómo? La representación puede ser de Cristo agonizando en la cruz, vivo pero sufriendo, con rostro elevado recibiendo la luz divina. Puede haber muerto,

pero ¿por cuánto tiempo? recientemente o ha fallecido horas antes... Son demasiadas incógnitas. ¡Sí, ya lo sé! No se trata más que de una imagen, pero no una imagen cualquiera, representa al hijo de Dios, por lo que debe emocionar al espectador hasta el punto de que se sienta encumbrado hasta los dominios celestiales. Pero hay algo más, no puedo olvidar que esta figura pertenecerá a una cofradía de penitencia que desfilará por las calles de la ciudad rodeada de cofrades. Cristo Salvador, tal como yo lo represente, tiene que ser el centro de la atención, el destino de la entrega de los penitentes, ¡ellos tienen que desfilar embargados por la emoción! Entregarse a la imagen mediadora entre lo humano y lo divino, receptora de las penitencias en tránsito al reino de los cielos.

Necesito tener confianza en mí, eso es, seguro que lograré realizar una maravillosa figura, modificándola hasta conseguir que sea expresiva y fuente de emoción. Antes o después lograré que la expresión surja de mis manos para que la tragedia envuelva las almas, entonces se verán los rostros de los espectadores iluminados como por un rayo de luz, no me importa el tiempo que tenga que dedicar. Lo que más me preocupa es la cara, las facciones, la posición de la cabeza, los ojos, la boca: “La expresión de las sensaciones está en las muecas, la expresión de los sentimientos en las miradas”¹. Tendré que decidir el momento adecuado del martirio para estudiar el dramatismo del rostro.

Buscaré la madera más fina y seca, madera de pino o tal vez de cedro, pero que sea de la región, para evitar que las diferencias de clima afecten a la obra abriendo grietas o cuarteando la pintura. Puliré la madera recubriéndola de sucesivas capas de yeso y cola de conejo, suavizando con la lija más fina hasta lograr una superficie tan suave como la piel. Un problema grave son las uniones, puesto que si el cuerpo de la figura está en posición vertical, la veta de la madera forzosamente también tiene que estarlo, mientras que la madera de los brazos, que están en horizontal, deberá tener la veta en horizontal, lo cual hace imposible una unión adecuada, lo que significa que si no trato esta junta adecuadamente, se abrirán unas grietas horribles, pero sé cómo hacerlo, recubriré las líneas de contacto con un tejido de seda de trama lo más fina posible de modo que en ningún caso se puedan ver las grietas. A continuación yeso, cola de conejo y lija, capa tras capa sin fatigarme, hasta que la superficie sea perfecta. Otro asunto es la policromía, pero afortunadamente conozco las técnicas de los mejores maestros. Cuando decida el gesto y el estado de la imagen seleccionaré los colores, de cualquier forma se mantendrán en una gama de tonos entre marfil y sombras ligeramente rosadas de siena tostada”.

¹ ROUSSEAU, J.J., *Emilio*, Lib. 1, Ed. Alianza, Madrid 2014, p. 91.

II. EL ALMA DE LOS PENITENTES

Pesada es la carga del imaginero debido al poco margen de que goza para las oscilaciones de la creación en las representaciones de imágenes, como resultado de que siglos de austera espiritualidad trazaron un estrecho camino, no sólo para la imaginería, sino para lo relacionado con los actos de penitencia, manifestaciones fervorosas origen de las antiguas cofradías que, además de los sacrificios personales, instituyeron la práctica de la caridad y la asistencia humanitaria como el fundamento que imprimió un carácter modelo para las generaciones futuras.

Se conoce la actividad de las cofradías de penitencia desde los albores del siglo XV, tiempos de máximo rigor en que los hermanos realizaban los escasos desfiles el Viernes Santo llevando en andas una sencilla cruz de madera. En ningún momento se pretendía lucimiento o demostración de religiosidad, se trataba de auténticos actos de penitencia según palabras de Jaramillo: “Una cofradía cuyos miembros practicaban la flagelación voluntaria en sus actos públicos”².

El hecho de que estas manifestaciones se produjeran en público, y a pesar de no tener nada que ver con actos exhibicionistas, estaban expuestas al riesgo de ser interpretadas como espectáculos populares, con lo que el verdadero contenido de estas cofradías habría palidecido, sobre este particular, es importante conocer la información que Jaramillo proporciona acerca de otros aspectos de sus actividades: “Alcanzaron un desarrollo notable durante el siglo XVI, con una importante actividad asistencial espiritual y material entre sus miembros y, aunque no siempre, con algunos de los más desfavorecidos de la sociedad como pobres y condenados”³. A continuación Jaramillo nos sorprende de nuevo: “Más allá de las procesiones, la cofradía tenía una obligación primordial, la de enterrar a sus muertos, considerando como tales a sus cofrades y a su familia directa, mujeres e hijos, así como a los que con ellos vivían.”⁴ Por otra parte, es necesario destacar que hasta mediados del siglo XX, las viudas recibían una cantidad de dinero que, aunque reducida, suponía una ayuda en la difícil situación en que habían quedado. Tal como se puede ver, las cofradías eran hermandades en el más profundo sentido de la palabra, en cuanto que no solamente constituían una unión de cristianos devotos, sino que intercambiaban

² JARAMILLO GUERREIRA, M. A., *La cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora*, Intro. Ed. Jambrina, Zamora 2009, p. 10.

³ IDEM, *La cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora*, Intro. Ed. Jambrina, Zamora 2009, p. 9.

⁴ JARAMILLO GUERREIRA, M. A., *La cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora*, Cultos, Entierros, Ed. Jambrina, Zamora 2009, p. 55.

ayuda y soporte cuándo y dónde surgía la necesidad, a lo largo de los tiempos en que las instituciones sanitarias o sociales estaban lejos de existir, asistencia de especial valor puesto que la cofradía estaba compuesta por trabajadores sin recursos económicos, como demuestran sus túnicas.

Los siglos transcurrieron y las antiguas cofradías existentes, como la de la Santa Vera Cruz de Zamora, no sólo se mantuvieron sin diluirse en las penumbras del pasado, sino que el número de hermandades proliferó con la participación de otras clases sociales, como la burguesa, que estableció para sus túnicas el raso o el terciopelo, clara ostentación de un nivel económico superior. El incremento de cofradías no dejó de producirse a largo de los años, forzando la necesidad de que los desfiles de cada nueva hermandad se produjeran en días y horas diferentes, al margen del Jueves o Viernes Santo determinados originalmente para la Semana Santa.

III. EL TRÁNSITO

La evolución en los planteamientos religiosos se ha producido con lenta constancia, a pesar de que en algunos casos la valoración histórica puede inducir a la conclusión de que los cambios surgen escalonadamente. Atendiendo a este principio, con el transcurso del tiempo, las cofradías de penitencia han ido experimentando importantes modificaciones, provocadas por las desviaciones en los hábitos y costumbres de cada momento, cambios que afectan a sus requisitos, organización, estructura y forma.

En los orígenes, el solicitante debía cumplir una serie de requisitos antes de presentar la candidatura a miembro de una hermandad; con estar bautizado, ser buen cristiano y observar una vida ordenada, así como ser residente del pueblo o la ciudad donde la hermandad mantenía sus actividades; de no reunir las condiciones, la solicitud era rechazada automáticamente, en caso positivo se le daba curso para el ingreso en el momento que hubiera plazas libres en el cupo fijado como cantidad máxima de miembros. Por lo tanto, existía garantía plena de que los aspirantes a cofrades eran invariablemente creyentes cargados de fe y deseosos de ofrecer sus sacrificios a Dios, tal vez inspirados por las palabras de Séneca: “La naturaleza no otorga la virtud: hacerse bueno es obra de arte”⁵.

En el fondo de sus almas se alojaba la esperanza de recibir la bendición divina, en primera instancia, y en segunda, la protección humana proporcionada

⁵ SÉNECA, *Cartas filosóficas*, Ep. 90, Ed. Gredos, Madrid 2010, p.219.

por la hermandad en momentos de enfermedad, de situaciones difíciles o en caso de muerte. La existencia y la fuerza de la asociación tenía su fundamento en las necesidades espirituales y las hipotéticas penurias individuales de sus componentes, la cofradía giraba en torno a sus miembros, ellos eran los protagonistas; quién se flagelaba lo hacía por motivos íntimos o razones propias, quién cumplía una penitencia no tenía que justificar sus motivos ni explicar sus razones a nadie. En lo referente a los beneficios o ayudas, las cofradías los proporcionaban exclusivamente a los propios cofrades o a los miembros de su familia que los necesitaban, en ningún momento la hermandad se hacía beneficiaria a sí misma de nada.

Es difícil pensar que los desfiles de los primeros tiempos tuvieran una acogida o seguimiento por parte de entusiastas espectadores, es más probable que avanzaran por las calles contemplados ocasionalmente por algún vecino o transeúnte, personas que al verlos casualmente se detenían curiosas a contemplar el lento avanzar del grupo de lastimeros penitentes. Sin embargo, el hecho de que los cofrades recibieran ayudas materiales por la simple pertenencia a la cofradía, proyecta sobre la asociación una imagen diferente de la que correspondería a la entrega abnegada a Dios por razones puramente religiosas y de caridad, por lo que, sin menoscabo de sus actividades humanitarias extremadamente loables, se podría interpretar que una cofradía de penitencia estaba constituida como una agrupación de carácter benéfico y social formada por penitentes que ofrecían sacrificios a Dios mientras desfilaban por las calles de la ciudad. El elevado contenido espiritual procedía del sacrificio y el diálogo individual de cada hermano penitente con Dios, no tanto del desfile procesional por sí.

En el presente, los recursos económicos, la sociedad del bienestar, los medios de comunicación, los nuevos sistemas de transporte y la invasión de la electrónica en el mundo empresarial y doméstico han producido violentos cambios en los hábitos sociales, introduciendo nuevas formas de vida ya iniciadas en un lejano proceso que se vislumbraba débilmente en tiempos de la Revolución Industrial. Como consecuencia, los planteamientos divinos y humanos han oscilado, no sustancialmente, pero sí en las prácticas. Nadie reniega de sus creencias pero las actitudes religiosas han sufrido una relajación general. Este fenómeno repercute aparentemente en las manifestaciones espirituales de tradición, sin que ello perjudique al respeto concedido por los creyentes a los oficios religiosos, como demuestra el acalorado seguimiento de los desfiles procesionales de la Semana Santa.

Se trata de cambios de forma, de exigencias en las candidaturas. Los cofrades ya no han de ser necesariamente naturales o pobladores del lugar donde se producen los desfiles, sus residencias se encuentran en los puntos

más dispares de la geografía del país, destinos habitualmente no elegidos sino motivados por causas laborales, imposiciones de la vida moderna que fuerzan a establecer hábitos acordes con la preparación profesional, el nivel intelectual y los medios disponibles, pero sus espíritus, sus sensibilidades no han perdido el contacto con sus motivaciones religiosas y sienten la llamada interior cada año, cada circunstancia, cada fecha que evoca aquellos eventos religiosos impresos en lo más profundo de su ser. Ningún hermano de cofradía tiene el más mínimo propósito de flagelarse para ofrecer un doloroso sacrificio a Dios, soportar con justicia y templanza la dureza de la vida presente es suficiente ofrenda a Cristo. “No hay mal tan pernicioso que al hombre no le venga por el hombre”⁶. Tampoco espera recibir ayuda o amparo de su cofradía en la necesidad, ni él ni los desfavorecidos, las sociedades han creado las instituciones oportunas para esos fines. Los recursos económicos son tan superiores a los disponibles en el siglo XV que las hermandades han sido liberadas de cualquier obligación de apoyo a sus miembros, por lo que en la actualidad la pertenencia a una cofradía está exenta de las sombras del materialismo que enturbiaba la afiliación de sus cofrades en el pasado.

IV. EL ACONTECIMIENTO

El centro de gravedad, el punto álgido de una cofradía de penitencia se ha desplazado desde los actos de penitencia soportados por los atormentados cofrades fundadores, protagonistas sin los cuales en su momento nada habría tenido justificación, al propio acontecimiento del desfile compuesto por cofrades cuyo anonimato está garantizado por el uniforme, túnica rematada en lo alto por un capirote revestido ampliamente hasta el pecho para que los rostros queden ocultos dejando tan sólo dos orificios para los ojos del cofrade, el penitente camina oculto física y espiritualmente ante los espectadores, la disciplina de la cofradía le prohíbe los gestos que puedan provocar la mínima identificación o protagonismo durante la marcha del desfile, cualquier acción fuera de la regla sería tan inoportuna como inútil: “No suscita la admiración un solo árbol allí donde toda la selva se levanta a la misma altura”.⁷ Por lo tanto, las incorrecciones podrían ser incluso motivo de justa expulsión, puesto que nadie ha sido forzado a la asistencia.

Mucho tiene que ver la actitud de los cofrades en el desfile con la conciencia de formar parte de una asociación de penitencia que realiza sus actividades en comunidad, y de que las marchas que se llevan a cabo en ningún momento

⁶ CICERÓN, *Los oficios*, lib. II, cap. V, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1968, p.92.

⁷ SÉNECA, *Cartas filosóficas*, Ep. 33, Ed. Gredos, Madrid 2010, p. 97.

son de carácter aislado, sino cíclico. Otro aspecto a considerar es que al formar parte del conjunto de la hermandad, deben abstenerse de romper la unión para actuar de forma individual. Son normas que se establecieron para tantos desfiles que se han realizado en el pasado y que se han convertido en modelo para el futuro.

Numerosos miembros de las cofradías son herederos de una tradición religiosa de gran arraigo familiar que educa a las generaciones sucesivas para que orienten a los jóvenes descendientes a participar desde edades tempranas, núcleo de cofrades a los que cada año se suman gran cantidad de nuevos penitentes que responden a la llamada interior. Por otra parte, un sector importante de aspirantes que tradicionalmente se ha visto marginado de esta forma de culto al no disponer de recursos para hacer frente al importe de las cuotas y el valor de las túnicas, por fortuna, en la actualidad pueden integrarse, puesto que las limitaciones económicas ya no suponen mayormente un freno, con lo cual el número de solicitudes se ha incrementado muy por encima de las plazas establecidas.

Se puede tener una profunda fe y no ser miembro de ninguna cofradía, se puede asistir a oficios religiosos de forma habitual y no desfilan en procesiones, así Pascal nos dice: “Lo que puede la virtud del hombre no debe medirse por sus esfuerzos, sino por su estado ordinario”⁸. Pero hay algo que reta al creyente a involucrarse en los actos de penitencia, que le desafía a participar porque conoce su necesidad espiritual de reaccionar contra el torbellino del avance materialista de los tiempos presentes. El hombre moderno busca desesperadamente un brillo de esperanza, un horizonte hacia el que avanzar con ilusión en el transcurso de una vida cada día más artificial, necesita afianzar su existencia al margen de la vorágine humana que le arrastra constantemente decidiendo por él cada paso que debe dar. Desea entregarse a una noble causa con generosidad, abnegadamente, para no ser capturado a traición por agrios intereses.

Los preparativos han terminado en la fecha y hora destinada a la cofradía; es el momento en que los cofrades se disponen a elevar el monumento espiritual a los cielos. Innumerables siluetas envueltas en el anonimato de la túnica se mueven de un sitio para otro en busca de su lugar para el desfile, los celadores ordenan las posiciones de modo que las hileras se produzcan de forma adecuada, sin amontonamientos ni vacíos. Los tambores comienzan su redoble y la procesión inicia la marcha. Tres horas llevará recorrer el itinerario programado, tres horas abriéndose paso en la densa noche respetando la disciplina de la cofradía.

⁸ PASCAL, *Pensamientos*, Sección V, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1976, p. 68.

El poderoso silencio imprime espiritualidad en el acontecimiento dando cuerpo al crisol donde se gesta un halo solemne que crece con cada paso que dan las oscilantes siluetas de la marcha, desfile prodigioso que al avanzar genera una unidad anímica que absorbe al conjunto de los espíritus de la comunidad de penitencia, causando un efecto de aproximación que anula temporalmente la independencia de cada miembro. En el punto de alcanzar el estado óptimo, los cofrades habrán renunciado a su identidad para no ser más que parte del conjunto de creyentes que se entregan afanosos al ensalzamiento del acontecimiento religioso, epicentro de atención que hace vibrar cada año mayor cantidad de seguidores, personas que no pretenden ni esperan otra cosa que participar en el grandioso evento con su presencia, suceso de gran intensidad humana, impalpable, inmaterial como todo lo que posee auténtica grandeza.

Es inmaterial la brisa espiritual que envuelve al conjunto humano para sublimarlo dejando tras de sí su etérea esencia, fenómeno que lleva a las almas de los cofrades a trascender las propias personas, quienes, como resultado, desempeñan una misión superior a la que ellos mismos pueden ser conscientes, lo que da lugar a un vacío de realidad entre la asistencia física del cofrade en el desfile y el efecto que ignorantemente causa su persona por el simple hecho de ser parte del acontecimiento.

En ese trance surge el gran misterio que permanece oculto en la profundidad de la ceremonia durante tanto tiempo como se produzca, debido a que, aunque la entrega de los participantes puede ser total y sincera, ni el sometimiento físico voluntario ni la disciplina de la cofradía tienen capacidad para neutralizar la fuerza centrífuga de las mentes de los componentes de la procesión, hecho que produce una dicotomía: por una parte el cosmos personal que acompaña al participante del desfile procesional, por otra las consecuencias o efectos de su disciplinada presencia en los espectadores, testigos de un riguroso evento sagrado.

Para el miembro de una cofradía es tanta penitencia asistir como no asistir. Asistir significa penitencia física silenciosa, sufrimiento corporal; no asistir equivale a penitencia psicológica, dolor espiritual por no cumplir con las obligaciones de la hermandad: “No vive necesariamente para sí quien no vive para nadie.”⁹ Son interpretaciones personales de difícil comprensión para los extraños, espectadores silenciosos que intuyen las dimensiones del misterio que rodea la manifestación religiosa, partiendo de sospechas que se confirman cuando ven los pies descalzos de un cofrade. Lo cierto es que se trata de una realidad falsa, porque conduce por un falso camino al provocar

⁹ SÉNECA, *Cartas filosóficas*, Ep. 55, Ed. Gredos, Madrid 2010, p. 133.

que la imaginación entienda que la penitencia se limita al sufrimiento de caminar descalzo durante horas, exponiéndose a todo tipo de incomodidades.

El misterio, por serlo, no delimita sus dominios, sino que se esparce caprichosamente esfumando cualquier ruta que se aproxime al fondo de su secreto, elemento que es el cómplice, fundamento y corazón del misterio que impide saber que los pies descalzos pueden ser la parte visible de un cuerpo desnudo, cubierto exclusivamente por una túnica que da lugar a que el penitente deba soportar los rigores del clima, una demostración física que podría interpretarse como exhibicionista si no fuera porque el cuerpo desnudo no se puede sino suponer y porque el capirote asegura el anonimato del sujeto, personalidad oculta dudosamente garantizada, puesto que los pequeños orificios abiertos en la túnica a la altura de la cara no pueden velar el brillo de las furtivas miradas que, aunque no son indiscretas, pueden ser activas y sensibles al entorno. Se trata de miradas que no desvelan las emociones del ser humano que habita en el interior del ropaje, pero que aprovechan la encubierta presencia ofrecida por la escasez de las aperturas para escudriñar alrededor, con riesgo de delatarse ante los concurrentes con su actitud.

El cofrade que mira de frente sin permitir que sus ojos recorran los rostros de los espectadores deja clara su escrupulosa determinación con el papel que desempeña dentro del conjunto de la cofradía, con lo que elimina cualquier duda sobre su actitud directa. El brillo oscilante que surge de los profundos orificios del puntiagudo remate de la túnica, indica un sospechoso interés por rastrear las caras por curiosidad o en busca de rasgos familiares.

El misterio que rodea las actitudes y conductas de cada ser humano partícipe del acontecimiento penitencial se extiende y profundiza hasta límites insospechados, produciendo unas consecuencias difíciles de pronosticar y, sobre todo, de atribuir. No tiene relación alguna con lo que se puede oír o ver fuera de la túnica, sino con las sospechas creadas por indicios mínimos, es decir, con la actividad de las mentes de los cofrades. Aceptado que la agitación cerebral del hombre nunca cesa, ¿qué piensan o qué actitud tienen durante el desfile?

Dos mil personas caminando en silencio son dos mil voluntades desatadas, en absoluta libertad para pensar, sin que la represión o el pudor ante opiniones ajenas puedan afectar a su independencia a lo largo del ir o venir de su navegar sin reposo por los recovecos de las ideas más insospechadas, sus pensamientos vuelan sin cesar dejando tras de sí la estela de un impenetrable tejido de consideraciones relacionadas con las inquietudes o los deseos íntimos, las expectativas, temores o ilusiones personales. En los estados de silenciosa oscuridad, las voluntades tienden a esparcirse irreprimiblemente por la infinitud

de lo insustancial, donde las conciencias se precipitan dejando a los penitentes expuestos al vacío, enemigo al que se deben enfrentar con vigor puesto que un cofrade no puede limitarse a intervenir en la marcha sin más preocupaciones que decidir si ha de hacerlo descalzo o calzado. Unirse a una comitiva religiosa significa que la participación debe ser de penitencia activa, en cuerpo y alma, disposición que conduce a los más devotos a mantenerse en oración constante durante el recorrido de la procesión, otros dando gracias a Dios por el favor recibido, o tal vez rogando por la vida de un ser querido.

Con frecuencia algunos suplican por la paz del mundo, la serenidad de las almas, la concordia entre los 7 hombres y las naciones. Al final, de alguna forma todos ellos hacen honor a las palabras de Aristóteles: “El hombre más perfecto no es el que emplea su virtud en sí mismo; es el que la emplea para otro”¹⁰. No obstante, determinados factores relajan las actitudes de algunos participantes, como pueden ser los motivados por la edad, la salud o la rutina de haber intervenido en el desfile numerosos años, así como la volatilidad propia de la mente de ciertas personas o el desconcierto causado por la novedosa experiencia en quien asiste por primera vez.

Se trata de la misteriosa lucha interior de cada individuo, de la indolencia con que el control mental ejecuta las órdenes, por ser la naturaleza humana más tendente a la conducta irracional que a la subordinación a la propia voluntad, sumisión sin la cual podría llegarse a una diáspora de actitudes, comportamientos e intenciones tan dispares que podrían llevar a la ruina a la más sólida organización, posibilidad no remota de continuar siendo el cofrade el protagonista de la hermandad de penitencia, el centro de atención que fue en otros tiempos, riesgo descartado debido al giro producido a lo largo de la historia.

Al margen de toda consideración, la afanosa presencia de los cofrades demuestra un ánimo común de abnegada asistencia y obediencia a la sagrada manifestación. Ha llegado la hora, una invisible nube espiritual envuelve a los penitentes al comenzar el desfile, imponiendo un opaco silencio que propicia el surgimiento espontáneo del extraordinario acontecimiento.

Las luces de la ciudad han sido apagadas a lo largo del recorrido de la procesión para añadir densidad al acto religioso. Las motivaciones, los razonamientos, cualquier reparo sobre el origen o fin de la asistencia ya no importa, toda consideración ha perdido valor porque el individualismo ha sido absorbido por la devoción general que se expande por el reino de la densa oscuridad, dejando tras de sí un bloque compacto de fervor. El silencio domina la escena reforzando

¹⁰ ARISTÓTELES, *Moral, a Nicómaco*, lib. V, cap. I, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 2003, p. 205.

el misterio de la numerosa presencia, sí, la sola presencia de los cofrades engrandece la situación creando un deslumbrante acontecimiento, un clímax de exaltación religiosa trascendente, puesto que el avanzar de la procesión rasgando la negrura de la noche no se produce en solitario, sino acompañado por una palpitante humanidad de anhelantes multitudes que, mientras esperan con generosa anticipación la llegada del desfile, han dibujado el cauce de la trayectoria con su presencia,

Desde la distancia, las interminables hileras de los cofrades se presienten más que se entrevén abrazadas por las apretadas tinieblas como avanzan. Nada delata su presencia, escasamente se percibe la lenta aproximación de unas traslúcidas sombras, misteriosas siluetas que parpadeantes destellos enviados por las llamas de los hachones portados por los cofrades dejan adivinar, más tarde, cuando la comitiva se encuentra ya cerca, las figuras de los penitentes serán reveladas con claridad por los fugaces resplandores que flamean al ritmo sincopado de las pisadas del lento caminar de los distintos cofrades. A medida que el núcleo del desfile se aproxima la luminosidad aumenta, más para dar vida a las sombras que proyecta contra los muros de las casas que acogen el desfile que para iluminar el trayecto. El número creciente de espectadores se agolpa apretujándose en los laterales de la calzada. Ellos son, las multitudes de seguidores, el elemento que faltaba para completar la ceremonia que tuvo su inicio y fundamento en la cofradía de penitencia.

El solemne paso de la procesión contagia a las muchedumbres con un tono de gravedad que acentúa el valor de la escena, los ojos de los espectadores se mueven ansiosos al mismo tiempo que las voces pierden volumen hasta reducirse a un ligero murmullo, no es momento para hablar. Súbitamente el tenue cuchicheo es embebido por un penetrante silencio, ya nadie comenta, la intensidad de las miradas no deja lugar para comentarios, todo el interés de los asistentes se centra en la contemplación del desfile, con respeto, con admiración, con reverencia. Las pocas luces de la calle que permanecen encendidas compiten con los afanosos hachones tratando de eliminar la oscuridad, pero ambas fracasan, porque no logran sino favorecer que las sombras de los agudos capirotos asciendan difuminando su rastro hasta perderse en las negras alturas del infinito. No hay sombra sin luz, como no hay luz sin sombra, por lo que contraponiendo el vuelo de la ausencia de luz y color hacia el universo, unos rayos luminosos de procedencia desconocida diluyen la noche para descender sobre la tierra, haciendo resaltar la blancura de los pies desnudos de los penitentes, cofrades que al caminar los muestran y ocultan furtivamente bajo la túnica.

El tremebundo bramido de unos profundos tambores aproximándose hace volver las caras hacia el origen del redoble, justo en el momento en que la

imagen de Cristo crucificado surge de las tinieblas de la noche. A medida que la imagen se aproxima el percutir de los tambores suena más hondo, más grave, más estremecedor. La dramática escena de Cristo iluminada desde la base del trono ofrece un aspecto tan real, tan conmovedor, que a los devotos espectadores se les saltan las lágrimas impresionados hasta lo más profundo de sus seres. El reflejo de la luz de la sagrada escena juguetea formando sombras para arrojarlas sobre las caras, excepto sobre una que permanece en la penumbra, un rostro desencajado que mira desde la reverencia.

“No sé cómo he podido lograrlo, es cierto que he puesto mi corazón en la obra, pero... esa imagen de Cristo no es la que yo tallé, aunque parece la misma, pero de manera inexplicable se ha convertido en algo sagrado. Puedo sentirme satisfecho, pero no orgulloso, porque no es mía totalmente, por algún conducto misterioso ha superado mis humanas facultades”

El humilde imaginero no paraba de repetir las mismas palabras una y otra vez, sintiéndose empequeñecer ante la imagen de Cristo encumbrada sobre aquel trono que parecía estar levitando en el inicio de un vuelo interminable hacia las infinitas alturas de la eternidad.

Las iconografías fundamentales de la Semana Santa

Pablo Jesús LORITE CRUZ
Universidad de Almería

Conocido es que el nacimiento de las hermandades buscaban la necesidad de asistir a sus hermanos tras la muerte con unas mejores exequias y un lugar común normalmente en un templo; donde al menos se perpetuara su memoria de forma colectiva fuera de los pequeños cementerios de la Edad Moderna junto a los muros de las parroquias¹ o en fosas comunes dentro del propio templo²; aquí la utilidad de los conocidos libros de difuntos que poseían estas asociaciones.

A cambio se vivía una leve y sutil en muchas ocasiones vida religiosa con algunas obligaciones unidas a la idiosincrasia de esa cofradía; a ese menudo grupo que en base adoración del Santísimo Sacramento...) creaban unas pequeñas reglas de vida que eran protegidas y dirigidas por las directrices pastorales del templo regular o secular en el que se encontraban. En todas ellas hay un momento esencial, la realización de su sacramental; la salida a la calle para efectuar una protestación pública de fe en donde se une toda la población con los cofrades; en los tiempos litúrgicos de pasión, la suma de las que utilizaban estas jornadas es lo que se vienen a denominar las procesiones de semana santa y acotadas en una determinada población se habla de la semana santa de tal lugar.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,

San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 847-864. ISBN: 978-84-697-5400-9

¹ Es un error pensar que no existían cementerios antes de la Ilustración, pues el propio *Pontificalem Romanum* contiene los ritos de cómo el obispo los debe de bendecir. Cfr. ALDOBRANDINI, H. (Clemente VIII). *Pontificale Romanum*. Estados Pontificios, Roma, 1595. Libro 2, pp. 459-472.

² Efectivamente existían parroquias que tenían problemas sanitarios con esta clase de fosas cuando las mismas carecían de campo santo, la mortalidad aumentaba y las fosas se habrían para recibir un nuevo inquilino antes del tiempo estipulado. En este sentido los sínodos a veces estipulaban reglas, por ejemplo el de 1624 de Jaén expresaba: *ni los priores consientan se abran las sepulturas, para enterrar los difuntos, hasta que verisimilmente esté gastado el cuerpo, conforme al tiempo que suelen otros tardar en consumirse en aquella Iglesia*. MOSCOSO DE SANDOVAL, B. de, *Constituciones sinodales del obispado de Jaén. Año 1624*. Segunda Impresión, Pedro Joseph de Doblas, 1787. Libro II, título II, cap. VI, fol. 33 r.

Si realizáramos una comparación desde populosas ciudades como Sevilla y Málaga en donde el número de hermandades es muy amplio hasta la pequeña aldea con una única procesión organizada por la parroquia o muchas veces siquiera ésta porque el templo sea coadjutor de otro núcleo poblacional más grande³. Si entramos en la diversidad de organizaciones de cada semana santa, en la personalidad de sus hermandades tan diferentes en Lorca, Zaragoza, Huelva, Zamora, Málaga...; sí es cierto que absolutamente en todos los lugares existe algo que es igual; una serie de iconografías que siempre son las mismas y están muy unidas a lo que la liturgia manda en estos días a nivel universal.

Nos referimos al momento culmen en el que sale a las calles el Señor, no una imagen de un Cristo cualquiera, sino aquella a la que los lugareños ha considerado la imagen que representa a Dios hecho Hombre en dicho sitio y en un segundo lugar el momento en que el centro de atención recae en la Virgen María; no un paso de palio de los muchos que puede haber con su respectiva Dolorosa, sino la principal de Ellas.

En este pequeño artículo vamos a intentar expresar cuáles son esas iconografías primordiales que adopta Cristo Jesús y su Madre y sin las que no existiría la catequesis plástica que es la semana santa; es un número corto y simple que tiene su culmen en la figura del Nazareno con la cruz auestas hasta el punto de que en muchos lugares se conoce popularmente como la cofradía de Jesús o de Nuestro Padre Jesús⁴.

Se debe de añadir la imagen del crucificado, pero no de cualquiera, sino del expirante, del que muestra el momento en que Cristo con su muerte desde su trono que es la cruz redime a la Humanidad (de no existir encontramos la suplencia en un crucificado principal con cierta normalidad vencido en la cruz).

El tercer momento es el Cristo Yacente, la necesidad humana de palpar que el Hijo del Hombre murió. No es considerada como la procesión de un

³ Dependiendo de la clase de jerarquía o en la diócesis en que nos encontremos pueden recibir diferentes nombres, por ejemplo en la organización de la Orden de Calatrava eran denominados compulsos.

⁴ Para una mayor comprensión del texto, por la gran cantidad de cofradías que se van a nombrar en el mismo y que han servido de base a este estudio (en total 249 repartidas de una totalidad de 87 núcleos poblacionales que a su vez pertenecen a 4 estados soberanos) no vamos a utilizar sus nombres oficiales, sino los populares por los que se conoce la hermandad en el lugar. Por ejemplo no diremos "Antigua, Insigne y Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores de Jaén", sino "El Abuelo de Jaén". En los casos en que la hermandad se conocida por la advocación mariana más que por la del Cristo será la que utilizaremos (por ejemplo la Esperanza de Huelva); mismo caso con aquellas que se nombren por barrio (Bellavista de Sevilla), parroquia (San Roque de Sevilla), gremio (Panaderos de Sevilla) u orden religiosa (La Merced de Córdoba).

cadáver, sino la acción de mostrar el cuerpo destrozado que necesariamente tenía que estar así para resucitar -sí es cierto que la percepción de los fieles es de respeto, es un misterio que impone más que intentar buscar la devoción-.

La cuarta iconografía en importancia es la sucesión lógica de la anterior, la presentación al fiel del cuerpo glorioso de Cristo, el Resucitado.

A este grupo hay que añadir una quinta iconografía que si bien no entra dentro del triduo comenzado el jueves santo que termina en la Vigilia Pascual tienen un desarrollo muy importante y desde la Edad Media en la liturgia de la jornada del domingo de ramos, nos referimos a la Entrada Triunfal en Jerusalén que suele ser la que abre los desfiles, es una imagen necesaria para el comienzo de la semana santa, pero a diferencia de las demás, no demasiado devocional.

Junto a estas tenemos que añadir la idea de la Madre presente que sufre en la Pasión y que invita como Señora de la Iglesia a todos sus hijos a acompañarla en el sufrimiento y la meditación callada de la Pasión; la Reina del Cielo que como humana nos recuerda lo que fue aquel sufrimiento y además destaca a un hijo especial aquel que estuvo a los pies de la cruz, San Juan Evangelista⁵ y se convierte en la pieza que marca a la juventud (al acoger a la Virgen María en su custodia)⁶ que viene pisando fuerte y mantiene a la futura Iglesia.

En este sentido, aunque no vamos a entrar demasiado en la figura de San Juan en muchas ocasiones no sólo lo encontramos acompañando a la Virgen María o participando en algún misterio, sino en un paso propio desde el cual señala la Vía Dolorosa⁷. Sería descabellado negar presencias como la de Santa María Magdalena o la Mujer que porta el Vero Icono, pero no aparecen con tanta frecuencia.

Tomando estas iconografías un ejemplo de semana santa que no se ha desarrollado a más y es paradigmático por darse en la cabeza de una sede episcopal es Mondoñedo, arrancando como lugar principal la catedral que se eleva sobre sus aproximadamente 3800 habitantes el viernes santo desarrolla tres procesiones, en la de la mañana el Nazareno se encuentra con la dolorosa, en

⁵ Jn. 19, 26.

⁶ Jn. 19, 27.

⁷ Normalmente dentro de las grandes semanas santas se puede conservar uno o a lo sumo dos; no obstante existen casos en donde la devoción fue exagerada como ocurrió en Jaén en donde a pesar de que al presente sólo queda uno existieron en todas las procesiones del jueves y viernes santo: Vera Cruz, Expiración, Abuelo, Santo Sepulcro de San Juan y Santo Sepulcro de San Ildefonso.

la tarde se entierra al Señor y en la noche la Dolorosa vuelve a salir acompañada de San Juan.

Desde aquí se suman las grandes iconografías con muchas imágenes secundarias que proceden adornadas y desarrolladas de los relatos evangélicos apócrifos; que llegan incluso a representar escenas tan peculiares como el cruce del arroyo Cedrón en la ínfima traducción geográfica de una línea de los Evangelio⁸ llevando a grandes hermandades como la Paloma de Málaga o la Milagrosa de Sevilla o dogmas de fe como el manifestado en el Credo Apostólico *y descendió a los infiernos* que podemos ver en Sagrados Varones de Dolores como el de la hermandad del Sol de Sevilla o el de la Dominicana de Cáceres.

En otras ocasiones surgen iconografías que en un momento gustaron, con posterioridad se pierden como puede ser el caso de los lavatorios quedando reductos⁹ y al presente vuelven a despertar el interés de nuevas fundaciones¹⁰. E incluso podemos llegar a los pasos alegóricos como los del esqueleto que representa a la muerte vencida por la muerte (las conocidas caninas)¹¹.

Adjetivos tiene la Virgen María en las letanías lauretanas y en la colección de virtudes que junto a las teologales y cardinales nos llevan a la santidad, pero sólo una va a primar sobre las demás en cada población siendo las más comunes Dolores, Soledad, Esperanza, Amargura...

Serían muchos los puntos a tratar por los cuales comienzan a desarrollarse las cofradías de pasión en un inicio en conventos de órdenes regulares entre las que hay que destacar con mucha frecuencia a franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas (las 4 órdenes triunfantes del II Concilio de Lyon -1274-) a las que habría que añadir trinitarios y mercedarios frente a otras muy raras en la fundación de cofradías como pueden ser los jesuitas o cartujos.

En un inicio suelen ser congregaciones de varias escuadras de las cuáles siempre una prima sobre las demás y hay que considerarla como el grupo madre o principal sobre el que giran todos los demás. Un ejemplo claro, de los 13 pasos que tiene la hermandad de Jesús de León, el principal es el Nazareno con la cruz auestas que surge en el convento de los dominicos como la mayoría de los de esta iconografía que nos van a permitir iniciar el estudio separado empezando por ella.

⁸ *Jesús se fue con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón*, Jn. 18,1.

⁹ Ejemplos de Lucena, Puente Genil, Cabra, Vera, Bilbao...

¹⁰ Caso de Jaén y Jerez de la Frontera.

¹¹ Ejemplos de la existencia de este paso alegórico es en los Santos Entierros de Sevilla, Alcalá del Río, Jerez de los Caballeros...

La iconografía de Cristo cargando en el madero los pecados de la Humanidad (*Él que llevó en realidad es la figura más común de encontrar en una población y aquella sobre en su propio cuerpo nuestros pecados sobre la cruz*)¹² la que suele girar a nivel de veneraciones la mayoría de las semanas santas hasta el punto de tomar adjetivos de posesión por parte de la ciudad; el Señor de Huelva, el Abuelo de Jaén, el Señor de Sevilla, el Abuelo de Loja..., son claros ejemplos.

Se desarrollan con mayor frecuencia en base a la presencia de dos órdenes, los dominicos y su confraternidad del Dulce Nombre de Jesús¹³ y los carmelitas descalzos¹⁴, aunque también podemos observar procedencias de otras órdenes, si bien es más raro que hayan llegado tras muchas evoluciones como el Nazareno primario al presente; sí en algunos casos por ser la imagen que ha primado dentro de lo que eran las hermandades de la confraternidad de la Vera Cruz en la mayoría de los casos franciscanas o en otras ocasiones hermandades directamente nacidas dentro de un convento de la orden fundada por el santo de Así¹⁵, en menor medida tampoco podemos olvidar a los mínimos¹⁶, mercedarios¹⁷ o los agustinos¹⁸.

Es obvio que no en todas las ciudades conventuales estaban todas las órdenes religiosas, aún así de haber algunas de ellas que tuvieran una hermandad en la que se venerara un nazareno, sólo uno de ellos triunfaba sobre los demás; a veces incluso la historia es caprichosa y no destaca al presente el que en un principio pudiera tener más fuerza, un caso claro es el Gran Poder de Sevilla hermandad que nace en los benedictinos y pasa por muchas sedes¹⁹. Desde aquí las más modernas y por lógica son de fundación secular, pero tomando lo heredado de las hermandades regulares²⁰.

¹² I Pedro, 2, 24.

¹³ Ejemplos conocidos son el Paso de Málaga, Nazareno de Úbeda, Nazareno de León, Nazareno del Amparo de Badajoz, Nazareno de Lucena, Dulce Nombre de Jesús de Alcalá La Real, Dulce Nombre de Antequera, Nazareno de Torredonjimeno...

¹⁴ Ejemplos conocidos son el Abuelo de Jaén, Nazareno de Granada,...

¹⁵ Ejemplos conocidos son la Vera Cruz de Baeza, Nazareno de Jerez de la Frontera, Nazareno de Priego de Córdoba, Orihuela, el Pobre de Vélez-Málaga, Nazareno de la Sangre de Antequera...

¹⁶ Ejemplo conocido es el Nazareno de Huelva...

¹⁷ Ejemplos conocidos son el Nazareno de Teruel, Nazareno de Pasión de Sevilla...

¹⁸ Ejemplos conocidos son el Nazareno de San Agustín de las turbas de Cuenca, Nazareno de Valladolid, Montilla, Chiclana de la Frontera...

¹⁹ LUENGO MENA, J., *Compendio de las cofradías de Sevilla*. Espuela de Plata, Sevilla 2007, pp. 268-270.

²⁰ Ejemplos conocidos son el Nazareno de San Fernando, Nazareno de Ayamonte, Motril (se funda en la colegiata), Algeciras, Nazareno de Cáceres (muy peculiar por su antigüedad ya que se remonta al siglo XV en la parroquia de Santiago de los Caballeros), Martos (dentro de

Ese Cristo vestido con mayor frecuencia con rica y bordada túnica morada (alivio de luto basado en el terno litúrgico de la Penitencia)²¹ que en realidad viste como un rey que sufre como hombre, pero al mismo tiempo muestra por la riqueza que presenta incluida en el madero denota con claridad que se trata de Dios.

Ahora bien, todas las imágenes de una misma iconografía no tienen el mismo peso en esa devoción personal, de los 15 nazarenos que tiene la ciudad de Sevilla²², gozan de su devoción asentada en el barrio, pero el interés votivo de toda la ciudad sólo lo ostenta el Gran Poder; no se conoce fuera de Sevilla su semana santa por el Nazareno de Pasión a pesar de ser una de las mejores obras de Juan Martínez Montañés y estar en la colegiata de El Salvador, sino que inconscientemente se identifica dicha semana santa con el Señor de San Lorenzo, porque la mentalidad colectiva ha juzgado que en esa determinada ciudad el momento en que sale Cristo como Rey y Dios es en esa imagen. En otra ciudad de amplio número de cofradías como es Málaga ocurre lo mismo, el Nazareno es el Paso que reside en su basílica menor con independencia de que en la ciudad existan 6 Cristos con la cruz a cuestras²³.

Aunque hay excepciones esta iconografía basada en la Segunda o Quinta Estación del Vía Crucis, tiene un horario común entre maitines y sextas del viernes santo (algunas se adelantan a la tarde-noche del jueves santo), lo que lleva a esa idea de las procesiones de la madrugada o mañana de la dolorosa jornada en que se conmemora la muerte del Señor.

Incluso a veces, aunque no es la norma general existen detalles muy curiosos en muchos de estos nazarenos, la presencia de una estola morada sobre la túnica sagrada y caída sobre los hombros²⁴, algo que no es común a las demás iconografías de Cristo en las que en principio debemos de pensar que nos lo representa como sacerdote acostumbrados a observar a los presbíteros en el

la jurisdicción de la Orden de Calatrava), Daimiel (también Calatrava), Burgos (Cristo con la cruz a cuestras), Montoro (en un colegio de niñas educandas a principios del siglo XVII)...

²¹ El morado es el terno litúrgico de la penitencia usado en Adviento, Cuaresma y desde el Novus Ordo en exequias funerarias sustituyendo al negro. Un ejemplo interesante es cuando en el Vetus Ordo en los oficios del viernes santo el oficiante cuando administraba la Eucaristía se desprendía de la estola negra y se revestía con la planeta y estola morada. MOLINA, V., *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia 1958, p. 698.

²² En concreto son La Corona, Bendición del Polígono Sur, La Misión, Padre Pío, Parque Alcosa, San José Obrero, San Roque, La Candelaria, Las 7 Palabras, El Valle, Nazareno de Pasión, El Silencio, El Gran Poder, Salud de los Gitanos y La O.

²³ En concreto son Salutación, Pasión, Nueva Esperanza, El Rico (tiene una importancia y devoción especial por la liberación de un preso y las bendiciones que realiza; es un caso un poco más excepcional), Viñeros y El Paso (no tenemos en cuenta pro hermandades).

²⁴ Ejemplos muy conocidos son Jesús de Úbeda, el Rico de Vélez-Málaga...

Novus Ordo Romano de Pablo VI²⁵, si bien esta forma de colocación de la estola generalizada no era así en el *Vetus Ordo* de San Pío V²⁶ en donde se utilizaba en esta posición a partir del orden episcopal, más aún su anchura nos vienen a recordar a las estolas pontificias. Es una manera de revestir al Cristo principal que oficia su propio sacrificio²⁷; también existen casos en los que puede aparecer con un ramillete de espigas²⁸ que aúna desde la petición protección agraria hacia las buenas cosechas como el icono eucarístico por excelencia en que el trigo se convierte en el Cuerpo de Cristo. Todos son atributos iconográficos que vienen a diferenciar la imagen principal del núcleo en las que tampoco podemos olvidar las llaves de la ciudad o del convento en donde se encuentra²⁹; la presencia del bastón de alcalde³⁰ por una determinada distinción por parte del ayuntamiento (con normalidad la de alcalde perpetuo).

Los evangelios ponen en la boca de Cristo 7 frases, las únicas que dijo desde la cruz que tradicionalmente se conocen como las 7 Palabras³¹ y que nos llevan a la segunda iconografía en importancia; la Expiración de Cristo, el momento de representarlo en la cruz sin estar vivo ni muerto (tras la pronunciación de la séptima palabra), en el justo trance en que deja la vida.

Muchas imágenes del crucificado puede haber en una semana santa, pero en la que se represente este momento muy pocas; normalmente roza la unidad y si existe alguna más siempre prima una. Así en todo Sevilla existen dos, el Museo y el Cachorro, si bien Cristo expira en la ciudad cuando sale ésta segunda a primeras horas de la tarde del Viernes Santo; ese momento en el rezo de las horas nonas litúrgicas en que cambia la liturgia como tal en la jornada anunciando que Cristo ha muerto en orden al horario que dieron los propios evangelios³²; es más es la que se considera como la mitad de la jornada en la que empiezan los Oficios y se adora la Cruz en donde ha salvado el Mesías a la Humanidad: *Ecce Lignum Crucis, in quo salus mundi pependit. Venite Adoremus*³³.

²⁵ En el siglo Juan Bautista Montini, Sumo Pontífice Romano desde 1963 hasta 1978.

²⁶ En el siglo Miguel Ghisleri, Sumo Pontífice Romano desde 1566 hasta 1572.

²⁷ El representar el oficio del sacrificio propio no es algo extraño en iconografía, uno de los casos más llamativos es el martirio de San Erasmo de Nicolás Poussin (1629, Museos Vaticanos) en el cual el obispo muestra en los suelos su propio terno rojo y la mitra simplex que es la utilizada en las exequias.

²⁸ Ejemplos muy conocidos son el Abuelo de Jaén, Jesús de Úbeda...

²⁹ Ejemplos muy conocidos son el Llaverero de Guadix, el Abuelo de Jaén...

³⁰ Ejemplo muy conocido es el Nazareno de Linares...

³¹ Son: *Padre perdónales porque no saben lo que hacen; Tengo sed, Madre he ahí a tu Hijo; Hijo he ahí a tu Madre; En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el Paraíso; Dios mío, ¿por qué me has abandonado?; Todo está consumado. Y la séptima: Padre, en tus manos encomiendo mi Espíritu.*

³² Lc. 23, 44.

³³ Op. Cit. Nota 21, p. 691.

A nivel de catequesis plástica ha llevado a que las cofradías que giran en torno a esta iconografía tomen un horario de salida que va desde las doce de la mañana hasta el de rezo de vísperas las más tardías³⁴, incluso aquellas que por el paso del tiempo han elegido otra jornada de salida³⁵, en un principio lo hacían en la tarde del viernes santo.³⁶ En algunas de ellas incluso a nivel “paralitúrgico” existe algún acto en el que se representa la Expiración de Cristo, mediante un movimiento especial de los pasos, un rezo, la lectura del Evangelio... Un claro ejemplo es la Expiración de Linares, cuando la hermandad llega a una determinada calle se considera que Expira el Señor mediante una teatralización que dura aproximadamente una hora.

Existe un icono especial y bastante común en la comitiva de estas cofradías que son los niños palabreros, se trata de 7 pequeños que llevan en gallardetes bordadas en español o en latín las 7 frases que Cristo dijo en la cruz. Con el cuidado de que existen en hermandades con la advocación de las 7 Palabras que no tienen el porqué ser una expiración, caso de Estudiantes de Linares que es un Cristo muerto en la cruz, la mayor normalidad es que aparezcan en las expiraciones³⁷.

A diferencia de los Nazarenos no es una iconografía que se agrupe de forma similar dentro de una orden en varios lugares, sus orígenes son más dispersos, así las tenemos mercedarias³⁸, trinitarias calzadas³⁹ o simplemente seculares⁴⁰.

Junto con la Dolorosa que trataremos brevemente al final de este artículo que suele acompañar a las dos iconografías descritas nos aparece una tercera que por necesidad tiene el ser humano, la de poder certificar con su mirada que la muerte se ha producido; los fieles tienen la parquedad de ver una imagen de Cristo muerto, del Hijo del Hombre que ha terminado sus días como un mortal más y por tanto se necesita de la exposición de su cadáver al igual que ocurre en cualquier cultura -fuera de cualquier connotación religiosa-.

³⁴ Ejemplos muy conocidos a nonas son Expiración de Úbeda, Cáceres, Linares, Soria (7 Palabras), Sevilla, Jódar, Jerez de la Frontera, Motril, Daimiel... A vísperas Cádiz, Baeza, Córdoba, Granada (Escolapios), Andújar, Ceuta...

³⁵ Málaga es un curioso ejemplo por utilizar la madrugada del jueves santo o Écija el martes santo.

³⁶ Ejemplo muy conocido son la Expiración de Jaén (optó por la tarde del jueves santo antes de la contienda de 1936).

³⁷ Ejemplos muy conocidos son la Expiración de Jaén, Úbeda, Baeza, 7 Palabras de Soria (van escritas en faroles)...

³⁸ Ejemplo de Baeza.

³⁹ Ejemplo de Úbeda.

⁴⁰ Ejemplo de la Expiración de Córdoba, Cachorro de Sevilla, Écija, Jódar...

El cuerpo sin vida debe de ser observado por los demás para entender que es cierto que ha sufrido la muerte y se pueda cerrar el capítulo final de esa vida; por eso existe tanta desesperación cuando una persona desaparece o no se encuentra su cuerpo en un accidente catastrófico, porque los demás no han podido certificar su muerte y existe la esperanza de un regreso. Esa es la primera razón que lleva a que se muestre el cuerpo vencido, yacente de Cristo por las calles.

Si bien al mismo tiempo hay otra razón; perfectamente definida en el Corpus Christi del viernes santo celebrado en el convento de las Descalzas Reales de Madrid; en esta magnífica procesión de Sacramento (no es una sacramental porque Cristo está presente) la Sagrada Hostia toma como viril el costado de un Yacente de Gaspar Becerra y, aunque se utilizan los ternos negros que son los ideales de la jornada en el Vetus Ordo en esos momentos la imagen no es venerada, sino adorada porque dentro va el Santísimo. No es el único lugar en donde existe costumbre de adorar mediante una procesión al Corpus Christi el viernes santo, otro caso curioso es la catedral primada de Braga en donde la Hostia se lleva tapada en una arca velada como si se tratase de un ataúd (*Procissão Teofórica do Enterro*).

En ese sentido no se adora a la imagen muerta, sino que se explica la necesidad de la muerte de ese templo⁴¹ para que en el mismo se produzca la resurrección.

Es muy curiosa la iconografía en este sentido, pues en realidad los evangelios no cuentan lo que sucedió una vez que el cuerpo de Jesús quedó en la tumba, siquiera nadie se ha atrevido a representar iconográficamente ni por su imaginación el momento en que el Cuerpo de Jesús comenzó a tomar vida, pero sí su conservación.

No sería necesario sacar a la calle un cuerpo que posteriormente va a ser destruido o lo vamos a depositar en un determinado lugar para que la Madre Naturaleza actúe en el tiempo sobre él. No, se muestra en muchas ocasiones preservado sobre una urna de cristal de rica orfebrería o buena talla⁴² indicando que no es un cuerpo normal, sino aquel sobre el que se espera algo y por tanto no debe de ser destruido, todo lo contrario, protegido.

⁴¹ *Destruíd este templo y en tres días lo levantaré*. Jn. 2,19.

⁴² Interesantes urnas son las del Santo Entierro de Sevilla, Cádiz, Córdoba, Cabra, Jerez de la Frontera, San Fernando, Huelva, Isla Cristina, Motril, Santo Sepulcro de Valladolid, Granada, Santo Sepulcro de San Juan de Jaén, Zamora, Zaragoza (en este caso se cambia la urna por lo que se conoce popularmente como "la cama"), Écija, Puente Genil, Utrera, Lugo...

Es una idea que no sólo queda en Cristo, sino en las imágenes yacentes de la Virgen María que espera su Asunción a los cielos en cuerpo y alma⁴³, la manera de mostrar la incorruptibilidad divina de los santos para que se entienda que su cuerpo ha quedado así para demostrarnos cuál es el verdadero comportamiento de llegar a la Salvación.

Incluso en otras religiones la conservación del cuerpo dentro de una urna tiene una explicación especial, por ejemplo en casos en donde el ritual normalmente destruye el cuerpo como es el ejemplo de la incineración budista (sólo hay que pensar en las famosas urnas talladas para la cremación de los grandes personajes, por ejemplo la de Rama IX)⁴⁴ nos encontramos con los sokushinbutsu, monjes budistas que se auto momificaron con un largo ritual suicida al final de sus días y se veneran como budas en los monasterios pensándose que en realidad están en un profundo estado de meditación.

Podemos ir a casos más dulces y fuera de cualquier religión en el cuento de Blancanieves y los 7 enanitos, estos introducen a la bella niña en una urna para que no sea corrompida y pretenden velarla infinitamente, quizás esperando el milagro que no es otro que el amor del príncipe azul: *reposando en su ataúd, sin descomponerse, como dormida, pues seguía siendo blanca como la nieve, roja como la sangre y con el cabello negro como ébano*⁴⁵.

Volviendo a los santos sepulcros son hermandades que salen a la calle en torno a las vísperas del viernes santo, aunque existen algunos lugares en donde pueden utilizar la tarde de la jornada del sábado santo acercándose mucho a la inminente Vigilia Pascual⁴⁶ y responden a diferentes orígenes desde las que nacen en muchas ocasiones del ritual de desclavar a Cristo de la cruz a aquellas que van desde su fundación en una orden religiosa⁴⁷ hasta las seculares, más comunes⁴⁸.

Es muy normal que se hable de la oficialidad del Santo Entierro, aquella cofradía que cierra los desfiles y es acompañada por representaciones de todas las demás, así como de las autoridades civiles y del clero porque en el fondo es la que explica que toda la catequesis vivida en los días anteriores

⁴³ Cfr. LORITE CRUZ, P. J., "La Virgen del Tránsito de la parroquia de San Juan de Jaén, una iconografía descontextualizada en la diócesis de Baeza-Jaén", en *Pasión y Gloria*. Agrupación de cofradías de Jaén (Jaén), nº 32 (2015) 22-27.

⁴⁴ Rey de Tailandia desde 1950 hasta 2016.

⁴⁵ GRIMM, J. y W., *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Imprenta Nacional, San José de Costa Rica, 2013. Cuento de *Blancanieves*, p. 279.

⁴⁶ Casos de Sevilla, Cádiz,

⁴⁷ Por ejemplo Córdoba (Carmelitas "calzados"), Baeza (posiblemente en los dominicos)...

⁴⁸ Por ejemplo el Santo Entierro de Úbeda que se funda en la colegiata.

tenían como finalidad representar ese final sin el que no se puede entender el paso siguiente y es que Cristo tenía que morir para vencer a la muerte con su resurrección.

Esa es la siguiente iconografía la de mostrar el cuerpo glorioso de Cristo el domingo de resurrección, la de no buscar entre los muertos al que vive⁴⁹; un paso que si bien puede faltar en algunas semanas santas se intenta solventar y con iconografías muy diversas a lo largo de la historia ya que es muy difícil de representar lo inexplicable, ¿cómo es un cuerpo resucitado? Los propios evangelios dejan claro que ese cuerpo no era igual y al principio no es reconocido, así Santa María Magdalena lo confunde con un hortelano⁵⁰ (paso que existe en algunas localidades)⁵¹; los discípulos de Emaús no lo reconocen hasta que no parte el pan⁵² y en la pesca en el lago Tiberiales tampoco se muestran conformes hasta que San Juan lo dice y nadie se atreve a preguntarle si en verdad era Él porque lo sabían⁵³.

La Vigilia Pascual y el encendido del Cirio con el reparto de la Luz de Cristo es quizás la mejor manera de recordar la resurrección, si bien la falta de una sacramental de unas claras connotaciones gloriosas parece ser que en muchos lugares chocaba con la lógica -es difícil entender lo que es el Cirio Pascual para el pueblo llano- y era necesario que el personal viera al Hijo del Hombre vivo creándose una segunda hermandad con la misma oficialidad que tienen los santos entierros, pero en la principal jornada que existe en el catolicismo; unas veces como el paso organizado por la agrupación o unión de hermandades de esa ciudad⁵⁴ o en otros casos en base a una cofradía que no suelen ir más allá del principio del siglo XX⁵⁵; salvo excepciones como Córdoba: incluso existen algunas muy jóvenes que no llegan a las dos décadas de existencia⁵⁶.

En cuanto a sus salidas lo normal es que sea en la mañana del domingo de resurrección, aunque existen excepciones de aquellas que usan la

⁴⁹ Lc. 24, 5.

⁵⁰ Jn. 20, 1-19.

⁵¹ Ejemplos conocidos son el Resucitado del Zaidín de Granada, Santa María Magdalena de la Resurrección de Murcia...

⁵² Lc. 24, 13-35. Existen pasos de este misterio como el de la hermandad de los Discípulos de Emaús de Murcia.

⁵³ Jn. 21, 1-15. Existen pasos de este misterio como el de la hermandad del Lago Tiberiades de Murcia, Cartagena...

⁵⁴ Ejemplos conocidos son el Resucitado de Málaga, Almería (convertida en hermandad, venerada en la parroquia de Santiago), Antequera, Chiclana de la Frontera...

⁵⁵ Ejemplos conocidos son Valladolid (con independencia de una extinta anterior), Úbeda...

⁵⁶ Ejemplos conocidos es el Resucitado de Andújar.

madrugada tras la celebración de la Vigilia Pascual⁵⁷ y otras que pueden usar la tarde⁵⁸.

Al presente tienen el privilegio los obispos Atilano Rodríguez Martínez⁵⁹ y Jesús Murgui Soriano⁶⁰ de ser los dos últimos que entraron en sus respectivas ciudades episcopales de Sigüenza y Orihuela en équido para tomar posesión de su catedral. Es una antigua costumbre de la que sólo quedan estos dos ejemplos en España en la que el sucesor de los apóstoles se tiene que desprender de todo boato y entrar en la capital de su diócesis de la misma forma que Jesús entró en Jerusalén⁶¹ y siguiendo costumbres que evocan a milagros como la del emperador Heraclio⁶² que para entrar en Jerusalén con la Vera Cruz tuvo que desprenderse de sus ropajes imperiales para que el madero perdiera su peso sobrenatural. Todas estas ideas nos llevan a la iconografía de la borriquita (la representación de la Entrada Triunfal de Cristo en Jerusalén).

Salvo casos excepcionales (antiguo misterio de papelón de Valladolid de la hermandad de la Vera Cruz) las hermandades que tienen como titular lo que tradicionalmente se conoce como una borriquita no son demasiado antiguas creándose su mayoría a principios del siglo XX y siendo muy raro que exista más de una por población. Lucena es una excepción con su Borriquita del martes santo, no obstante prima como en todas las demás esa hermandad que suele ser la que abre la semana santa de una cierta forma festiva como la procesión de los niños en la mañana del domingo de ramos⁶³ o por la tarde.⁶⁴ No suelen ser imágenes con demasiada devoción, más bien se consideran simpáticas, pero una parte fundamental de desarrollo de la semana santa que conocemos al presente en base a una parte de la Eucaristía de esta jornada en las que

⁵⁷ Ejemplos conocidos son el Resucitado de Rus (es interesante nombrar este pueblecito de la provincia de Jaén por ser quizás una de las más tempranas en torno a las doce de la noche), Toledo (al acabar la Vigilia Pascual), Sevilla (en plena madrugada, aunque se ha adelantado por experimento a primeras horas de la mañana), Algeciras...

⁵⁸ Hasta hace unos años era la hora de salida de los 2 resucitados de Granada (Zaidín y Sagrario de la catedral), Guadix (de la capilla de los hermanos fossores en el cementerio), La Orotava...

⁵⁹ Obispo de Sigüenza-Guadalajara desde 2011 hasta el presente.

⁶⁰ Obispo de Orihuela-Alicante desde 2012 hasta el presente.

⁶¹ Mt. 21, 1-11.

⁶² Emperador de Bizancio desde el 610 hasta el 641.

⁶³ Ejemplos conocidos son Guatemala, Cuenca, Linares, Jaén, Baeza, Bailén, La Carolina, Andújar, Guadix, Córdoba, Málaga, Almería, Écija, Tarazona, Plasencia, Teruel, Las Palmas de Gran Canaria, Loja, Salamanca, Martos, Bilbao, Montilla, Santa Cruz de la Palma (existentes), San Cristóbal de la Laguna...

⁶⁴ Ejemplos conocidos son Soria, Granada, Sevilla, Zamora, Algeciras, Huelva, Cádiz, Vélez-Málaga, Úbeda, San Fernando, Motril, Sanlúcar de Barrameda, Sanlúcar la Mayor, Toledo, Jerez de los Caballeros, Antequera, Las Cabezas de San Juan, Puente Genil...

nacen procesiones que nos podemos llevar a la Edad Media, en este sentido las hermandades en cierto que son contemporáneas, pero la iconografía muy medieval.

Tal es así que el paso de la borriquita es en realidad un icono que se utilizaba en la sacramental existente en la bendición de palmas del domingo de ramos, entre la lectura del evangelio de la entrada de Jesús en Jerusalén⁶⁵ tras la que en procesión los fieles van con palmas o ramas de olivo al templo en donde se leerá la Pasión.

Ya desde la Edad Media esta procesión podía ser acompañada por una pequeña imagen de Cristo sobre la pollina que a veces llevaba ruedas en las patas. Es una costumbre que ha sobrevivido con fuerza en países como Alemania; no obstante ejemplos interesantes quedan dentro de las fronteras españolas como es el caso de Calatayud en donde la bendición se realiza en la plaza y son las hermandades junto a pueblo las que acompañan a la pequeña pieza de imaginaria hasta la iglesia de San Andrés. Otro ejemplo similar es Alcalá de Henares en donde la Borriquita sale desde el palacio episcopal hasta la catedral en donde posteriormente se realizan los oficios de la jornada.

Muy conocido es el monograma JHS o IHS que viene a significar entre considerables variantes Jesús. Es una idea que hay que tomar con mucho cuidado, pero es tangible que se cuela con mucha frecuencia en escudos y enseres (báculos, estandartes, gallardetes, banderas, bacalao, ...) de estos grupos de hermandades (salvo los sepulcros), aunque no se pueden desligar de otros misterios diferentes, si bien no es una repetición tan frecuente⁶⁶.

En cuanto a la Virgen María ocurre lo mismo que con el Nazareno, siempre existe una dolorosa que prima sobre las demás, el porqué de una determinada con una devoción más generalizada que lleva a que la población considere que aquella es María; no existe fórmula alguna más allá de la historia de cada núcleo; no hay un porqué en Sevilla este honor recae en la Esperanza Macarena y en Málaga en la Esperanza del Paso.

Sí es cierto que a diferencia de las iconografías de Cristo en las marianas en lugares de cierto tamaño puede haber una dualidad entre la principal dolorosa

⁶⁵ Jn.12, 12-20.

⁶⁶ Ejemplos de hermandades en donde es un icono que aparece con mucha frecuencia son entre otros: **Borriquita:** Úbeda, Motril, Cuenca, Sanlúcar la Mayor...; **Nazareno:** Jaén, Úbeda, Valladolid, Cuenca (Nazareno del Puente y Nazareno de las Turbas), Alcalá La Real, Moraos de Daimiel, Dulce Nombre de Antequera, Ocaña (se trata del patrón), Córdoba, San Isidoro de Sevilla, Andújar (Señor de los señores)...; **Expiración:** Jaén, el Cachorro de Sevilla...; **Resucitado:** Úbeda, El Puerto de Santa María...

que puede salir en cualquier jornada (aunque es extraña en las primeras) y la necesaria dolorosa del viernes santo por la noche o incluso del sábado santo que siempre responde o a una Virgen de los Dolores de influencia servita o al paso apócrifo de la Soledad de María.

En muchos casos lo común es que se funda la principal devoción mariana en una de estas dos dolorosas (caso de la Soledad de Úbeda o los Dolores de Córdoba), si bien la dualidad existe en otros ejemplos como Sevilla en donde este lugar lo ocuparía la Soledad de San Lorenzo a una devoción muy superior a la Soledad de San Buenaventura (es curioso que el desarrollo con mayor devoción de la semana santa hispalense coincide en Cristo y Virgen en la parroquia del santo diácono mártir).

Es muy difícil que Soledad y Dolores de existir ambas tengan un interés votivo por igual. Servitas de Sevilla es un claro ejemplo que desarrolla un segundo paso de una Piedad y mezcla iconografías). Algún caso existe como Cabra en el sentido que la Soledad ocupa de manera muy extraña la mañana del sábado santo y los Dolores la tarde.

De hecho son dos iconografías muy distintas, la servita no deja de ser una dolorosa gloriosa que recuerda el milagro de la aparición de María a San Alejo y sus compañeros que llevan a la fundación de la Orden Servita y en algunos lugares en donde la orden bien por la presencia de un convento y con más frecuencia por la rama seglar llevan incluso a que esta advocación se convierta en la patrona (caso de Arjona entre otros)⁶⁷; son una clase de hermandades que pueden presentar una interesante variación eligiendo su único día de salida el viernes de dolores sin repetir su manifestación pública de fe el viernes santo⁶⁸. Sí es cierto que los casos en que esto ocurre suelen

⁶⁷ Casos en donde prima la devoción a la Virgen de los Dolores de los Servitas son Córdoba, Antequera (sale el jueves santo), los Siervos de María de San Fernando (es curioso que realiza su procesión en miércoles santo), Málaga (muy curiosa, pues pese a su hora de salida en la madrugada del sábado santo, su silencio y su austeridad especial en la idiosincrasia de la semana santa malagueña es mucho más conocida que la hermandad de Santa Cruz del jueves santo, en iconografía una Soledad), la Dolorosa de Hellín (con participación en varias procesiones aparte de la del viernes santo). Un caso interesante es el de Torredonjimeno en donde su Virgen de los Dolores conocida como "Virgen de las Corridas" utiliza las dos jornadas para esa salida. Porcuna, Albacete, Cartagena (Dolorosa de Salzillo de la cofradía Marraja), San Cristóbal de la Laguna (se le apoda "La Predilecta"), Manzanares, Santander, La Orotava (Dolores de la parroquia de San Juan), Santa Cruz de la Palma (existen dos), Santa Cruz de Tenerife, El Puerto de Santa María (acompaña al Nazareno)...

⁶⁸ Conocidos son los casos de Carmona, Cádiz (renunció a su procesión el viernes santo), Maracena, Bilbao, La Orotava (la del convento de San Agustín), Loja (se trata de una piedad, aunque mantiene la advocación servita)...

ser dolorosas que pierden devoción colectiva frente a aquellas que mantienen los cultos el viernes de dolores y la procesión en su octava como ocurre con la ofrenda floral a los Dolores de Córdoba.

En realidad la procesión de la noche del viernes santo es casi una necesidad, hasta el punto de que si por las circunstancias de la inexistencia o disolución en el tiempo de la hermandad que tiene esa función otra la realiza; un caso curioso es Linares, recogido el Santo Entierro su Virgen que no es la más devota de la ciudad vuelve a salir sin corona para anunciar el luto en una segunda procesión y la llaman la Soledad que nos introduce en la segunda iconografía.

En realidad la Soledad a nivel general como advocación o incluso misterio representa el retiro de María tras la muerte de Jesús hasta su resurrección, por eso se le suele representar a los pies de una cruz con un sudario⁶⁹.

En ambos ejemplos sí es cierto que se entiende el duelo sufrido por María y la obligación de los fieles de compartirlo con Ella, esa es la principal razón que lleva a la devoción que alcanzan estas cofradías pasionistas marianas. Quizás Don Quijote lo definió en su locura cuando Cervantes expresa: *iba tan puesto en llegar a los ensabanados y en librar a la señora enlutada* y posteriormente el hidalgo da la razón por la que va a atacar a los disciplinantes: *al punto dejéis libre a esa hermosa señora, cuyas lágrimas y triste semblante dan claras muestras que la lleváis contra su voluntad, y que algún notorio desaguisado le habedes fecho*. En tres líneas Cervantes define a la perfección la iconografía de la dolorosa y Don Quijote el sentir doloroso que debe de transmitir dicha imagen en los fieles⁷⁰.

⁶⁹ Casos en donde prima la devoción a la Virgen de la Soledad son Úbeda, Andújar, Baeza, Martos, Guadix (coronada canónicamente), Almería, San Fernando (Loreto), Soria, Bilbao, Lugo, Huelva, Vélez-Málaga, Jerez de la Frontera (Loreto), Teruel, Salamanca, Zamora, Daimiel, Cáceres, Ocaña, Cuenca (San Agustín), Sanlúcar la Mayor, Toledo (curiosamente realiza su procesión el viernes de dolores, incorporándose de nuevo a la procesión del viernes santo tras el Santo Sepulcro), Arjonilla (nombramos este pequeño pueblo de Jaén porque también realiza procesión el viernes de dolores además del viernes santo), Torreperogil (la nombramos por pertenecer al arciprestazgo de Úbeda), Hellín (aunque es importante el viernes santo no llega al peso de la Dolorosa), La Soledad de la Portería de Las Palmas de Gran Canaria (a pesar de que es la que prima, en la ciudad existen dos vírgenes de los Dolores, la Genovesa y la de Luján que se venera en la catedral). Un caso interesante es Écija, pues mantiene la advocación de la Soledad, pero por el sol es una iconografía de los Dolores servitas (ejemplo de mezclanza). También es muy interesante Gandía ya que la Soledad participa el viernes santo en el entierro, el sábado santo sola indicando el luto que pierde el domingo de resurrección al encontrarse con su Hijo.

⁷⁰ CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición de Edicomunicación, Barcelona 1990, Capítulo LII de la Primera Parte, p. 346.

Es cierto que en el caso del misterio de la Soledad puede haber excepciones que acompañan a otros pasos de Cristo y no son tan devocionales e incluso cambian la advocación como la Aurora de Baeza titular mariana del Nazareno de la Vera Cruz en la madrugada del viernes santo; en otros casos también es correcto que por entresijos de la historia presenta otro día de salida como la Soledad del Campo Príncipe de Granada que acompaña a una Coronación de Espinas el martes santo, si bien por su carácter de Soledad que no se pierde en Granada vuelve a salir a las calles Sola en la tarde del viernes santo. En realidad son excepciones que vienen de diversas unificaciones cada una con su peculiar porque⁷¹.

A modo de conclusión éste es el análisis más corto que se puede hacer de la iconografía pasional, por tanto de lo que se representa en semana santa. Lo necesario, aunque a veces siquiera sea completo, pero tienda a la necesidad de que es lo ideal. Todos los demás pasos de riquísimas iconografías, advocaciones, idiosincrasias determinadas de las hermandades son siempre sumas a la riqueza esencial, los momentos en que la población considera casi de manera tangible que es la hora en que en sus calles está el Hijo del Hombre o su Madre.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., *Artes y artesanías de la semana santa andaluza*. Ediciones Tartessos, Córdoba 2004.
- AAVV., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid 1994.
- AAVV., *Diurnal*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1968.
- AAVV., *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid 1998.
- AAVV., *La Pasión de Córdoba*. Ediciones Tartessos, Córdoba 1999.
- AAVV., *Los Papas, veinte siglos de historia*. Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, Ciudad del Vaticano 2000.
- AAVV., *Málaga Penitente*. Ediciones Gever, Sevilla 1998.

⁷¹ Por indicar algunos ejemplos interesantes en nota al pie: Consolación de Huelva que acompaña al crucificado de la Buena Muerte el jueves santo; la Virgen de los Desamparados del barrio sevillano de Parque Alcosa que realiza su procesión en mayo, la Dolorosa de la Vera Cruz de Valladolid desgajada del grupo de Gregorio Fernández en la madrugada entre otras procesiones.

- AAVV., *Semana Santa en la provincia de Jaén*. Ediciones Gemisa, Sevilla 1990.
- ALDOBRANDINI, H. (Clemente VIII). *Pontificale Romanum*. Estados Pontificios, Roma 1595.
- BONET SALAMANCA, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 2009.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición de Edicomunicación, Barcelona 1990.
- CHIESA, G. de la (Benedictus XV), *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum. A S. Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum*. Reimpresión XXV; Juxta Typicam Vaticanam, Ciudad del Vaticano 2004.
- FERNÁNDEZ PARADAS, A. R., (coor.), *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Editorial Exlibric. Antequera 2016.
- GRIMM, J. y W., *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Imprenta Nacional, San José de Costa Rica 2013.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J., "*Paso a paso...*" *Semana Santa de Cuenca*. Editado por el autor, Cuenca 1981.
- LORITE CRUZ, P. J., "La Virgen del Tránsito de la parroquia de San Juan de Jaén, una iconografía descontextualizada en la diócesis de Baeza-Jaén", en *Pasión y Gloria*. Agrupación de cofradías de Jaén (Jaén), nº 32 (2015) 22-27.
- LUENGO MENA, J., *Compendio de las cofradías de Sevilla*. Espuela de Plata, Sevilla 2007.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España (1600-1700)*. Cátedra, Madrid 1998.
- MARTÍNEZ ELVIRA, J.R., *Semana Santa en Úbeda*. Unión de Cofradías de Úbeda, Úbeda 2011.
- MOLINA, V., *Misal completo latino-castellano*. Editorial Hispania, Valencia 1958.
- MOSCOSO DE SANDOVAL, B. de, *Constituciones sinodales del obispado de Jaén. Año 1624*. Segunda Impresión, Pedro Joseph de Doblas, 1787.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. *et alii*, *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza*. Asociación Cultural Baezana, Baeza, 1997.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (dir.). *Nazarenos de Sevilla*. Tartessos, Sevilla 1997.

Cofradías penitenciales en la pintura sevillana de los siglos XIX-XX

Margarita SÁNCHEZ LATORRE
Dirección General de Bienes Culturales
y Museos. Sevilla

*A mis padres y a mi hermana
y a mis sevillanos, José Antonio y Abel*

- I. Introducción.**
- II. La ciudad y sus cofradías.**
- III. Las procesiones.**
- IV. Anécdotas y guiños de Semana Santa.**
- V. La Macarena y el Gran Poder.**
- VI. La internacionalización artística de la Semana Santa sevillana.**
- VII. Conclusiones.**

I. INTRODUCCIÓN

Es en el ámbito de la pintura costumbrista, aunque con escauceos también hacia la de vistas urbanas, de casacón o incluso de historia, donde Sevilla podía bucear en su Semana Santa y en sus cofradías penitenciales, para hacer de ellas objeto y particularidad pictórica. Una ciudad de temperamento alegre, festivo, soleada, que gusta de las escenas amables y complacientes, incluso chispeantes, que este tipo de pintura y la propia ciudad, con su paisaje y su paisanaje, podían ofrecer. Sin pretender hacer un catálogo exhaustivo mencionaremos algunas de estas obras y sus autores, para finalmente ofrecer unas conclusiones acerca de su originalidad estilística. Hemos de apuntar, no obstante, suscribiendo al profesor Enrique Valdivieso, que es quien nos precede en la realización de este tipo de compilación¹, que, pese a ser la Semana Santa una de las fiestas mayores de la ciudad, no ha recibido una atención equivalente por parte de los artistas. Hasta mediado el Ochocientos², se encuentran escasas referencias pictóricas. Este momento coincide con la protección oficial que los Duques de Montpensier prestan a dicha festividad y con el desarrollo del costumbrismo pictórico.

II. LA CIUDAD Y SUS COFRADÍAS

A caballo entre la pintura costumbrista y la de paisaje urbano, existe una obra que suponemos de colaboración entre los dos primos José y Joaquín Domínguez Bécquer³, *Procesión en la Puerta del Perdón de la Catedral de*

¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Representaciones pictóricas”, en *Sevilla penitente. Tomo I*. Sevilla 1995, pp. 343-382.

² Una de las obras más tempranas de un pintor sevillano del XIX acerca de la Semana Santa sería el grabado *Los nazarenos de las cofradías de Sevilla* de Antonio M^o Esquivel, publicado en el tomo IV de la Revista del Liceo madrileño en 1838, que no hemos podido contemplar directamente, pero que cita BANDA Y VARGAS, A. de la, *Antonio María Esquivel*. Sevilla 2002, p.114.

³ Suponemos que se trata de una obra de colaboración entre ambos, pues la referencia encontrada fija como autor “José Joaquín Domínguez Bécquer”, por lo que suponemos la omisión de la conjunción “y”. VV. AA. *José Jiménez Aranda. 1837 – 1903*, Fundación El Monte, Sevilla 2002, p. 170.

Sevilla. El ambiente es penumbroso. Anochece. La puerta de acceso al patio de los naranjos, procedente de la antigua mezquita almohade, abre su arco de herradura, blasonado de figuras cristianas y con la Giralda como fondo. Fuera, la muchedumbre, no muy numerosa y oscurecida como el propio seminocturno, espera la salida del santo. Esta pintura está cerca de las vistas románticas de David Roberts y de Jenaro Pérez Villaamil, artistas que influyeron especialmente en José. La arquitectura monumental es de altura casi fantasmagórica, imaginada, soñada e irreal, aunque no por ello, menos bella.

Del segundo de los citados procede la obra, fechada en 1853, de *La plaza de San Francisco durante el desfile de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (San Sebastián, Museo de San Telmo), con una visión más realista de la ciudad. Nos encontramos en uno de los nudos neurálgicos del desfile pasionista, la confluencia de la Calle Génova y la Plaza de San Francisco, en un recorrido de retorno desde la Catedral, con Cristo llevando su cruz con el Cirineo y, aún en la calle Génova, la Virgen de la Merced y San Juan precedidos de cirios y bajo palio⁴. Encabezan la procesión penitentes de negro, con ancho fajín de esparto y medias hasta la rodilla, portando en oblicuo el cirial y siguiendo las vías del tranvía en el pavimento, entre la muchedumbre que, de pie o sentada, se despliega por toda la composición.

Pero si hay una obra cumbre en la pintura decimonónica en lo que a conjunción de Semana Santa y marco urbano de Sevilla se refiere es una anónima aguada sobre lienzo del *Santo Entierro* de mediados de la centuria (Sevilla, Ayuntamiento). Caracteriza a esta obra, por un lado, la sabia descripción urbana del cortejo desde la Plaza de la Gavidia hasta la Catedral, pasando por la Plaza del Duque, Sierpes, Plaza de San Francisco y Calle Génova, con una selección de los monumentos más emblemáticos de este recorrido. Por otro, la detallada reproducción de los pasos integrantes de la procesión, según descripciones de 1854, y la fidelidad

José Domínguez Insausti (Sevilla, 1805-1841) toma el apellido Bécquer del segundo de su padre. Formado en la Escuela local de Bellas Artes, desde los años 20 practicó la pintura independiente, que vendía con facilidad en el mercado sevillano y entre los visitantes extranjeros. Sus prototipos se mantendrían a lo largo de toda la pintura romántica sevillana. Sus vistas de la ciudad se verían influidas por el contacto mantenido en 1833 con Jenaro Pérez Villaamil y el escocés David Roberts. Fue padre del poeta Gustavo Adolfo Bécquer y del pintor Valeriano Bécquer, así como primo y colaborador de Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817-1879). Éste también se formó en la Escuela local de Bellas Artes, de la que llegó a ser catedrático y director, además de profesor de dibujo de los hijos de los Montpensier y pintor honorario de Cámara. Su pintura se caracterizó por un dibujo suelto y de colorido brillante, medios técnicos que le permitieron una notable dedicación al retrato, a la representación de tipos populares y de pobladas escenas festivas en ambientes urbanos. VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla 1981, pp. 53-57, y VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla 2002, pp. 375-376 y 394-398.

⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c. 1995, p. 355.

a un detalle de época: la calle aparece casi vacía de viandantes, concentrándose los espectadores en los balcones⁵.

La misma cofradía protagoniza *La salida del Cristo de la Pasión en la Semana Santa de Sevilla* desde la puerta de los Palos⁶ de la Catedral, entre la muchedumbre ataviada a la moda del siglo anterior, en un ejemplo de pintura de casacón. Es una grisalla al óleo de 1897, hoy perteneciente a la Colección El Monte de Sevilla, de José Jiménez Aranda⁷, realizada para su publicación en *La Ilustración Española y Americana*. Pertenece a la última etapa de la vida del pintor, que había regresado a Sevilla desde Madrid, tras la muerte en la primavera de 1892 de su esposa y una hija, víctimas del cólera. Un año antes de realizar esta pequeña composición, el artista confiesa epistolarmente a Sorolla que está sumido aún en una honda depresión⁸. Quizá estas circunstancias personales, tan amargas y al final de la vida, le predispongan a este tema. Hemos de recordar que José Jiménez Aranda no realizaba en Semana Santa otros asuntos que no fueran de la Pasión y muerte de Cristo, aunque no prestó excesiva atención a la Semana Santa en sí.

El Cristo de la Pasión seguirá siendo motivo recurrente de inspiración. En el caso de Joaquín Turina y Areal⁹ se añadirá la recreación histórica al presentar al célebre autor de la talla titular contemplando su primera salida a la calle en *Martínez Montañés viendo salir la procesión de Jesús de Pasión* (Sevilla, Hermandad de Pasión), sentado en sillón frailer, acompañado de penitentes, flagelantes y devotos. Dos detalles historicistas más son la presencia de los frailes y el hábito blanco de los cofrades, vinculado al origen mercedario de la corporación. La pose del escultor en esta obra pudo ser recreada en el monumento de la Plaza del Salvador, obra de Agustín Sánchez Cid en 1923¹⁰.

⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Ibidem*, 1995, pp. 347-353.

⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Ibid.*, 1995, p. 358.

⁷ Hermano del también pintor Luis Jiménez Aranda, José (Sevilla, 1837 – 1903) fue un artista de talento, de fácil dibujo, soltura en la captación del natural y habilidad compositiva, virtudes que puso al servicio, fundamentalmente, de la pintura de casacones, que empezó a practicar a raíz de su estancia en Roma (1871-1875), donde obtuvo el aprecio del Mariano Fortuny, y durante su estancia en París (1881-1890), donde asimiló el estilo de Meissonier y expuso en el Salón Anual. Su etapa en Madrid (1890-1893) coincidió con una modulación de su pintura hacia el realismo que empezaba a estar de moda y con el que concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 99-105 y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, pp. 430-432.

⁸ VV. AA. *José Jiménez Aranda...*, p. 114.

⁹ Padre del compositor Joaquín Turina Pérez, nacido en Sevilla en 1847 y fallecido en dicha ciudad en 1903. Fue discípulo de Antonio Cabral Bejarano y Manuel Wssel. Destacó por sus temas históricos y costumbristas. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, p. 133, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 465.

¹⁰ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., y PEÑA FERNÁNDEZ, J. de la, "Historia de las Hermandades de penitencia", en *Sevilla penitente*. Sevilla 1995, t. I, pp. 139-140. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 356.

III. LAS PROCESIONES

A esta estirpe descriptiva pertenece una obra de Alfred Dehodencq (París, 1822-1882), pintor francés residente en Sevilla durante doce años, que trabajó para los Duques de Montpensier, D. Antonio de Orléans y D.^a Luisa Fernanda de Borbón, hermana de la Reina Isabel II, quienes establecieron una suerte de segunda corte en la Sevilla decimonónica¹¹. Por encargo del duque, hizo este artista en 1851 dos lienzos que debían representar la dualidad lúdico-religiosa de la ciudad para el Salón Cuadrado de su palacio sevillano. *Un baile de gitanos en los jardines del Alcázar, delante del Pabellón de Carlos V* y *Una cofradía pasando por la Calle Génova* (Málaga, Museo Carmen Thyssen) se refieren al baile flamenco y a la Semana Santa como exponente máximo de ese doble carácter de lo andaluz¹². Cristo crucificado aparece, de nuevo, en la confluencia de la Plaza de San Francisco con la Calle Génova, lugar predilecto de contemplación de la Semana Santa para la burguesía de la época¹³.

Un ámbito urbano similar es el elegido por Manuel Cabral Bejarano¹⁴ para sus dos versiones de la *Procesión del Viernes Santo* o *La Cofradía de Montserrat por la Calle Génova* de 1855 y 1862 (La Habana, Museo Nacional, y Sevilla, Reales Alcázares, respectivamente). Nos encontramos a pleno sol, un radiante Viernes Santo, con Cristo crucificado entre los ladrones y María Magdalena y, de nuevo, en la confluencia de la Plaza de San Francisco con la Calle Génova¹⁵. Aquí la multitud, en balcones y en la calle, es más apiñada y sus actitudes particulares pasan más desapercibidas que en el lienzo de Dehodencq, si bien es posible distinguir, por ejemplo, a la izquierda, al pobre y tullido

¹¹ Discipulo de Léon Coignet en su juventud, el estilo pictórico de Dehodencq se caracterizó por su soltura y colorido, influyendo en algunos de los artistas sevillanos del momento. Al servicio de los Montpensier (1850-1863), se dedicó al retrato, a los hechos protagonizados por dicha familia así como a la captación de escenas populares. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 74-75, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 413.

¹² Díez, J.L., “Una cofradía pasando por la calle Génova, Sevilla” en: <http://www.carmenthysenmalaga.org/obra/una-cofradia-pasando-por-la-calle-genova,-sevilla> [08/05/2017]

¹³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, pp. 346-347.

¹⁴ Manuel Cabral Aguado (Sevilla, 1827-1891) fue hijo del también pintor Antonio Cabral Bejarano, de quien tomó el apellido, y hermano de los también pintores Francisco y Juan Cabral Bejarano. Su formación transcurre junto a su padre y en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, de la que llegaría a ser profesor, además de pintor honorario de cámara de Isabel II, que apreciaba mucho su obra. Aunque dedicado también al retrato y con algunas incursiones menores de género histórico, la obra de Manuel Cabral Bejarano es sobre todo apreciada, a pesar de su dibujo algo duro y su colorido un tanto convencional, por ser testimonio de las costumbres y vida de la ciudad en la época. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 78-81, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, pp. 416-419.

¹⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 354.

que quizá espere un milagro de su devoción en esta Pascua, así como retratos de familiares y amigos, entre ellos el de su padre y su hermano Francisco.

También José García Ramos¹⁶, exponente de otro tipo de escenas semananas que comentaremos a continuación, deja testimonio de *Procesión por Sierpes (Sevilla, colección particular)*, una de las vías más significativas de la carrera oficial. *De factura suelta y abocetada, funde nazarenos, viandantes y urbe en un mismo ambiente. Pero entre el encalado de las casas y la luz de los cirios del paso, descuella el color negro, acercando esta obra a nivel formal a la pintura de Nonell o Gutiérrez Solana, aunque sin carga crítica ni peyorativa. Quizá esta obra sea ejemplo de reveses familiares sufridos en el cambio de siglo, como la disolución de una academia creada, entre otros, con su hermano, lo que oscurecerá su pintura y le restará donaire*¹⁷.

El gusto por las cofradías penitenciales como argumento artístico rebasará las fronteras del siglo XIX. Con una pincelada más suelta, más impresionista y atenta a la evocación que al preciosismo, y una gama cromática reducida, en la que destaca el ocre general, el blanco de los penitentes y algunos toques de rojo y verde en el paso y en el monaguillo, encontraremos obras de la belleza de La procesión de las Siete Palabras de Gonzalo Bilbao¹⁸ (Málaga, Museo Carmen Thyssen). Representa su entrada en la catedral metropolitana, precisamente en

¹⁶ José García Ramos (Sevilla, 1852 – 1912) fue discípulo de José Jiménez Aranda, con el que viajó a Roma y a París. En la Ciudad Eterna recibió también la influencia de Fortuny y cultivó la pintura de casacón. No obstante, la mayor parte de su vida transcurrió en su ciudad natal, donde se convirtió en el exponente de representación del casticismo andaluz, de escenas y personajes populares, captados siempre en su aspecto divertido, eludiendo el carácter trágico que también podía tener en determinados momentos la vida de las clases populares. Fue autor de los carteles de Feria y Semana Santa de los años 1890, 1906, 1907 y 1912. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 116-119, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, pp. 439-443. PÉREZ CALERO, G., *El pintor José García Ramos 1852-1912. Exposición de obras de colecciones particulares en el Ateneo de Sevilla*, Sevilla 2012, p. 11.

¹⁷ PÉREZ CALERO, G., *Ibidem*, p. 9.

¹⁸ Gonzalo Bilbao (Sevilla, 1860 – Madrid, 1938) es el pintor sevillano más próximo a Sorolla. Destacó por su interés en la captación de la luz y del instante con una pincelada próxima al impresionismo. Su trayectoria fue la habitual en este tipo de pintores sevillanos: formación en su ciudad natal, estudios en Roma, donde entra en contacto con José Villegas (etapa de viajes que, en su caso, se vio completada con una estancia en París y dos años de residencia en Tángier y Tetuán) y vuelta a su ciudad natal, donde llegaría a ser académico y participante asiduo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Su obra más famosa, *Las Cigarreras*, compositivamente inspirada en *Las Hilanderas* de Velázquez, destaca por su estudio perspectivo y de luces, aunque su argumento es el descanso de algunas cigarreras en la fábrica para contemplar a una de ellas que amamanta a su bebé. Fue Bilbao un artista notable, si bien a veces la crítica lo ha visto excesivamente inclinado a la captación de lo anecdótico en su pintura, así como al encuadre fotográfico. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 120-124, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, pp. 446-451.

el año de la proclamación al trono de Alfonso XIII, 1902, y también año de la visita de Sorolla a la Semana Santa sevillana, que volverá años después para inspirarse y pintar una de sus Visiones de España, como luego veremos. En esta obra, Bilbao actualiza la representación costumbrista sevillana, y pasionista en particular, captando su imagen festiva y andaluza, con una nueva pincelada¹⁹. Pero no será su única obra de este tipo.

Aunque fue tema querido por el artista, pocas representaciones se conocen de este tipo en Gustavo Bacaristas²⁰, si no es El desfile de la Cofradía de las Siete Palabras, de 1925 (Sevilla, colección particular), obra hábilmente compuesta, con el paso del Cristo de espaldas entre un grupo de nazarenos blancos y la multitud que queda en tonos fríos, en un armonioso uso del fauvismo cromático al servicio de la Semana Santa²¹.

A Santiago Martínez²² le corresponde el mérito de haber sabido conjugar la emoción contenida y la objetividad en una época de divorcio entre los temas religiosos y el arte. Ese equilibrio, tanto en las tonalidades claras y poco estridentes, como en el porte sosegado de imágenes y penitentes, es patente en El paso de la Amargura, dispuesto en su templo de San Juan de la Palma (ca. 1955, Sevilla, colección particular) o El altar del Cristo de la Expiración del Museo, durante la Cuaresma (1967, Sevilla, colección particular)²³.

Otras obras contemporáneas de artistas menos conocidos, pero destacables por la hábil captación de las imágenes, luces y entorno son Cristo de Santa Cruz cruzando por los Alcázares de Ferreira (Sevilla, colección particular) o la Virgen de la Estrella de B. Sierra (Sevilla, colección particular)²⁴.

¹⁹ PÉREZ CALERO, G., “La Procesión de las Siete Palabras” en <http://www.carmen-thyssenmalaga.org/obra/la-procesion-de-las-siete-palabras> [08/05/2017]

²⁰ Fue Bacaristas (Gibraltar, 1873 – Sevilla, 1971) un artista internacional, formado en Roma y París, con una etapa de residencia en Buenos Aires, lo que le abrió el mercado estadounidense. En 1914, en la plenitud de su carrera, se instala en Sevilla, donde residirá hasta su muerte, salvo el paréntesis de la Guerra Civil. Su obra es una mezcla de estilos internacionales desarrollados a partir del postimpresionismo, con cierto toque decorativista modernista y colorido fauve. VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 480.

²¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, pp. 363-364.

²² Martínez (Villaverde del Río, 1890 – Sevilla, 1979) fue discípulo de Gonzalo Bilbao y de José García Ramos. Completó su formación en Madrid, donde conoció a Sorolla, convirtiéndose en uno de los pintores herederos de su estilo. Su obra transcurre fundamentalmente en Sevilla, donde practicó una pintura serena, con costumbrismo alejado de tipismo y anecdotismo y un apacible impresionismo. VALDIVIESO, E., o.c., 2002.

²³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 364.

²⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 366.

IV. ANÉCDOTAS Y GUIÑOS DE SEMANA SANTA

Aunque, en un principio, a los pintores sevillanos pareció interesarles la propia Semana Santa como festividad a representar en sí, igual que se hacía con otras temáticas festivas cual ferias o romerías, o como excusa engalanadora del espacio urbano, no tardaron en surgir escenas costumbristas menores, propias de estas festividades, pero al margen del magno acto procesional en sí. Momentos como los que preceden la salida de la procesión en el templo, o las actividades que ocupan a los penitentes al margen del desfile, así como las contingencias de la lluvia, etc. son algunos de los instantes que pudieron captar y testimoniar aquellos pintores.

Aunque no ambientada en Sevilla, José Jiménez Aranda ofrece uno de estos momentos previos en *Penitentes en la basílica inferior de Asís*, pintura de 1874. Se trata de una de las llamadas pinturas de casacón, modalidad de pintura costumbrista inspirada en el siglo XVIII y que tendría en pelucas y casacas las notas indumentarias principales de sus personajes. Pero es una pintura también comparable a aquellas que evocan las galerías pictóricas del momento o el arqueologismo monumental, dada su pormenorizada descripción del templo italiano. Probablemente la obra responda a alguna visita a la localidad franciscana de Asís, muy unida a los hermanos Benlliure. José Jiménez Aranda fue muy apreciado en esta etapa italiana por Mariano Benlliure y esta pintura está fechada precisamente el mismo año de su muerte. Es una pintura que combina el cuadro de costumbres, en su modalidad de casacón, con el trasunto goyesco y el ensamblaje en el estudio de distintas escenografías de carácter arqueologizante y grupos de personajes en distintas actitudes y vestimentas, propio de la pintura de historia, y algo que también practicaba otro sevillano, José Villegas²⁵. Por lo que respecta al cuadro de costumbres, nos ofrece la procesión a medio formar, y algunos penitentes que, espalda descubierta, se azotan y portan la cruz, a imitación de Cristo.

Mencionaremos también aquí una obra de la etapa italiana de José Villegas Cordero²⁶, *La procesión del Redentor* (Bilbao, Colección Anitúa), de 1888,

²⁵ VV. AA. *José Jiménez Aranda...*, p. 236.

²⁶ José Villegas Cordero (Sevilla, 1844 – Madrid, 1921) fue uno de los pintores con más talento de su tiempo. De haber pertenecido a las vanguardias artísticas, hubiese sido probablemente uno de los artistas de su generación más destacados. Formado en Sevilla, completó sus estudios artísticos en Madrid, como copista del Museo del Prado y especialmente de Velázquez, cuyo influjo es notable en su pintura, y en Roma, donde llegó a ser director de la Academia Española. A los 65 años volvió a Madrid, donde fue director del Museo del Prado. Villegas cultivó los temas propios de su época: el asunto histórico, el retrato, el costumbrismo, donde combinó la pintura de tipos populares andaluces e italianos, así como el tema marroquí, y

captada en Venecia, lugar de frecuentes estancias. Combina la captación *à plein air* de los efectos atmosféricos (uno de los canales venecianos por donde transcurre la comitiva en un día de lluvia) y la recreación *veduttista* del entorno urbano.

El ya citado Manuel Cabral Bejarano pinta en 1862 una escena de taberna, *Después de la procesión*. Dos nazarenos, negro y blanco, de espaldas y de perfil al espectador se muestran junto a la barra, junto a otros miembros de la muchedumbre popular que los ha observado, ofreciendo así un contrapunto tanto compositivo (el penitente blanco que centra una escena de tonos terrosos, en que su compañero oscuro pasa casi desapercibido), como narrativo, esbozando una escena relajada, sin crítica ni excesos en este caso, contrapuesta a la rigurosidad de la penitencia pasionista.

Una escena protagonizada también por un penitente, al margen del desfile, es la de *Procesión en la Campana* (colección particular), en la que un nazareno, de rostro descubierto, ha salido de la procesión y es objeto de atención y sorpresa por los viandantes. En obras así, José García Ramos desarrolla un costumbrismo basado en el contacto real, diario y directo con lo cotidiano, al margen de tópicos románticos²⁷, en el que el humor es también bienvenido. Un suceso inesperado pone en fuga toda la sobriedad del desfile y alienta la escapada individual en *¡Hermanos, sálvese quien pueda!* O inoportunamente, la lluvia anula o interrumpe salidas procesionales en *La tormenta o la anulación de la procesión* y *Procesión interrumpida por la lluvia*. En la primera, García Ramos nos ofrece una escena en la que el clima intempestivo está a punto de ofrecer un tumulto de confusión, pérdida de lámparas, etc., ante el gesto exasperado de sacerdotes y hermanos mayores. La segunda presenta también el momento en que la comitiva se apresura a guarecerse en el interior de la iglesia con una pintura más evolucionada, más sintética compositiva y pictóricamente, que recuerda a la pintura impresionista y *fin de siècle* francesa. El pintor solía frecuentar las iglesias en los momentos previos a la salida procesional y gustaba de captar estas inclemencias meteorológicas, que, en muchas ocasiones, daban al traste con las ilusiones de todo un año, pero que el pintor sabía captar con cierto toque de gracia y humor, sin tintes de trágica decepción, como sugiere incluso el cromatismo de estas obras²⁸.

especialmente el tema taurino, también la pintura de casacón, y el paisaje. En su etapa final se acercó también al modernismo y al simbolismo y concibió una de sus series más conocidas, *Decálogo*, inspirada en la actitud del hombre hacia Dios. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 105-110 y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, pp. 433-436. VV.AA., *José Villegas Cordero (1844 -1921)*. *Catálogo de exposición*. Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba 2001.

²⁷ PÉREZ CALERO, G., *El pintor José García Ramos...*, p. 23.

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

Testimonio del mundo de las relaciones personales que tienen la Semana Santa como excusa es *Nazareno de La Macarena* (Sevilla, colección particular), donde un penitente es objeto de coqueto reclamo por varias jóvenes sonrientes. La obra se fecha con posterioridad a 1889, cuando se introdujo nuevo hábito en la cofradía, lo que puede contribuir también a la admiración de las jóvenes por el cofrade: túnica y capa blanca y capirucho morado o verde según acompañara a Cristo o la Virgen²⁹.

García Ramos participó también en un proyecto editorial que le permitió realizar cincuenta dibujos y cuatro óleos referentes a la vida andaluza, de una manera realista, sin edulcorar ni folklorizar, por lo cual es una obra cumbre del Regionalismo andaluz, donde arte y literatura se dan la mano. Nos referimos a *La Tierra de María Santísima* del ecijano Benito Mas y Prat, obra publicada en Barcelona en 1891. No falta en este proyecto la Semana Santa sevillana, donde desplegó su talento en la captación de detalles de rostros, atuendos, ornamentos, etc. (...*Posee también un manto notabilísimo, ¿Quién no ha presenciado con admiración..?, Por eso se dirige a las imágenes y canta, ... Y llevan grandes cruces al hombro, Las puertas de los templos se ven tomadas*)³⁰.

Otro proyecto editorial interesante, y que entronca también con la descripción de los nazarenos, como tipo popular de la Semana Santa es la serie *Nazarenos de Sevilla* de Francisco Hohenleiter Castro³¹, realizada para el libro de “Semana Santa de 1927”, donde se describen los cofrades de todas las hermandades del momento, con esmerada atención a los detalles de su atuendo y sobre fondo de sus Cristos, Vírgenes y barrios. No faltarían tampoco en la nómina de este autor hermosas escenas que describen *La salida del paso de la Coronación de espinas* y *El tránsito del paso del Nazareno por el interior de la Catedral* (Sevilla, Hermandad del Valle), ambas de 1911, así como las plumillas de 1930, como *La salida del Gran Poder*³².

La crónica de época también tiene la pintura y la Semana Santa como protagonista. José Arpa Perea³³, consolidada su formación en Roma y de

²⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., “La Cofradía de la Macarena como tema de la pintura sevillana”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 514 (2001) 41.

³⁰ PÉREZ CALERO, G. *El pintor José García Ramos...*, pp. 7, 32.

³¹ Hohenleiter (Cádiz, 1889 – Sevilla, 1968) es un artista afincado en Sevilla, de hábil color y dibujo, puesto al servicio de la pintura decorativa, de ilustraciones y carteles, así como de pervivencia de la pintura de casacón en la primera mitad del siglo XX. VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 481.

³² VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, pp. 360-361.

³³ A pesar de su humilde origen, José Arpa Perea (Carmona, 1858 – Sevilla, 1952) pudo desarrollarse artísticamente durante las clases nocturnas de la Escuela de Bellas Artes y

vuelta en Sevilla a finales del siglo XIX y antes de su marcha a América, recogerá en un dibujo de 1893 el trágico *Incendio del manto de la Virgen de la Amargura en la Procesión del Domingo de Ramos*, que aparecerá reproducido en “La Ilustración Española y Americana”. Y no será la única vez que trate este asunto, el del incendio sufrido por la imagen a su entrada en la Plaza de San Francisco el año precisamente que estrenaba respiraderos, pues volverá a hacerlo de vuelta a Sevilla, treinta años después, tras largos años en México y Texas, en *Paso de Palio de la Amargura* (Sevilla, colección particular), aunque en este caso centrado sólo en la imagen, vista de espaldas, en una pintura de toque impresionista y vibrante, donde la protagonista es la luz, de los cirios, del incendio, casi fundidos en una única corona en torno al manto de la Virgen, y donde el dibujo prácticamente ha desaparecido.

José Arpa Perea es un pintor más conocido por su dedicación al paisaje y al retrato. No obstante, cultivó también el tema religioso y popular, especialmente en Sevilla y en su última etapa. Y frente a otros artistas sevillanos, como José García Ramos, que se dedicaron mayormente a captar el costumbrismo de la Semana Santa, a Arpa le interesaría desde el punto de vista del ambiente, la luz, los destellos de cirios y mantos, convirtiendo estas obras de Semana Santa en escenas que ahondan en su sentir impresionista³⁴. Un ejemplo de ello es *Cofradía de la Trinidad* (Sevilla, colección particular)³⁵.

Además de a esta cofradía, y también en esta época, Arpa dedicó una serie de obras a la popular talla de la Semana Santa sevillana de Francisco Ruiz Gijón, “el Cachorro”. La primera, de 1940 (Carmona, colección particular),

gracias también a Eduardo Cano, que supo reconocer su talento. Completó su formación en Roma entre 1883 y 1886, donde contactó con José Villegas, gracias a una beca de la Diputación de Sevilla. Arpa sorprendió al público de su época por su sentido del color y su capacidad para captar paisajes y exteriores de forma extraordinaria. Además de su estancia en Roma, en 1895 viajó a Marruecos y a partir de 1897 residió en América durante treinta y dos años, primero en México donde llegó a ser catedrático de la Academia de San Carlos, y después en Texas donde pintó paisajes tan extraordinarios como el *Gran Cañón del Colorado* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. VALDIVIESO, E., o.c., 1981, pp. 124-126, y VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 451.

³⁴ RODRÍGUEZ SERRANO, C., “La temática religiosa en la obra del pintor José Arpa: devociones populares”, en *XV Simposium sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla 2014, pp. 131, 140.

³⁵ Valdivieso la fecha con posterioridad a 1928. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 338. Puede tratarse también de *Procesión*, obra fechada hacia 1930 por C. Rodríguez Serrano en su tesis doctoral (fig. 475). RODRÍGUEZ SERRANO, C., *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2015, pp. 88, 188, 189, 190, 227, 296. Tesis doctoral dirigida por el catedrático D. Enrique Valdivieso González y codirigida por el catedrático D. José Fernández López. RODRÍGUEZ SERRANO, C., o.c., 2014, pp. 131-148.

fue un regalo de bodas en el que representa la imagen en procesión, en un ambiente de blanca luz, que todo lo tiñe y que tan bien casa con el tono general abocetado de la obra. El *Santísimo Cristo de la Expiración de la Hermandad del Patrocinio* (Carmona, Iglesia de Santa María de la Asunción), de 1942, de tipo hiperrealista, pudo ser un encargo particular finalmente ubicado en su actual sede³⁶. Otra similar, dedicada a dicha Hermandad, es copia de la anterior, pero centrada en el busto.

Un nuevo costumbrismo de todo lo que rodea a la Semana Santa (desfiles, visitas en las iglesias, madre vistiendo al niño de nazareno, etc.) nos lo ofrece Alfonso Grosso³⁷, pintor que gusta de temas religiosos, conventuales y de Semana Santa, en *El desfile de Santa Cruz por Guzmán el Bueno, Jueves Santo en San Juan de la Palma, La salida del Silencio o Vistiendo al nazareno*³⁸.

V. LA MACARENA Y EL GRAN PODER

También existen algunas referencias a la Hermandad de la Esperanza Macarena, estrella de la madrugada del Viernes Santo, creada en el convento de frailes basilios de 1595. Sus disputas con la Santa Cena, radicada en idéntica sede, la trasladaron en 1653 a la parroquia de San Gil, por su mayor cercanía a los hortelanos, sus principales cofrades, donde añaden a su título el de la Sentencia de Cristo. Durante el siglo XIX luchará por mantener su estación de penitencia y será en 1855 cuando comience el auge que la llevará a la construcción de una nueva basílica en 1949³⁹.

Esta cofradía ha generado una serie de obras específicas, en algunos casos de pintores que sólo son conocidos por haber firmado obras con esta temática. Entre los conocidos, destaca Virgilio Mattoni⁴⁰ que en 1896 pinta

³⁶ RODRÍGUEZ SERRANO, C., *Ibidem*, p. 141.

³⁷ Grosso (Sevilla, 1893 – 1983) fue un artista defensor del arte tradicional y académico, con la única concesión vanguardista de la soltura de la pincelada y el cromatismo en el color, puesta al servicio del costumbrismo, del retrato y de la pintura de interiores religiosos y conventuales, cuya atmósfera supo captar como ningún otro artífice. Fue discípulo de Bilbao y García Ramos. VALDIVIESO, E., o.c., 2002.

³⁸ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 365. GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., o.c., p. 42.

³⁹ GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., y PEÑA FERNÁNDEZ, J. de la, o.c., pp. 147-149.

⁴⁰ Virgilio Mattoni de la Fuente (Sevilla, 1842 – 1923) se forma en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, donde es alumno de Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano de la Peña, y perfecciona su técnica en una estancia en Roma de dos años. Aunque cultivó todos los géneros de su tiempo (retrato, pintura costumbrista, de historia, religiosa...) es en estos dos últimos donde alcanzó notabilidad. En la pintura de historia porque realizó algunas de sus mejores y más estudiadas obras, a veces no exentas de cierta aparatosidad, caso de *Las*

La Virgen de la Esperanza saliendo de la iglesia de San Gil (Sevilla, colección particular). Esta obra, firmada y dedicada por su autor, ha pertenecido desde su realización a una familia cofrade residente cerca del Arco de la Macarena. Su argumento es la interpretación simbólica de María, según los estatutos de la cofradía. La Virgen de la Macarena es “entendida como la doble expectación de María ante el nacimiento de Cristo y la entrega de su cuerpo para la redención de los pecados”, a través de los objetos que salen de un sepulcro en primer término (cruces y *senatus*)⁴¹. El palio de la Virgen se recorta sobre la iglesia mudéjar y la noche estrellada. Y la precede un nazareno de gran tamaño, que ondea un estandarte que envuelve toda la composición y gira su rostro para escuchar una saeta. No faltan otros elementos trascendentes como la dama arrodillada a los pies de la imagen, con los brazos extendidos, en una suerte de devoción incontenible, que recuerda a otra de sus famosas obras, *Las postrimerías de Fernando III*. A nivel artístico ofrece también la innovación de incorporar el lienzo desnudo como parte de la composición, que se recorta irregularmente sobre él, sobresaliendo distintos elementos (escudo, estandarte, sepulcro...) del motivo pintado propiamente dicho. Es, además, hasta ahora, la única pintura que aúna simbolismo y tema pasionista. Mattoni, de hondo sentir religioso y preocupado por la conservación del patrimonio, como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos, nos ofrece detalles de tipo historicista, como la portada original de la iglesia de San Gil antes de su mutilación a principios del siguiente siglo. Mattoni fue requerido y ofreció su asesoramiento en distintas remodelaciones artísticas llevadas a cabo en imágenes procesionales, entre ellas, como asesor en 1880 y 1898 para la restauración y remodelación del paso de la Sentencia, adecuándolo al gusto historicista y realista, y en 1881 asesoró en la intervención de la Macarena⁴².

Otro conocido, Francisco Hohenleiter Castro con *La Macarena en la calle* (1923, Sevilla, colección particular), describe el paso de la Virgen y el momento en que el capataz, vestido de manera anacrónica, con peluca y levita, se dirige a los costaleros, así como diversos grupos, de acólitos, de majas abanicándose...⁴³.

postrimerías de Fernando III, segunda medalla en la Exposición Nacional de 1887. Pero fue su espíritu especialmente cristiano el que le predispuso para la realización de pinturas de carácter religioso originales, en las que asimiló la influencia modernista y prerrafaelita, dándoles un nuevo aire, místico e imaginario, y al que a veces sumó también la ambientación historicista. VALDIVIESO, E., o.c., 2002, p. 438.

⁴¹ LUQUE TERUEL, A., “Virgilio Mattoni y la Hermandad de la Macarena de Sevilla” en *Laboratorio de Arte*, 27 (2015) 470.

⁴² *Ibidem*, pp. 459-482.

⁴³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, pp. 360-362. GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., o.c., 41.

Alfonso Grosso, ya citado también, nos ofrece dos escenas de la *Macarena por la calle Parras*, pero quizá su mayor homenaje haya sido tomar el rostro de la Esperanza Macarena para la *Apoteosis de la Inmaculada Concepción sobre Sevilla*, en la Catedral, realizada en 1954 para el primer centenario de la proclamación del dogma⁴⁴.

Entre los artistas menos conocidos, pero más relevantes en esta temática, destaca un hermano cofrade, Manuel Flores Pérez, con *El paso de la Sentencia en su barrio* y *La Macarena en el Arco* (Sevilla, Hermandad de la Macarena), obras de los años 60-70, o *La Macarena en la calle, durante la noche* de Rafael Cantarero, de 1949 (Sevilla, colección particular)⁴⁵.

Respecto a la segunda de las populares imágenes sevillanas, recientemente se ha descubierto una Procesión de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, de 1921, de Gonzalo Bilbao. Su particularidad reside en hacerla desfilar por un itinerario irreal e imaginado, el barrio de Santa Cruz, donde la cofradía nunca procesionó. Precisamente en el año de ejecución de esa obra se coloca en la Plaza de Santa Cruz el monumento de la Cerrajería, anteriormente situado en la confluencia de Cerrajería y Sierpes (de ahí las serpientes)⁴⁶. Otro pintor menos conocido, Braulio Ruiz Sánchez nos ofrecerá en 1945 también el ambiente luminoso de El paso del Gran Poder ante la capilla de los Panaderos (Sevilla, Hermandad del Gran Poder)⁴⁷.

VI. LA INTERNACIONALIZACIÓN ARTÍSTICA DE LA SEMANA SANTA SEVILLANA

Aunque a nivel cronológico hayamos ofrecido obras posteriores, queremos utilizar algunas obras significativas y de pintores no sevillanos para poner fin a la nómina de ejemplos de cofradías penitenciales, pintura y ciudad de Sevilla. En 1911 Sorolla (Valencia, 1863 – Cercedilla, 1923) recibió el encargo de Archer Huntington de realizar “Visión de España”, ciclo de pinturas para la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York, que representase las costumbres y cultura hispanas. Para ello, realizó 14 paneles de distintas dimensiones: el mayor, *La fiesta del pan*, dedicado a Castilla, cuatro a Andalucía (tres a Sevilla y uno a Huelva), dos a Valencia y Alicante y uno respectivamente a Aragón, Navarra, País Vasco, Cataluña y Extremadura.

⁴⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 365. GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., o.c., 42.

⁴⁵ VALDIVIESO, E., o.c., 1995, pp. 366-367. GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., o.c., 41-44.

⁴⁶ GUEVARA PÉREZ, E., “Una pintura de Gonzalo Bilbao sobre la procesión de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 635 (2012) 58.

⁴⁷ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 366.

Para emprender esta enorme tarea, Sorolla se documentó con ahínco, primero con fotografías y revistas, y luego, siguiendo los postulados noventayochistas a cuya generación pertenecía, viajando a las distintas regiones para captar su luz, sus objetos, sus tipos populares y paisajes⁴⁸. Todo un largo proceso que comenzó en 1911 y terminaría siete años después. El artista, que había visto por primera vez la Semana Santa sevillana en 1902, viaja a comienzos de marzo de 1914 de nuevo a la capital andaluza y en el Convento de San Clemente realiza *Los nazarenos. Sevilla*, una obra en la que recoge, en primer término, los penitentes negros del Cristo del Gran Poder, según sus propias palabras “por ser menos carnaval” este color, acompañando a una Virgen de palio, identificada como nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, de la Hermandad de la Carretería⁴⁹, para colgarlo en los muros de una institución extranjera como muestra del carácter de esta ciudad y de lo andaluz. La Semana Santa sevillana no podía viajar más lejos. En esta etapa sevillana, hizo también estudios para la Virgen del Valle (*Paso de la Virgen del Valle* y *Virgen del Valle. Sevilla*) y otro de la *Virgen del Rosario de Monte Sión*.

En parecidas fechas, otro artista extranjero de postulados artísticos totalmente diferentes vendría a incorporar la Semana Santa sevillana a la vanguardia artística internacional. El artista dadaísta Francis Picabia (París, 1878-1953) visita a unos familiares residentes en Sevilla durante la Semana Santa de 1902 y 1909. Fruto de esta última visita serían la serie de obras de 1912: *La procession, Séville, Musique de procession y Crucifixion*, donde la magna fiesta religiosa sevillana es traducida al cubismo⁵⁰.

VII. CONCLUSIONES

Para finalizar, queremos poner de manifiesto que, a pesar de los distintos momentos elegidos o de la técnica y estilo empleados, la pintura sevillana de Semana Santa se caracteriza por su tono amable. Puede enaltecer sus decorados urbanos o presentarlos más o menos fidedignamente, centrarse en momentos de salida significativos o en microescenas de la multitud, entre otros, pero prevalece su tono sereno, a veces picaresco, pero siempre, como los cielos de la ciudad, despejado, libre de nubarrones. Esa nota de alegría y buen humor la diferencia notablemente de otros pintores españoles, que muestran otra cara de la

⁴⁸ Los demás paneles andaluces serán *El Encierro. Sevilla*, concluido en diciembre de 1914, *El baile. Sevilla*, *Los toreros. Sevilla*, de mayo de 1915, *La pesca del Atún. Ayamonte*, que termina a finales de junio de 1919, con el que finaliza su *Visión de España*. PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid 2001, pp. 397, 436, 440-441, 503, 588 y 594.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 426-427. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, p. 360.

⁵⁰ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., o.c., 1995, pp. 366-369.

misma moneda: la Semana Santa como parte del dominio religioso de la vida y las conciencias, del atavismo, de la locura y lo grotesco.

No tenemos que recordar más que el *Cristo de la Sangre* (1911, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), de Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870 – Madrid, 1945), una sumisa representación social ante la imagen greñuda y ensangrentada, de rostro oculto, que produce cierto terror y rechazo. O a José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886 – 1945), con *La Procesión de Semana Santa* (1935, depositado en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)⁵¹. La Virgen y la Magdalena, en andas, sobre la multitud del pueblo, de rostros endurecidos, colectivizados, donde hasta la disposición de las manos de los frailes evoca los grilletes del presidio, y la población, los cielos y la orografía, auguran algo fatal, tormentoso, ruinoso. Pinturas en que la Semana Santa se alinea con la España negra, la del atraso social. Una idea parecida la evoca también Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828), el genial aragonés, precursor de distintas corrientes de la modernidad pictórica. Son sus distintas versiones de *Procesión de disciplinantes* (h. 1815-1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; 1820, Buenos Aires, Museo Nacional y otra versión quizá copia de Eugenio Lucas en Madrid, Museo Lázaro Galdiano⁵²), que sangran bajo un puente donde se hacina la multitud indistinta, junto a la actitud orante de monstruosas damas de mantilla blanca.

En esa misma idea incide, de un modo más sutil, *Viernes Santo en Castilla* (1904, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Darío de Regoyos (Ribadesella, 1857 – Barcelona, 1913). Unas andas y unos penitentes, negros, que atraviesan el arco del puente por el que en ese mismo instante circula, también negro, el ferrocarril. Dos imágenes, la de lo consuetudinario y la del progreso que se cruzan en un instante, dándose la espalda la una a la otra.

⁵¹ “José Gutiérrez Solana en el Espacio Génesis del MAS”, en *infoENPUNTO. Edición digital*. (28/05/2016) <http://infoenpunto.com/not/18465/jose-gutierrez-solana-en-el-espacio-genesis-del-mas/> [26/05/17]

⁵² BOZAL, V., *Francisco Goya. Vida y obra*, Madrid 2005, vol. II, pp. 169-170. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La Procesión de Disciplinantes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular”, en *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008) 389-405. Museo Lázaro Galdiano. CER.es (<http://ceres.mcu.es/>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Disciplinantes&simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null> [27/05/2017]

Raíces clásicas de la escultura religiosa

Santiago PRIETO PÉREZ
Madrid

- I. Introducción.**
- II. El contexto, el autor y la obra.**
- III. Proporción clásica.**
- IV. Ciclo vital de la representación escultórica.**
- V. Escultura, cultura y fanatismo. Superando las adversidades.**
- VI. Clasicismo y color. Antecedente de la escultura procesional.**
- VII. Policromía en la escultura religiosa. Las técnicas.**
- VIII. Clasicismo y fe. De Antonio Canova a Mariano Benlliure.**
- IX. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

Aunque parezca una obviedad, la escultura nacida en la Grecia clásica se caracteriza, fundamentalmente, por un interés continuado en la perfecta representación de la figura humana.

Este hecho, asumido de forma natural por el ciudadano occidental, es, sin embargo, una razón importante, tal vez la principal, de la preponderancia de la cultura europea en el mundo. A nadie escapa el poder persuasivo de lo bello. “The astonishing beauty”, una belleza que aturde, que diría Stendhal, comporta ineludiblemente la admiración, a la que siguen, invariablemente, el respeto y el amor¹. La representación escultórica de Cristo y la Virgen aunaría, como resultado de la mencionada tradición, la belleza tangible de la obra de arte, con la espiritual.

Las altísimas cotas de virtuosismo alcanzadas por los escultores occidentales, junto a su enorme legado, han favorecido que impere una idea de perfección a lo largo y ancho de la Tierra. Y se criticará que este planteamiento revela una cosmovisión imperialista, o eurocéntrica, pero no se trata de esto, sino de constatar que, ligada a la imagen de Occidente en el mundo -y a los valores positivos que haya podido transmitir-, existe una estética reconocible cuyo éxito es indudable. En este sentido, la imaginería cristiana recoge un determinado concepto de belleza, de raíz clásica, -caracterizado por el estudio de la proporción-, y una tradición artística figurativa que se distingue por su avance en la representación volumétrica.

II. EL CONTEXTO, EL AUTOR Y LA OBRA

Ahora bien, una vez expuesta la referencia original clásica que define el carácter y rasgos comunes del arte occidental, -y más concretamente, de su escultura-, quisiera anticiparme al viejo error de englobar las manifestaciones artísticas en un conjunto histórico-cultural del que serían mera exhibición o propaganda. Una confusión no siempre malintencionada, pero que contribuye a la enorme injusticia (nunca inocua) de soslayar una característica fundamental de Occidente, que no es otra que la importancia del individuo. Así, asumiéndose

¹ KEATS, J., “A thing of beauty is a joy for ever”, en *Endymion*, 1818.

la obvia imbricación de la pieza artística en su contexto, debería ser posible evaluar al autor y su obra por encima de la interpretación contaminada, (ya sea deliberada o fruto de la irreflexión), que lo sumerge y disuelve en las corrientes del inmenso océano de la Historia. Preténdese, pues, reivindicar al artista, diferenciándolo (no separándolo) de la corriente estética o histórica en la que se inscribe. E insisto; no se trata, de excluir el entorno, sino de entender las cualidades de muchos grandes nombres cuyo actual olvido responde, precisamente, a una simplificación de la Historia que la abrevia, deforma y falsea.

Como veremos, el virtuosismo de la escultura nace de un impulso interior constantemente renovado y fuertemente inspirado en los ejemplos de la Antigüedad, con un valor intrínseco objetivo que atiende a razones de orden espiritual.

Nadie duda del valor propagandístico de la obra de arte. Pero no puede excluirse que sean cualidades propias del objeto las que determinan en gran medida, o al menos, también, su alcance.

Es decir, que, a no ser desde una perspectiva puramente materialista, que condena lo espiritual en el ser humano y tiene como punto de partida una concepción negativa de la propiedad y del poder, -siempre y cuando la disfruten o lo detenten otros, claro-, no puede eludirse el valor espiritual de las creaciones humanas.

En este sentido, que la escultura occidental sea fruto de un largo perfeccionamiento y la plasmación de un determinado ideal, no carecería de importancia.

III. PROPORCIÓN CLÁSICA

La evolución de la escultura en la antigua Grecia, en el marco de una cultura extraordinaria cuyo legado alcanza hasta nuestros días, supone un hito sin parangón en la Historia del Arte. Siempre merecerá subrayarse que en aquellas costas en torno al Mar Egeo, en apenas un par de siglos, se produjo la transición de una representación hierática, rígida e inexpressiva, al modelo naturalista más acabado, complejo y bello, insuflado también, al fin, incluso de alma. Durante siglos, el arte egipcio y mesopotámico, acadio, babilonio, asirio y persa se movió en los mismos patrones escultóricos. La escultura minoica y griega de la época arcaica siguieron el mismo camino. Pero la senda emprendida en el conocido como período severo (véanse el *Auriga de Delfos* o el *Efebo de Kritios*), en apenas un siglo alumbró el clasicismo de Fidias, Lisipo, Leocares, Mirón, Praxíteles, Escopas, Agéladas, Alcámenes... dando pie, siglo y medio más tarde, al *Laocoonte*, al *Fauno Barberini*, al *Gálata moribundo* y otras muestras magistrales del helenismo.

El arte occidental en general, y el campo de la escultura en particular, han bebido en la misma fuente desde aquellos lejanos tiempos. Roma copió las obras griegas, y Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Impresionismo y Modernismo siempre se renovaron en torno a aquel sustrato común: la Grecia Clásica.

Todo en la Grecia de Pericles estaba sujeto a una proporción, que fue variando, pero que sirvió de apoyo y referencia a los que siguieron, hasta nuestros días.

La audacia del *contrapposto* -o quiasmo- en los bronce de Riace, en el *Diomedes* de Kresilas, en el *Apoxiomeno* de Lisipo, en el *Diadumeno* y *Doríforo* (portador de lanza) de Policeto, en el *sátiro anapauomenos*² de Práxiteles o en el *Meleagro* de Escopas, fue la fórmula copiada para el *Augusto de Prima Porta*, empleada en el *Ares Borghese*, en el *Perseo* de Cellini, en los *David* de Donatello, Verrocchio y Miguel Ángel... Y de **Francis Derwent Wood**, ya en el siglo XX. Porque el hallazgo del quiasmo ha inspirado numerosas obras maestras en toda Europa, en todas las épocas. Ahí están, también, el extraordinario *Paris* de **H.W. Bissen**, el *príncipe Alberto* de **E. Wolff**, el *Marte* de **M. Kessel**, el *Napoleón legislador* de **A.D. Chaudet**, el *Adán* de **E. Barrón**, las diversas versiones de la *Venus púdica* y muchas otras obras que no citaré por no aburrir al lector.

IV. CICLO VITAL DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA

La continuidad mencionada, en el obligado discurrir lineal del tiempo, ha tenido un cíclico renacer que bien se asemeja a un ciclo vital. De modo que podemos advertir varias fases a lo largo de la historia en las que se repiten secuencias evolutivas muy parecidas. Por ejemplo, la transición entre los “ismos” del diecinueve -los ya mencionados neoclasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo y modernismo- es un claro reflejo del propio ciclo seguido por la escultura griega, que no es otro que el de la infancia, la madurez y la decadencia. O “cabe en cierto modo, como pretende Winckelmann (y omitiendo los tiempos más mitológicos que históricos de Dédalo), dividir la escultura griega en cuatro periodos que pudiéramos denominar de preparación, de apogeo, de refinamiento y de imitación”³.

También, de forma evidente y triste, hay una muerte que cíclicamente somete al arte, destruye la belleza e impide la exhibición de escultura figurativa o,

² En reposo. *Apoxiomeno* (el que se raspa); *Diadumeno* (el que se ciñe) y *Doríforo* (portador de lanza)

³ SUÑOL, J., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1882, p.11

incluso, el mismo ejercicio del oficio escultórico. Una muerte que atañe, sobre todo, aunque no sólo, a la escultura religiosa. Bien lo sabemos. Podemos remontarnos a la furia iconoclasta de **León III** en el 726, o de León V hasta Teófilo durante el siglo IX. Pero no serán los únicos; protestantes, musulmanes, devotos de “la razón”, socialistas, comunistas y anarquistas han confluído en ese afán destructor. Y no hablamos sólo de las Guerras de Religión en el siglo XVII, de la penetración musulmana en Europa entre los siglos VIII y XVIII, de la Revolución Francesa, Rusa o de la Guerra Civil Española. Mucho más cerca en el espacio y en el tiempo, hallamos parecidas, si no idénticas muestras de intolerancia, falta de respeto y sensibilidad artística. Así, son demasiado recientes la voladura de los budas de Bamiyán en 2001; la destrucción de imágenes en la visita del Papa Benedicto XVI a España en octubre de 2011; la rotura a martillazos de esculturas en Mosul y Palmira en 2015...

V. ESCULTURA, CULTURA Y FANATISMO. SUPERANDO LAS ADVERSIDADES

Respecto a la destrucción de obras, y de arte sacro en particular, originada por una visión parcial y desalmada cuyos resultados no podemos ignorar, merecen hacerse algunas apreciaciones.

Hay casos que nos tocan muy de cerca, que, por su extensión, magnitud y alcance, han supuesto no sólo una pérdida para nuestro patrimonio nacional en particular sino para la cultura universal en general. Al analizar el período 1936-39, observamos un perjuicio a la escultura, en muchos casos irreparable. Algunos ejemplos de barbarie, suponen tal muestra de salvajismo, saña, ceguera y miseria espiritual que provocan dolor y vergüenza de aquellos compatriotas que fueron capaces de semejante agresión y nos haga dudar muy seriamente de compartir con semejantes bestias primitivas la misma naturaleza. Véase la fragmentación y quema del *San Giovannino* de **Miguel Ángel**; el daño al *sepulcro del Cardenal Tavera*, de **Alonso Berruguete**; el derribo de la *estatua ecuestre de Carlos III*, de **Juan Pascual de Mena**; el arranque y arrojado al mar del *monumento al Marqués de Larios*, de **Mariano Benlliure**; la quema del *Cristo* de **Pedro de Mena** -el que hoy luce en procesión es del imaginero Francisco Palma Burgos-; los hachazos al *Ecce Homo* de **El Greco**; el fusilamiento del *Cristo del Cerro de los Ángeles*, de **Aniceto Marinas**... Una mínima aunque simbólica muestra de la mayor y más sistemática destrucción de nuestro acervo cultural a lo largo de su milenaria historia.

Conviene recordar también, que, en la misma línea de odio e ignorancia, prosigue hoy en día la agresión sectaria a nuestra cultura y patrimonio con la

damnatio memoriae y la retirada y destrucción de monumentos erigidos durante el franquismo: como el levantado al general Yagüe en el pueblo de San Leonardo, en Soria, demolido con un *bulldozer*; el retrato ecuestre del general Varela en Cádiz, obra de Aniceto Marinas; el de Franco en Madrid, de **José Capuz** - artista de marcada inclinación izquierdista- y otros, de destino tan incierto como cierta, sin duda, su calidad escultórica.

En lo tocante a este tema, llama mucho la atención que autodenominados “representantes de la cultura”, incluso licenciados, justifiquen la eliminación de monumentos como los dos últimos citados, ignorando por completo su excelente factura. Como el forofo afín a unos colores que jamás ha practicado ese deporte (o deporte alguno), que juzga, opina, discute y en cierta medida decide (en un entorno mediático) acerca de lo que no sabe. ¿Se puede imaginar la destrucción del retrato ecuestre de Marco Aurelio o de los *condottieri* Colleoni y Gattamelata⁴? ¿Se figuran que alguien abogase por la destrucción del monte Rushmore? Porque aquí, por escandaloso que resulte, algunos defienden públicamente la voladura del Valle de los Caídos y, con ésta, la desaparición de la extraordinaria obra escultórica de **Juan de Ávalos**.

VI. CLASICISMO Y COLOR. ANTECEDENTE DE LA ESCULTURA PROCESIONAL

En este punto hay que tratar un elemento esencial de la escultura procesional que a menudo se asume como su distintivo principal. Una característica propia que, en la Historia del Arte en general y de la escultura en particular, le aporta una singularidad sin par. Me refiero al color.

Con frecuencia se establece que la escultura policromada está indisoluble y hasta exclusivamente ligada a la imaginería. Sin embargo, debe corregirse esta percepción, sin duda errónea, que desvincula, en virtud de su policromía, la escultura de imágenes de su raíz clásica.

Debido al atractivo e influencia dominante de las tesis *ilustradas* de **Hegel** y **Wincklemann** respecto a la antigüedad clásica, persiste la idea de que la arquitectura y escultura griegas originales eran monocromáticas, de un blanco mármoleo. De hecho, esta teoría tuvo tal éxito que todos los escultores neoclasicistas

⁴ El primero, Bartolomeo Colleoni, es de Verrocchio; el segundo, de Donatello. Atendiendo a la enorme pericia que exige el modelado y fundición de un retrato ecuestre, debería distinguirse y respetarse al artista. Los casos citados, junto al monumento a Cosme de Medici, de Giambologna, o el de Marco Nonio Balbo hallado en el teatro de Herculano, son obras semejantes por irrepetibles cuyo enorme valor artístico merece quedar al margen del personaje.

de los siglos XVIII y XIX jamás aplicaron color a sus obras, contribuyendo a la difusión y refuerzo de esta percepción (falsa) de la escultura clásica. Es más, pese a los descubrimientos de **Quatremère de Quincy** en relación a la escultura antigua - véase *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique*, de 1814 -, y los aportados por **Jacques Ignace Hittorff** en los tres volúmenes de *Architecture antique de la Sicile* (1826-1830) y en *Restitution du temple de Empedocle à Sélinonte ou L'architecture polychrome chez les Grecs*, de 1851; o por **Gottfried Semper** - léase *Observaciones provisionales sobre la arquitectura y escultura policromada entre los antiguos*, de 1834 -, nos sigue pareciendo que la escultura clásica griega “está mejor” sin color o, mejor dicho, con el color de la piedra. Razón que explica también por qué las reproducciones de escayola son bien vistas en su natural color blanco⁵.

Sin embargo, siendo policromada la escultura clásica de Grecia y Roma, no existe realmente esa ruptura que se pretende entre imaginería y clasicismo. Es más, por mucho que la cuestión del color sea extensa y acriticamente aceptada como una singularidad decisiva, lo que se concluye es que existe un claro eco clasicista, también en torno al color, en la escultura religiosa. Una continuidad que alcanza, por supuesto, hasta nuestros días.

Podrá afirmarse que durante el medievo, la rigidez, hieratismo y desproporción de la escultura supuso una regresión respecto a la Antigüedad Grecolatina. No obstante, si bien es notorio que la armonía y belleza clásicas no fueron restauradas hasta el Renacimiento, no existió discontinuidad alguna en lo tocante al colorido, como bien ilustra la *Puerta del Perdón* (siglo XII) del Maestro **Mateo** en la Catedral de Santiago.

VII. POLICROMÍA EN LA ESCULTURA RELIGIOSA. LAS TÉCNICAS

La vieja disputa o “paragone”⁶, en torno a la jerarquía de las artes, reavivada en el Renacimiento por Leon Battista Alberti⁷ y Leonardo da Vinci, se prolongó en el siglo XVI con Baltasar de Castiglione⁸ y Giorgio Vasari⁹ pero, en general, sirvió para animar una sana competencia entre la pintura y la escultura. En España, esta pugna la plasmó **Juan de Jáuregui** en su genial rima titulada

⁵ Las pátinas que pretenden una apariencia bronceína de la escayola no alteran la citada “filosofía monocromática”.

⁶ Comparación, en español. Ver DA VINCI, L., *Tratatto della Pittura*. En *Dello scultore e pittore*. Vol I, Parte Prima, capítulo 35.

⁷ Ver *De Pictura*, 1436.

⁸ Ver *El Cortesano*, 1528.

⁹ Ver *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, 1550.

*Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga*¹⁰, visibilizándose aún más en la famosa polémica que mantuvieron el pintor **Francisco Pacheco** y el escultor **Juan Martínez Montañés** en 1621; aunque, a la postre, se alcanzó un equilibrio en el que “el *paragone* se materializó en esculturas excepcionalmente pictóricas y en unas pinturas considerablemente escultóricas”¹¹.

La aplicación del color en la imaginería es un tema interesantísimo, y las técnicas de pulimento en las carnaciones serían, sin duda, motivo de un análisis más profundo; pero debido a la acotada extensión de este artículo, nos limitaremos a citar y desgarnar brevemente las técnicas más empleadas:

Las carnaciones mates o *de paletilla*, sobre un aparejo ligero, se aplicaron en la primera mitad del siglo XVI por **Felipe Vigarny** o **Gil de Siloe**, retomándose en el siglo XVII por Gregorio Fernández o Juan Martínez Montañés¹².

A partir de mediados del siglo XVIII, las técnicas de pulimento se impondrán por completo. El acabado reluciente para las carnaciones, obtenido con la *técnica de vejiga*, será el medio más empleado para colorear las partes descubiertas de las imágenes religiosas. Dicha técnica¹³, se basaba en la aplicación del color mediante el frotado de una pintura oleosa con una vejiga de cordero, hasta obtener una superficie iluminada y brillante. A diferencia de lo requerido para un acabado mate, esta técnica requería un apresto consistente. Inicialmente, antes de aplicar el color sobre la escayola o la madera, se cubría la figura empleando una mezcla de albayalde y cola de conejo. A continuación, se daba una base de preparación con temple rojizo aglutinado con huevo, o de minio aglutinado con aceite de linaza (para las carnaciones), otra capa de cola y, sobre ésta, un barniz a partir de la cocción de aceite de linaza, ajo cocido y goma arábiga¹⁴. La pintura, al óleo, se aplicaba mediante el frotado intenso con una vejiga de cordero bien lavada sobre un pincel o el dedo. Y, por último, se terminaban las zonas de unión de cabello y encarnaduras con el llamado *peleteado* a punta de pincel. Hay que decir que, a menudo, se contribuía a la

¹⁰ JÁUREGUI de, J., *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga*. Sevilla, 1618. En *Rimas de Don Juan de Jáuregui*, Tomo VI, 66-75, por D. Ramón Fernández. Imprenta Real, Madrid 1786.

¹¹ BRAY, X., *Lo sagrado hecho real*. Ministerio de Cultura, Madrid 2010, p.193.

¹² Quepa reseñarse que el color de las esculturas a menudo era aplicado por pintores. León Picardo pintó para Diego de Siloe; Pedro de Raxis, para Pablo de Rojas o Alonso de Mena; Francisco Pacheco, para Martínez Montañés; Diego Valentín Díaz, para Gregorio Fernández... Otros, como Alonso Berruguete José Risueño, Alonso Cano, José de Mora, Torcuato Ruiz del Peral o Salzillo policromaban sus obras.

¹³ PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Editorial Cátedra, Madrid 1990.

¹⁴ Una emulsión como la mahonesa.

fijación del color y brillo con la propia saliva, lo que evidenciaba un conocimiento (experimental) de las cualidades de las mucinas¹⁵.

La *técnica de estofado* consistía en la aplicación de color y ricos tonos metálicos mediante panes de oro, plata o cobre sobre madera:

Primero se aplicaba una preparación de yeso y aglutinante (goma arábiga o cola natural, de conejo habitualmente, extraída de la cocción de los tejidos tendinosos del animal). Seguidamente se aplicaba un segundo apresto llamado *bol*, mezcla de arcilla roja con cola que, después de extenderse, se pulía con un cepillo hasta quedar totalmente liso. Posteriormente se fijaban sobre el bol las láminas de pan de oro (o plata o cobre), frotándolas con piedra de ágata. Finalmente, en capas sucesivas, se pintaba al temple¹⁶ y sobre esta pintura se estarcían diseños de motivos florales o tramas, raspando donde se quisiera aflorar el pan metálico.

VIII. CLASICISMO Y FE. DE ANTONIO CANOVA A MARIANO BENELLIURE

A menudo, a la vez que se han contrapuesto razón y fe, se han asociado revolución, *ilustración* y razón. Tal percepción persiste a pesar de que la instauración revolucionaria del *Culto a la Razón* debería mover a desmentirla¹⁷. Como explica **Pierre Gaxotte** en su libro *La Revolución Francesa*, la ilustración dieciochesca provocó bastantes más muertos en el breve lapso de la Revolución Francesa¹⁸ que la Inquisición (aquel bastión de intolerancia contra el que luchaba) en los tres siglos que estuvo vigente. Sin embargo, como vimos, -por razones que llevaría tiempo analizar y escapan a la atención de esta exposición-, parece haberse aceptado la identificación entre ilustración, revolución y razón.

A la teoría *buenista ilustrada* se sumaría, en el siglo XIX, la tesis del sociólogo **Max Weber** acerca de la superioridad del protestantismo sobre el catolicismo -véase *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*-, que serviría, entre otras cosas, para reforzar la visión de un catolicismo atrasado, anclado al rito supersticioso de la devoción de imágenes como manifestación visible de su atraso secular.

¹⁵ Proteínas con propiedades adhesivas, presentes en la saliva.

¹⁶ Mezcla de pigmento con un aglutinante de yema de huevo. Generalmente se empleaba un tono gris a base de blanco de plomo y negro humo o de carbón, sobre el que se superponía un tono más cálido compuesto por óxido de hierro, ocre y carbón.

¹⁷ Ver DAWSON, C., *Los dioses de la revolución*. Editorial Encuentro, Madrid 2016.

¹⁸ Según las estimaciones más prudentes 30.000 franceses murieron guillotinado y al menos otros 300.000 en la represión de la Vendée.

La suma de estas dos ideas ha conducido a asumir, en general, que los escultores neoclasicistas del siglo XVIII y XIX, al contrario que sus predecesores barrocos¹⁹, rechazaban la representación de imágenes y casi por completo cualquier manifestación de arte sacro.

Y sin embargo, -pese a subrayarse la filiación masónica de numerosos y conocidos escultores neoclásicos, pese a todo lo que su formación ilustrada diese a entender, pudiera presuponerse, o se haya inducido a creer-, “sorprendentemente”, también aquéllos dedicaron su talento a la representación de imágenes. Ahí está el magnífico *Cristo Consolador* del protestante **Bertel Thorwaldsen** o la *Magdalena penitente* del masón **Antonio Canova**.

En el caso español, más allá de la evidente tradición imaginera encarnada en las tallas de grandes hitos de nuestra historia artística, -como Alonso Berruguete en el siglo XVI, **Gregorio Fernández** entre el XVI y XVII, Juan Martínez Montañés en el siglo XVII y Salzillo en el XVIII-, puede afirmarse que la escultura religiosa mantuvo el paso en los siglos XIX y XX. Cierto es que muchos autores decimonónicos asumieron las tesis neoclasicistas en torno a la no coloración de sus obras²⁰, pero, como veremos, existe una razón clasicista de origen barroco detrás de esta decisión que es conveniente entender.

Fijémonos en la Real Basílica de San Francisco el Grande, en Madrid. La ejecución de los Apóstoles reúne un magnífico elenco de artistas: Mariano Benlliure esculpe a San Mateo; **Jerónimo Suñol** a San Pedro y San Pablo; **Ricardo Bellver** a San Andrés y San Bartolomé; **Justo Gandarias** a San Tadeo; **Agapito Vallmitjana Abarca** a Santiago el Mayor; **Elías Martín** a Santo Tomás y Santiago el Menor; **Juan Samsó** a San Juan y **Antonio Moltó** a San Felipe y San Simón. Las obras exhiben el color de la piedra. Y a todos recuerdan las extraordinarias efigies de San Andrés y San Longinos, del Vaticano, talladas por **François Duquesnoy** y **Lorenzo Bernini**. O las estatuas de la Basílica de San Juan de Letrán, en Roma: Santa Verónica, de **Francesco Mochi**; San Felipe, de **Giuseppe Mazzuoli**; San Pedro y San Pablo, por **Pierre-Étienne Monnot**; Santiago el Menor, por **Angelo de Rossi**; San Bartolomé y Santo Tomás, por **Pierre le Gros el Joven**; San Simón, por **Francesco Moratti**; San Tadeo, por **Lorenzo Ottoni**; San Andrés, San Juan Evangelista, San Mateo y Santiago el Mayor, por **Camillo Rusconi**... Autores del Barroco,

¹⁹ Debe insistirse en que la escultura de Miguel Ángel, Bernini o Duquesnoy, tiene, pese a su datación barroca, una evidente raíz clasicista.

²⁰ Véase el Cristo en relieve en el *monumento funerario a Canalejas* (1915) en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid, obra de Mariano Benlliure. O el *Cristo de la Paz* (1914-24) en la iglesia de la Merced, en Burgos, de Miguel Blay. Entre otros.

sí, pero que optaron, como los renacentistas y los neoclásicos, igualmente, por la belleza natural del mármol. Recuérdese que los estudios de Hittorf, Semper, de Quincy, **Owen** y **Franz Christian Gau** se publicaron en el siglo XIX.

Por otro lado, habría una segunda razón, de orden espiritual, a tener en cuenta en la escultura no policromada, que atañe a la concepción misma de la fe. Una idea que comparto y que reivindica la sencillez y una cierta sobriedad. En este sentido, una escultura más austera, como los apóstoles de San Francisco el Grande, sería “más cristiana” que la barroca -y un tanto excesiva- teatralidad de los de Letrán. Y, también sea dicho, que el patetismo realzado y el colorido excesivo de algunos Pasos de Semana Santa.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- BONET, A., *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Editorial Pasos, Madrid 2009.
- BRAY, X., *Lo sagrado hecho real*. Ministerio de Cultura, Madrid 2010.
- CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*. Editorial Cátedra, Madrid 1994.
- COPPEL, R., *Catálogo de la escultura de época moderna (siglos XVI-XVIII)*. Museo del Prado. Madrid 1998
- DA VINCI, L., *Tratado de la Pintura*. Editorial Akal, Madrid 2004.
- ELVIRA, M. A., *Guía de la escultura clásica en el Prado*. Museo del Prado, Madrid 1999.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Summa Artis*. Vol XXXV. Espasa-Calpe, Madrid 1993.
- JÁUREGUI, J. de, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*. Sevilla 1618. En *Rimas de Don Juan de Jáuregui*, Tomo VI, 66-75, por D. Ramón Fernández. Imprenta Real, Madrid 1786.
- LUZÓN, J.M., *La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Méjico*, en *Reales Sitios*. Revista del Patrimonio Nacional (Madrid), nº 183 (2010).

- NIETO, V., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 2003.
- PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Editorial Cátedra, Madrid 1990.
- PANTORBA, B., *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Ediciones Alcor, Madrid 1948.
- PIJOAN, J., *Summa Artis*. Historia General del Arte, vol V, Espasa-Calpe, Madrid 1927.
- REYERO, C., *La escultura conmemorativa en España*. Editorial Cátedra, Madrid 1999.
- RINCÓN, W., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid 1994.
- SUÑOL, J., *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1882.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Editorial Tecnos, Madrid 1998.

Iconología e iconografía de Cristo Yacente.

Origen y evolución

Pedro-Manuel FERNÁNDEZ MUÑOZ
Sevilla

- I. Introducción.**
- II. De la doctrina a la reliquia, y de la reliquia al icono.**
- III. Iconografías bizantinas de Cristo tras el descendimiento.**
- IV. Iconografía del Christus Patiens o akra tapeinosis.**
- V. Expresiones bajomedievales y modernas en España de Cristo Yacente.**
- VI. La expresión postmoderna del Christus Patiens.**
- VII. Conclusiones.**
- VIII. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

Tratamos en este breve ensayo de esquematizar lo que fue el origen y la evolución iconográfica en el tiempo de quien uno de los titulares cristíferos más comúnmente representados en la Semana Santa española tras los tipos de los crucificados y Nazarenos. Nuestro recorrido comienza en los primeros siglos de la Iglesia con la conmemoración litúrgica que se hace en Jerusalén del Entierro de Cristo a finales del siglo IV y como estas formas condicionan la liturgia posterior al respecto, continuamos con las querellas bizantinas entorno a la definición del dogma de la Encarnación de Cristo y como para sustentarlo surge todo un cuerpo doctrinal que encuentra apoyo material para ello en las reliquias, en este contexto cobra importancia la Sabana Santa, fuente iconográfica material para desarrollar el tema de los Cristos Yacentes. Vamos a aludir en nuestro recorrido a otras manifestaciones plásticas vinculadas con el surgimiento de la iconografía de la que nos ocupamos, en concreto trataremos el surgimiento y desarrollo de la iconografía de la Virgen del Amparo o de la Misericordia por sus paralelismos con las del Yacente y también comentaremos brevemente otras iconografías bizantinas de Cristo tras el Descendimiento.

La iconografía del Christus Patiens, fruto de la veneración a la Sabana Santa y de la que el ejemplar más antiguo conservado es el del Museo de Kastoria (IMAGEN 1ª), abre una página importante, (que por desgracia tratamos en este texto con mucha brevedad), con relación al desarrollo de la liturgia de la Pasión de Cristo, y al valor del icono. Esta iconografía pasará en época bajomedieval a Europa Occidental a través de Venecia como podemos ver en el tema de la Piedad cultivado por Giovanni Bellini. Es en esta época cuando surgen las cofradías que rememoran auxiliadas por las imágenes sagradas la Pasión de Jesús, surgiendo imágenes de Cristo articuladas multicónicas que permiten conmemorar la Crucifixión, el Descendimiento y el Entierro del Salvador, en representaciones de teatro paralitúrgico de temática pasionista que con Trento serán censuradas, iniciándose así la creación de imágenes de yacentes, (exclusivamente en posición de yacente, con los brazos fijos), de las que el Barroco español en sus diferentes escuelas da buen testimonio.

Es necesario precisar que la denominación de Yacente alude a una determinada posición anatómica del cuerpo de Jesucristo y que esta alude a dos posibles lecturas iconológicas, el Entierro de Cristo o Cristo en el Santo Sepulcro, que vendrán dadas por la advocación que reciba el titular. Como ejemplo del primer caso nos vamos a referir frecuentemente en este trabajo al Cristo del Santo Entierro de Sevilla (IMAGEN 2ª) y podemos tomar a modo de ejemplo del segundo el famoso Cristo del paso de los Durmientes de la Hermandad del Santo Sepulcro de Valladolid obra de Gregorio Fernández (IMAGEN 3ª).

II. DE LA DOCTRINA A LA RELIQUIA, Y DE LA RELIQUIA AL ICONO

En las primeras décadas del Cristianismo como religión no perseguida y clandestina, se va constituyendo una suerte de liturgia basada en las experiencias apostólicas de las primeras comunidades de creyentes, que con el tiempo por cuestiones doctrinales se irá enriqueciendo. A ello habrá que sumar la incorporación de elementos culturales como el cálculo del tiempo, indumentarias, objetos litúrgicos, el calendario festivo,... del mundo romano¹. Jerusalén, en época de Adriano pasó a llamarse Elio Capitolina, ampliando su recinto amurallado incluyendo dentro del mismo el promontorio del Calvario sobre el que se construyó un templo dedicado a Venus-Astarte, rellenando el terreno existente entre la anterior muralla y el Gólgota para nivelarlo. Estos escenarios de la Pasión fueron recuperados por la labor arqueológica de Santa Elena en tiempos de su hijo Constantino, con el hallazgo de la reliquia de la Santa Cruz y redescubriendo los Santos Lugares como el Gólgota y el Santo Sepulcro y con la construcción de las basílicas. La Santa Ciudad de Jerusalén cobra importancia, se convierte en centro de peregrinación y su liturgia es referente obligado por la influencia que ejercerá en el desarrollo litúrgico de la Iglesia en los siglos IV y V. Convirtiéndose en modelo de culto cristiano, ejerciendo influencia sobre las otras iglesias. Su distribución de las horas litúrgicas, la celebración de los ritos: Bautismo, Confirmación y Eucaristía. Y lo que más nos interesa para este trabajo, la conmemoración de las fiestas del año litúrgico.

Las homilias bautismales y catequéticas de Cirilo de Jerusalén a mediados del siglo IV reflejan los usos culturales de la Iglesia Hierosolimitana. Los peregrinos que acudían a la Ciudad Santa absorbían estos modelos litúrgicos y los exportaban a sus regiones de origen. Es así como se trasvasa a Roma los ritos entorno a la Santa Cruz para la festividad del Viernes Santo.

¹ PECKLERS, K.F., *Atlas histórico de la liturgia*, San Pablo, Madrid 2012, pp. 12-27.

Entre las peregrinaciones de esta época destaca por estar recogida por escrito la realizada por la noble Egeria, con el título de Itinerario de Egeria, la autora realiza su viaje a Jerusalén y Próximo Oriente en torno a los años 381 y 384, describiéndonos la Semana Mayor, así llama la autora a la Semana Santa, del año 383². Egeria hace una minuciosa descripción de los Santos Lugares, en especial de la Basílica del Santo Sepulcro. Por sus páginas podemos saber en qué consistía en esa fecha la conmemoración del Entierro de Cristo. Era una liturgia estacional, es decir que requería del movimiento del grupo de fieles según el momento a conmemorar de un espacio a otro. El Viernes Santo en el atrio delante de la Cruz, tras la lectura en la hora nona del pasaje del Evangelio de San Juan en el que se narra como el Señor entregó el Espíritu, (Jn. 19,30), se entonaba una oración y se hacía la despedida delante de la Cruz, en el atrio que había entre el Martirio, (lugar de la Crucifixión) y el Anástasis, (lugar de la Resurrección). Desde la hora nona hasta la tarde los fieles permanecían en la Iglesia Mayor del Martirio, hecha la despedida, los fieles se trasladaban al Anástasis, donde se leía el fragmento de los evangelios donde José de Arimatea pide a Pilatos el cuerpo de Cristo y lo pone en un sepulcro nuevo, (Jn. 19,38 y Jn. 19,41-42). Realizada la lectura, se oraba, se bendecía a los catecúmenos y se hacía la despedida³. El sábado se preparaba la Vigilia Pascual a partir de la hora nona. De finales del siglo VI tenemos otro testimonio narrado de peregrinación a Jerusalén en el Itinerario del Pseudo-Antonino de Piacenza. En este texto no se hace una descripción de la liturgia jerosolimitana, pero sí del Santo Sepulcro, quedando de manifiesto la enorme veneración que suscitaba entre los peregrinos este espacio⁴.

Una de las reliquias que más fascinación ejerció en la antigüedad fue la Sabana Santa. No es materia de este ensayo pronunciarse con argumentos algunos entorno a sí el Santo Sudario de Turín es auténtico o falso. Con independencia de su autenticidad, lo cierto es que tendrá una transcendencia enorme en la Historia del Arte, resultando ser la fuente iconográfica primera de la iconografía del *Christus Patiens* o *Imago Pietatis*, del que derivan iconos como el de Kastoria y los *Ephitaphios*, y como consecuencia de esto, las *Pietás* de la Escuela Veneciana del Quattrocento,... o los *Cristos Yacentes* como el del Pardo o como el de tantas imágenes titulares de cofradías del Santo Entierro o del Santo Sepulcro en España. Resumiendo mucho diremos que el Santo Sudario fue llevada a Constantinopla mucho después de la querrela iconoclasta, en el 944, y cuando la doctrina de la Iglesia frente a las herejías

²ARIAS ABELLÁN, C., *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano*. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza), Universidad de Sevilla, Sevilla 2000, p. 17.

³ *Ibidem*, 2000, pp. 172-173.

⁴ *Ibidem*, 2000, pp. 258-259.

era la defensa a ultranza del Dogma de la Encarnación de Nuestro Señor, en este sentido el culto a esta reliquia venía a afianzar de forma propagandística la dimensión humana y a la vez divina de Jesucristo, pues no hay nada más humano como el sangrar, padecer y morir, ni nada más divino que el resucitar.

Es en este periodo cuando se desarrolla todo un programa iconográfico en paralelo a la Sabana Santa con iconos representando a Cristo muerto para uso litúrgico. En esta época, sobre la base de la liturgia hierosolimitana que acabamos de exponer consistente tan sólo en la lectura del fragmento evangélico sobre el Entierro de Cristo en el mismo escenario de los hechos, se pasa a una mayor elaboración litúrgica con el desarrollo de toda una poética literaria y de la imagen que con recursos sensoriales más finos traslada al fiel al momento a conmemorar, el uso de imágenes con finalidad cultural se extiende y de esta manera los creyentes frente a la copia de la reliquia están como trasladados al Santo Sepulcro, dispuestos a recordar y sentir la atmósfera del instante del Entierro de Cristo. Estuvo depositada la Síndone en Santa Sofía, gozaba de enorme devoción popular y oficial, siendo exhibido todos los viernes. Existen numerosos testimonios de ello. El último que corrobora su presencia en la Ciudad es en 1203 del caballero francés Roberto de Clari que lo ve en la Iglesia de las Blanquernas de Constantinopla. En 1204 los cruzados latinos camino de Jerusalén asaltan y saquean la capital de Imperio bizantino, multitud de piezas de arte religioso y reliquias son robadas o destruidas por el valor de las piedras y metales preciosos que adornan los relicarios e iconos, o bien por el propio valor de estas piezas se las apropian directamente. Los venecianos se hacen así con el icono de la Virgen Nikopeia, “la Forjadora de Victorias”, que pasa a ser la patrona de la ciudad de Venecia. En 1205, tenemos un testimonio claro de que el Santo Sudario ha sido robado por la carta que escribe un príncipe miembro de la Familia Imperial, Teodoro Angelos al Papa Inocencio III protestando por el saqueo de la capital y el robo por manos francesas de la Santa Reliquia. Se le perderá el rastro durante más de un siglo, reapareciendo no está claro aún si se trata de la misma pieza en Francia, cuando el caballero Godofredo de Charny la donó a la colegiata de Lirey.

Hay iconografías que tienen en su origen un soporte doctrinal, proveniente de los textos sagrados o de las actas de los Santos Concilios, otras devocional, y muchas poseen además un soporte material que lo aportan las reliquias. La iconografía del Cristo Yacente poseerá estos tres soportes a la vez y se desarrollará en paralelo con la de la Virgen de la Misericordia o Virgen del Amparo. Las reliquias constantinopolitanas darán el espaldarazo final para el surgimiento de algunas tipologías iconográficas. Constantinopla la capital del Imperio Romano de Oriente fundada por Constantino el año 330 no fue escenario de la Vida y la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo como lo fue

Jerusalén o Nazareth, ni escenario de las predicaciones de los apóstoles y el Martirio como lo fue Roma. Hubo que hacer una importante obra de traslación de reliquias que convertían a Constantinopla en una Nueva Jerusalén. Desde Tierra Santa, (territorio perteneciente al Imperio Romano Oriental), son enviadas multitud de reliquias como la Sabana Santa. Con respecto al culto mariano es de destacar el envío de la reliquia del Cíngulo de la Virgen solicitado por la Emperatriz Santa Pulqueria. Para esta reliquia la Emperatriz mandará edificar la Iglesia de Chalkopratia en el año 408, donde surgirá la primera iconografía de la Virgen del Amparo que tendrá la denominación de Haghiosoritissa, por “Hagio Soros”, “el Santo Relicario” donde se guardaba el Cíngulo de la Virgen. Este modelo iconográfico presenta a la Virgen María de pie o de medio busto vuelto su cuerpo hacia un lado adelantando y elevando ambas manos en actitud de orar e interceder por la Humanidad ante Dios.

Años más tarde, en el 458 reinando el Emperador León el Grande será trasladado a Constantinopla el Manto de la Virgen, que según la tradición quedó en su tumba tras la Asunción, esta reliquia será guardada y venerada en la Iglesia de las Blaquernas de Constantinopla y allí surgirá también otra tipología iconográfica con una enorme trascendencia por su difusión posterior tanto por Italia y posteriormente por el mundo Católico como por los países Ortodoxos. Se trata de la Virgen llamada Blachernitissa que recibe su nombre de la citada Iglesia de las Blaquernas donde se le daba culto convirtiéndose en una de las devociones más importantes de la capital del Imperio. En esta iconografía María aparece de pie con los brazos abiertos y levantados y las palmas de las manos hacia arriba en actitud de orar al igual que la Haghiosoritissa con la diferencia de la frontalidad y en el valor iconográfico que posee el manto que envuelve a la Virgen y cae por su cuerpo. Ambos modelos comparten la acción de interceder por los pecadores. Estas imágenes intercesoras, implorantes ante el Hijo, orantes, conforman en sí mismas todo un programa teológico, es decir expresan a través de imágenes poéticas doctrinas teológicas, siendo construcciones icónicas análogas a los textos del “Sub tuum Praesidium” o a los dogmas conciliares. La mayoría de los autores denominan a estas dos tipologías iconográficas, en especial a la derivada del modelo de la Blachernitissa como “Virgen de la Misericordia”, por el contrario consideramos más adecuado denominarla Virgen del Amparo no por una cuestión de proximidad afectiva personal, sino por la filiación directa que tiene la advocación con la oración del “Sub tuum Praesidium”.

Muchos de los modelos iconográficos habituales en el mundo católico occidental tienen su origen en Bizancio. Nos vamos a extender unos párrafos con respecto a la Virgen del Amparo, (o de la Misericordia), teniendo en cuenta que esta iconografía tiene un origen histórico circunstancial, un

desarrollo en Oriente y una expansión en Occidente absolutamente en paralelo a la iconografía del Cristo Yacente. En 1204 durante la cuarta Cruzada Constantinopla es saqueada por los latinos lo que supone la dispersión de reliquias y piezas de arte que fruto de la rapiña llegan a Occidente, iconos incluidos con iconografías desconocidas hasta el momento en la Europa Occidental. Venecia es uno de los principales saqueadores y donde irán a parar muchas de estas imágenes, buscadas incluso, pues aquí eran especialmente apreciadas. Fuera a través del expolio o del comercio lo cierto es que el modelo iconográfico de la Blachernitissa aparece en Venecia. Tras la cuarta cruzada es propagado por los cistercienses y por las órdenes mendicantes la devoción al Manto protector de Nuestra Señora del que existían muchos iconos en algunos el manto aparecía abierto más o menos ante el gesto orante de la Virgen que alzaba los brazos al cielo. Es por tanto consecuencia de la veneración de la reliquia del velo de la Virgen en Constantinopla, la creación de este nuevo modelo iconográfico por los occidentales a partir de la iconografía oriental. No obstante los antecedentes de la nueva tipología iconográfica del Amparo llegan a Venecia antes de la cuarta cruzada fruto de contactos comerciales y culturales. Ejemplo de ello es la “Madonna delle Grazie” del siglo XI, modelo iconográfico de María orante de cuerpo entero con manto, marmorea, de procedencia bizantina, conectada a la idea de protección del Manto. Existían icono de este tipo en Rávena en el 1100, en Pisa y Ancona. En Torcello, esta Madonna aparece en la Catedral con una inscripción que ruega a María “que cubra a los pescadores (con su manto)”. Suelen aparecer los destinatarios de las peticiones de Amparo a María en empresas públicas y colectivas y en asuntos privados, primero mencionados por escrito, luego con el tiempo se incorporarán en imagen votiva de los protegidos por el manto de la Virgen reforzando su carácter emblemático, subrayando un concepto el del Amparo de María sobre la Humanidad. Destaca en esta evolución hacia el 1200 el icono de mármol de Santa María Mater Domini de Venecia procedente de Constantinopla.

Tenemos la primera noticia documental de que esta iconografía empieza a funcionar de manera autónoma en 1267 en el gonfalone (estandarte) de una hermandad en Santa María la Mayor de Roma se representaba a María protegiendo a sus miembros bajo su manto. Monasterios de órdenes mendicantes y las hermandades asociadas a ellos divulgarán este modelo iconográfico sobre todo a partir del siglo XIV en una época difícil pues es un siglo de guerras, malas cosechas, hambrunas y la peste, tiempos necesitados de Amparo y protección de Nuestra Señora. Una de las primeras obras con la nueva iconografía en el siglo XIV es la imagen de un ancona del taller de Paolo Veneziano donde la Virgen aparece dando amparo bajo su manto a un grupo de hombres y mujeres seglares arrodillados. Surge así un nuevo tipo iconográfico mariano que se caracteriza por amparar a los fieles bajo su manto, es de desarrollo original

occidental pero apoyandose en la tradición del cristianismo oriental. Se representa la idea del Amparo de María plasmada en la propia figura de la Virgen y su manto y en los personajes acogidos bajo su protección extensible también a cuantos contemplan la escena. Concretaba una concepción general de la Gracia de la Madre y el manto era su emblema. A partir de entonces será habitual la iconografía de María amparando con su manto ya sea a navegantes del siglo XVI como en la Virgen de los Mareantes de Alejo Fernández o a Cartujos del siglo XVII como los de Zurbarán⁵. Así pues la representación de Cristo Yacente como la de la Virgen del Amparo tienen su origen en el desarrollo doctrinal que experimentará la Iglesia a la sombra del trono del Imperio Romano de Oriente.

En los primeros tiempos del cristianismo como religión oficial, (siglos IV y V) se producirán violentas disputas cristológicas en las que se irá definiendo la naturaleza de Cristo y el dogma de la Santísima Trinidad. Así en el Concilio de Éfeso del año 431 Nestorio, (386-451), y sus seguidores difisitas mantenían que Cristo tenía dos naturalezas en dos personas rechazando la Encarnación. María era considerada por estos como Christotokos es decir Madre de Cristo, del Jesús humano y mortal, pero no Madre de Dios, es decir madre también del Logos divino. La figura de María no era en sí el centro de atención del Concilio pero su función en la historia de la salvación era clave para la definición de Cristo con dos naturalezas en una persona, que fue la conclusión dogmática del Concilio de Efeso. Años más tarde en el Concilio de Calcedonia del año 451, inspirado por la Emperatriz Santa Pulqueria, un personaje clave en el desarrollo de la iconografía de la Virgen del Amparo y de la iconografía de la Santa Cruz, se volvía a incidir en los mismos temas puesta de nueva en tela de Juicio las naturalezas de Cristo y consecuentemente la de su Madre en esta ocasión por el Monofisismo, que básicamente defendía que la naturaleza humana de Cristo no existe porque está absorbida por la divina. La condena de esta doctrina supuso la revaloración de la Encarnación y de la humanidad de Cristo, describiendo su plena humanidad y divinidad en la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. María es la que con su maternidad encarna al Logos siendo Madre de Dios. Así mismo María es declarada en Calcedonia como “Omnipotente en la intercesión” con un papel fundamental de Mediadora ante el Altísimo. La pugna durante la iconoclasia precisó por parte de los defensores de los iconos la función de éstos, su iconografía y su estilo. Surge la nueva estética constantinopolitana. Teniendo el icono, a partir del conflicto iconoclasta (726-843), una fuerza aún más potente si cabe que antes de la

⁵ FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Orígenes y evolución de la iconografía del Amparo de María en el Arte Occidental”, en *Amparo*, 45 (2013) 17-23.

contienda. El icono pasa a ser santificado como representación directa del modelo, transmitiendo a los fieles los efluvios de santa energía del representado. Aparecen así los primeros iconos taumatúrgicos y los aqueropitas (de *acheiropoietai*; no pintados por mano humana).

Otra consecuencia después de la crisis iconoclasta en contraposición con el monofisismo es la nueva valoración que se hace de la segunda persona de la Santísima Trinidad. Dios es también hombre. A partir del siglo VIII los iconódulos (defensores de los iconos) hacen mucho hincapié en el dogma de la Encarnación como base para poder representar a Cristo puesto que se encarnó. El misterio de la Encarnación de Cristo alcanza un vigor tal que produce un proceso de “humanización” creciente en las representaciones del Arte Bizantino, entendiéndose esta humanización en la expresión del sentimiento, pues las formas siguen siendo antinaturalistas, tendentes a la abstracción intencionada. Dicho proceso de humanización tiene su más fuerte expresión durante los siglos XI y XII antecediendo ligeramente al movimiento del mismo signo que se experimentará en la pintura y escultura del gótico occidental europeo. La vida de Cristo como hombre tiene un protagonismo en las representaciones como no había sucedido con anterioridad, desarrollándose el “Ciclo de la Pasión”, pues la muerte de Cristo es consecuencia lógica de su Encarnación. El sentimiento ocupa protagonismo, y los personajes de la Pasión empiezan a ser considerados como seres que experimentan sentimientos humanos. A finales del siglo XI y sobre todo en el siglo XII esta tendencia alcanza su apogeo, recibiendo el nombre de *estilo Comnenos*, por el nombre de la dinastía reinante en ese momento. Este estilo se caracteriza por la aparición de la expresión emotiva en el arte religioso, el “pathos”, y facilita un nuevo tipo iconográfico, el de *Christus Patiens*, la imagen de Cristo muerto, de manera que el cambio progresivo de sensibilidad y estilo crea un nuevo modelo iconográfico.

III. ICONOGRAFÍAS BIZANTINAS DE CRISTO TRAS EL DESCENDIMIENTO

La iconografía sobre la Pasión de Ntro. Señor Jesucristo surge en el siglo IV, en las representaciones esculpidas en los sarcófagos paleocristianos y en el siglo V en los mosaicos. A partir del siglo XI y hasta la caída de Constantinopla, se trataba con mucha frecuencia los temas de la pasión en homilias y en la poesía eclesiástica, lo cual contribuyó al desarrollo de su iconografía. Recibe el nombre de “Ciclo de la Pasión” los iconos comprendidos cronológicamente desde la Santa Cena al tema llamado “del Treno” o “Lamentación por Cristo Muerto”. En este Ciclo, el número de escenas no es fijo, y podía variar desde dos (María y Cristo Muerto yacente) hasta quince. El momento más próximo

al Entierro de Cristo está representado en la plástica bizantina por este tema del Treno o Lamentación y por la representación exenta a partir del siglo XI del propio Cristo Muerto como *Christus Patiens*, antecedente de la tipología de Cristos Yacentes que luego se producirán en la Europa Católica Occidental. Existen también otras dos iconografías alusivas al momento después del descendimiento, ambas de carácter marcadamente alegórico. La más común y conocida es la llamada “Descenso a los Infiernos”, perteneciente, no ya al Ciclo de la Pasión, sino al Ciclo denominado “de las Grandes Fiestas”, y sirve para conmemorar la Resurrección de Nuestro Señor, aun cuando sea un episodio anterior cronológicamente al momento de la Resurrección. De dicho acontecimiento no hablan los evangelios canónicos, pero sí el evangelio apócrifo de Nicodemo, del que proceden los elementos básicos de sus representaciones, derivando otros detalles de la poesía litúrgica y homilias. La composición muestra a Jesucristo liberando personajes del Antiguo Testamento, estando representado de pie, sobre las puertas derribadas; en una mano sostiene una cruz, símbolo del sacrificio y de la Victoria, y la otra está tendida hacia Adán. Este tema puede tener ligeras variantes en su ejecución, así por ejemplo aparece representado Abel, hijo de Adán, solo a partir del siglo XI, cuando ha alcanzado gran difusión la homilía pascual de San Epifanio Arzobispo de Chipre (siglo VIII), que lo menciona.

Otra iconografía, totalmente alegórica, alusiva a Cristo en su sepultura es el icono llamado “Ojo que vela” o “Enmanuel dormido”. Se trata de una iconografía bizantina tardía, que surgió en el siglo XIV, en el Monte Athos, y se difundió por Rusia durante el siglo XVI, con variantes significativas. El tema muestra a Enmanuel adolescente, acostado sobre un sarcófago, no duerme; descansa y medita, a su lado el Arcángel Gabriel lo vela junto a la virgen, los ángeles pasionistas, con sus atributos de la Pasión correspondientes, lo acompañan. La escena prefigura la muerte de Cristo. En algunos iconos de este tipo las cartelas recogen las palabras del diálogo entre la Madre y el Hijo. María dice: “Señor omnipotente, Hijo y Dios mío, préstame oídos y escucha la plegaria de tu Madre, que reza tu Santo Nombre”, Cristo responde: “¿Por qué temes, ¡Oh Madre!, al verme tendido en el tálamo, crucificado y depuesto en el sepulcro? Resucitaré en la gloria, y tomaré venganza del Infierno”. Las fuentes literarias de este icono son Gen 49, el Salmo 110, 4-5, el Salmo 121, 4-8 y Jn 1. Pensamos que este icono tiene su paralelismo conceptual en la plástica barroca occidental con el tema de los Niños Jesús Pasionistas, con idéntica carga simbólica, así como en el extinguido Paso alegórico del Dulce Nombre de Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Volviendo al tema del Treno o Lamentación por Cristo muerto, (no confundir con el episodio del traslado al Sepulcro), expone el momento justo anterior a ser depositado el cuerpo en el Santo Sepulcro. La composición descrita es la siguiente; el cuerpo de Cristo muerto tendido sobre la loza es abrazado por la Virgen

María mientras San Juan le besa las manos y San José de Arimatea los pies, Nicodemo y las Marías están presentes asimismo en la escena. Esta representación al principio fue bastante sencilla, haciéndose cada vez más elaborada a partir del siglo XII y sobre todo en el XIV. Además la escena adquiere simbolismo litúrgico cuando es trasladada como reliquia a Éfeso la piedra sobre la que fue depositado el cuerpo de Cristo. La piedra simboliza el altar sagrado y la escena se podía interpretar como el primer sacrificio sobre el altar. Es un icono con una fuerte carga de simbolismo, más apropiado para ser descrito en imágenes que en palabras. Las fuentes literarias utilizadas para elaborar esta composición son, sobre todo, la Predicación de Jorge de Nicomedia, además del Evangelio apócrifo de Nicodemo y los himnos de Romano el Meloda. Los evangelios canónicos, por su parte, no describen esta escena del Treno, sólo recogen el hecho de que José de Arimatea obtuvo la autorización de Pilatos para recoger el cuerpo y enterrarlo.

IV. ICONOGRAFÍA DEL CHRISTUS PATIENS O AKRA TAPEINOSIS

Desde el Triunfo de la Ortodoxia y sobretodo en el período tardobizantino (siglos XI-XII) y en el postbizantino, los tipos iconográficos se enriquecen surgiendo nuevos temas interesantes para ser representados en el “Gran Ciclo de la Pasión”, esto es gracias a la redefinición de los conceptos simbólicos-dogmáticos de la divinidad y humanidad de Cristo y en su imagen. Conjuntamente a esto se producen cambios en el desarrollo de la liturgia, los iconos son utilizados durante el ritual litúrgico, condicionándose de esta manera la composición y el tema de las obras. Aumenta, pues, el número de escenas necesarias para los Oficios y Procesiones de la Pasión, surgiendo iconografías nuevas como la de Cristo Muerto, representado en busto, (o de medio cuerpo), desnudo en el Sepulcro. Este tipo iconográfico es el denominado “Christus Patiens” o “Cristo Hombre de Dolores” conocido en la tradición Occidental con el nombre de “Imago Pietatis”, en la bizantina como *Akra Tapeinosis*, (Varón de Dolores), y en la eslavo-eclesiástica como *Christos Vo Grobe* (Cristo en el Sepulcro). El ejemplo más antiguo de este modelo iconográfico se encuentra en el icono bifronte del Museo Bizantino de Kastoria (Grecia), procedente de la Catedral de dicha ciudad, datado en el siglo XII (IMAGEN 1ª). Presenta en la cara posterior una imagen de medio cuerpo de la Madre de Dios Dolorosa, con el niño en sus brazos. La formación de este modelo iconográfico y la función de la tabla de dos caras están relacionadas con el desarrollo de los actos litúrgicos de la Semana Santa. Estos iconos bifrontes, el Viernes Santo eran sacados en procesión y venerados, función para la que fueron creadas dichas imágenes, siendo el contexto litúrgico el que marca el programa iconográfico de la imagen.

El icono de Kastoria al que nos referimos es una tabla relativamente grande (115 x 77 cms.), en el reverso aparece Cristo muerto, el antecedente más antiguo que hemos detectado de la iconografía del Cristo Yacente, exceptuando el Santo Sudario de Turín. Aparece Cristo representado en busto, desnudo sobre la cruz, ya muerto. Tiene el aura grabada, y en su cruz figura la leyenda “Rey de la Gloria”, Cristo aparece con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, modelo que repiten muchos yacentes incluido el de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Rigidez cadavérica, ojos cerrados, labios apretados, casi inexistentes. En el anverso del icono está pintada la Madre de Dios Hodigitria, con dos bustos de arcángeles en los ángulos superiores. Es curioso como al tratarse de un tema nuevo, el esquema iconográfico no está aun perfectamente fijado, aún no existe la Mater Dolorosa, no se ha inventado la representación de la Virgen dolorosa tal como la concebimos hoy en día. Por eso, la otra cara de este icono bifronte aparece la Madre de Dios Dolorosa, que es lo que se quiere representar para conmemorar los días de la Pasión, pero es representada con el Niño Jesús en los brazos, (que no debía, en términos cronológicos e iconográficos, estar allí).

Resultando de todo ello una curiosa iconografía “imperfecta” de la Dolorosa, somos pues testigos, con este icono, de cómo se van en aras de la funcionalidad litúrgica a diversificar y crear nuevas iconografías que en esos días se encontraban en proceso de gestación. El anverso del icono de Kastoria nos recuerda bastante la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro, icono procedente del cristianismo oriental, que alcanzó en su día enorme popularidad devocional en España. Siendo en nuestra opinión con toda seguridad un modelo iconográfico “de transición” entre las representaciones de la Theotokos como Madre de Dios portando a Jesús niño y el intento de convertir la imagen en dolorosa, empleando para ello el gesto melancólico y los objetos alusivos a la Pasión rodeando a la Imagen.

El icono de Kastoria, destinado a los oficios del Viernes Santo, es una pieza clave en la interpretación de la evolución del Arte Cristiano, pues por una parte asocia el culto a las reliquias con la creación de imágenes para el culto, que en sustitución de estas reliquias en los lugares alejados de los centros devocionales y de peregrinación donde estas se encontraban, como la misma Constantinopla, permitían su veneración y la celebración del mismo tipo de cultos que ante los originales.

Para ello debemos tener en cuenta que al repetir los artistas-monjes un arquetipo, sujeto a reglas fijas y estando la producción de estos iconos envuelta en un ambiente místico de oración, las copias adquirirían inmediatamente el mismo valor que el modelo original reproducido, y así mismo emanaban de

ellos la mismas santas virtudes, incluso en sus efectos milagrosos. El culto a la imagen de Cristo muerto (Christus Patiens o Imago pietatis), surgido en Constantinopla tiene como referente iconográfico a su vez la Sábana Santa de Turín, por aquellas fechas (siglos XI y XII), venerada en Santa Sofía de Constantinopla. Son por tanto estos iconos, como el de Kastoria, copias de la Sábana Santa, o copias de una copia de la Sábana Santa, con todo lo que esto implica. Así, la inclinación hacia la derecha de la cabeza de los iconos del Christus Patiens, aquí ya referidos, u otros posteriores, como los del tipo “No llores por mí, Madre” (Ne Rydaj Mene, Mati), del Museo Kolomenskoe de Moscú, del siglo XIV, se corresponden con la inclinación a la derecha que presenta Cristo en la Sábana Santa de Turín. Esta iconografía también recibe el nombre de “Esposo” (Nymphios), en el sentido de consumación de la boda en la cruz entre Dios y la Humanidad-Iglesia, representada por María. El texto del canon del Sábado Santo refleja muy bien el patetismo de la imagen: **“No llores por mí, ¡Oh Madre! al verme en el sepulcro, tú que en tu seno concebiste a este hijo sin semilla; resucitaré en la gloria, como Dios para siempre y te glorificaré en la fe y en el amor”**.

Así pues, la iconografía del Cristo Muerto Yacente tiene la peculiaridad de provenir del culto a una de las reliquias más veneradas de la Cristiandad, se sustenta en ella y no en fuentes literarias concretas, como evangelios canónicos o apócrifos o textos de los Santos Padres, como en el cercano tema del Treno, (aun cuando las mismas fuentes del Treno le pueden servir), pues la originalidad de esta tipología iconográfica es que indica una posición concreta del cuerpo humano, yacer, la lógica tras dársele sepultura a un cadáver, y eso nos lleva de nuevo a su fuente de origen, la posición adoptada por el cuerpo de Cristo impresa en su Sudario. Un icono con clarísima funcionalidad litúrgica y con uso procesional el Viernes y el Sábado Santo en los países cristianos ortodoxos. Es el Ephetaphios, y básicamente consiste en un icono sobre tela, pintado o bordado, con rica decoración, con la imagen de Cristo muerto yacente, pudiendo estar representado junto a María, San Juan y los Santos Varones respondiendo a la iconografía ya comentada del tema del “Treno” o “Llanto sobre Cristo Muerto”. O mostrando al Cristo Yacente de cuerpo entero sólo, con lo que se puede considerar a este tipo de iconos como una descarada copia de la Sabana Santa. El tropario del Viernes Santo suele ir así mismo pintado o bordado entorno al borde perimetral de la tela: **“El noble José, habiendo bajado Tu Cuerpo purísimo del madero, lo ungió con aromas, y lo envolvió en un lino fino, y lo depositó en un sepulcro nuevo”**. El ephetaphios más antiguo del que se tiene constancia se encuentra en Venecia y esta datado de hacia el 1200, llegando a la ciudad probablemente tras el Saco de Constantinopla. Por motivos de espacio no podemos describir la liturgia ortodoxa para el Viernes y Sábado Santo, lo que nos permitiría contextualizar mejor la función litúrgica de estos iconos.

V. EXPRESIONES BAJOMEDIEVALES Y MODERNAS EN ESPAÑA DE CRISTO YACENTE

Una iconografía que tendrá enorme aceptación y difusión a finales del medievo con la fundación de hermandades y la expansión del carisma humanista franciscano, será la de los Crucificados articulados, aunque nos ocuparemos de ello algo más adelante, mencionaremos el Cristo Yacente de Palencia, realizado en piel, con una sensación táctil de tal verismo que parece un autentico cadáver, se trata de un crucificado articulado realizado para escenificar la Crucifixión, Descendimiento y Entierro de Cristo, algo bastante común por esa época en España como más tarde comentaremos. Así mismo el famoso Cristo de Burgos responde a la misma tipología y funcionalidad.

El tema pictórico denominado “La Misa de San Gregorio” describe el momento en el que el mismo Jesús, ratificando su presencia en la Eucaristía, se le aparece al Papa Gregorio, (540-604), mientras celebraba la Misa en Roma. Esta iconografía comenzó en el siglo XIV, teniendo una amplia difusión en toda Europa Occidental a partir del siglo XV y hasta el Concilio de Trento, cayendo en desuso a partir de entonces. Las razón del éxito en ese momento de esta leyenda, (sin base documental hasta ese momento), y de su representación iconográfica se debe al momento de auge que se experimentaba en esos días el culto al Santísimo Sacramento del Altar⁶. Situándonos en el contexto histórico de la época debemos recordar la Bula “Transiturus de hoc mundo”, emitida el último año de su pontificado por S.S. Urbano IV en 1264 contra la herejía de Berengario de Tours sobre la transubstanciación, con esta Bula se instaurará la festividad del Corpus Christi. Existen dos tipos para la representación de esta escena milagrosa legendaria, la que representa a Cristo muerto y la que lo muestra ya resucitado, siendo más abundantes los modelos de la aparición del Resucitado que las de la Imago Pietatis. Se representa a Cristo con las huellas de la Pasión, como Varón de Dolores, pálido y con los ojos cerrados, al borde mismo del Sepulcro formado por el mismo altar. Las manos cruzadas sobre el cuerpo. A veces aparecen junto a la figura de Cristo instrumentos de la Pasión⁷. Así lo podemos contemplar por ejemplo el cuadro titulado “La Misa de San Gregorio”, de Juan Rodríguez de Toledo, de la primera mitad del siglo XV y proveniente del Retablo del Arzobispo de Toledo Don Sancho de Rojas, Desde 1929 en el Museo del Prado. Hasta tal punto está vinculada la iconografía de Cristo Yacente con lo eucarístico que en el siglo XVI, el Yacente hecho por

⁶ POZA YAQUÉ, M., La Misa de San Gregorio. Algunas reflexiones sobre los precedentes ideológicos de una exitosa iconografía bajomedieval. En Rinconete, Centro Virtual Cervantes, 2009.

⁷ GENTILLE LAFAILLE, M.E., “Iconología de la Misa de San Gregorio” en *El mundo de los difuntos: Culto, cofradías y tradiciones*. Actas del XXII Simposium del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial 2014, p. 585.

Gaspar Becerra tendrá a la vez la función de ostensorio, presentando un viril para exponer al Santísimo en la Llagas del costado de Cristo.

El arte del barroco viene marcado por las consecuencias iconoclastas de la Reforma protestante y por el Concilio de Trento, en concreto por la Sesión XXV del Concilio, que era la novena y última celebrada en el pontificado de Pío IV, principiada esta sesión el día 3 y acabada el 4 de diciembre de 1563. Dicha sesión XXV comenzaba con el decreto “Sobre el Purgatorio”, tras este venía el decreto sobre “La Invocación, Veneración y Reliquia de los Santos y de las Sagradas Imágenes”⁸. Las normas conciliares se irán imponiendo lentamente ocurriendo tal circunstancia en el Reino de Sevilla con el Sínodo de la Archidiócesis de 1604, convocado por el Cardenal Niño de Guevara. A la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla esto le afectará notablemente al ser suprimido a partir de dicho Sínodo la ceremonia del Descendimiento que celebraba esta Corporación en los Humeros, teniendo que reinventarse el modelo procesional de la Cofradía como muy bien describe Pablo Alberto Mestre en el capítulo VII de su libro sobre esta institución⁹.

Debió de ser bastante común durante la Baja-Edad Media y durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, en muchas localidades de España, la escenificación de la Semana Santa usando para ello imágenes que se adaptaban al momento a representar. Siendo muy común en esa época la existencia de imágenes de Cristos articulados con mecanismo en los hombros lo que permitía que pudieran estar crucificadas y posteriormente ser descendidas y usadas como Yacentes. El Yacente del Santo Entierro de Castilleja de la Cuesta de la Hermandad de la Plaza, fue un Crucificado articulado que acabó siendo fijado por Arquillo en una restauración en los años ochenta. En el año 2013 fue restaurado el Yacente de la Hermandad del Santo Entierro de Cantillana, obra de Juan de Santamaría de 1583, devolviéndole la articulación de los hombros que tuvo y perdió en el pasado en otra restauración. La primera imagen del Cristo del Santo Entierro de Sevilla debió ser un crucificado de esta tipología pluriconológica, descartando con ello en nuestra opinión que la talla del Cristo Yacente propiedad de la Hermandad que se encuentra en la Capilla de la Virgen de Villaviciosa, y que procedía de la Parroquia de la Magdalena, traída por Don José Sebastián y Bandarán, haya podido ser en modo alguno nunca una imagen titular de la Hermandad.

Siendo suprimido el ceremonial del Descendimiento en virtud de lo dispuesto en Trento para corregir los excesos criticados por los protestantes: “Y si

⁸ Sesión XXV, *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Biblioteca Electrónica Cristiana.

⁹ MESTRE, P.A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*, Sevilla 2010, pp. 273-284.

aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destierrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes”¹⁰. Aun así aun hoy en día se sigue celebrando esta ceremonia en Alcalá del Río, en la tarde del Viernes Santo, donde el titular de la Hermandad del Santo Entierro es un crucificado articulado. Recientemente, en 2013, tras la restauración de la imagen que acabamos de comentar, se ha recuperado también esta ceremonia del Sermón del Descendimiento en la Ermita de la Soledad de Cantillana, sede de la Hermandad del Santo Entierro y Soledad de esta localidad, celebrándose en la tarde del cuarto domingo de Cuaresma. Este Sermón se venía celebrando desde la época de hechura del Cristo en 1583 y dejó de hacerse a principios del siglo XIX, seguramente como efecto de la Invasión napoleónica, con lo cual de alguna manera como en la vecina Alcalá del Río sobrevivió el rito a la publicación del Sínodo de 1604. A partir de la prohibición de escenificar el Descendimiento las hermandades hacen dos cosas: conservan las tallas de crucificados articulados pero como yacentes o bien, encargan una imagen nueva respondiendo a la tipología iconográfica del *Christus Patiens*, que desde Venecia, a partir del Quattrocento había tenido una difusión enorme por toda Europa, nombraremos la enormemente estudiada obra de Giovanni Bellini. Esto segundo, el encargo de una obra nueva fue el camino adoptado por la Hermandad hispalense, siendo el actual titular cristífero de la Cofradía obra de esta época, atribuida a Juan de Mesa (IMAGEN 2^a).

El modelo de inspiración, (más inmediato), de esta obra, así como de todos los numerosos yacentes que se producen en Castilla, por esos años, obra de Gregorio Fernández es el Cristo Yacente que el baezano Gaspar Becerra Padilla, (1520-1568), ejecuta a mediados del siglo XVI para el Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Por la fecha de realización habría que considerar a esta obra como renacentista o manierista, por el intenso dramatismo que encierra y el tratamiento la consideramos protobarroca, con un realismo y un patetismo tales que se adelanta al Barroco. Cristo sanguinoliento rezumando dolor humano.

La imagen tiene una enorme peculiaridad iconográfica añadida y es que a la altura de la Llagas de su costado tiene un viril incrustado con la finalidad

¹⁰ Sesión XXV, *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Biblioteca Electrónica Cristiana.

de exponer en el al Santísimo, quedando enlazado, como comentábamos más arriba cuando tratábamos sobre la Misa de San Gregorio, de nuevo los temas de Cristo Yacente y la Eucaristía. Por un privilegio especial, único en el mundo, desde la fundación del Convento en 1559 por la Infanta Doña Juana de Austria, (hermana de Felipe II y regente del Reino entre los años 1554-1556), tienen la prerrogativa de poder exponer y procesionar el Santísimo Sacramento el Viernes Santo, usando como custodia para ello la imagen del Yacente obra de Becerra. El Yacente pues procesiona sobre unas andas bajo palio por los claustros del Convento, acompañado por la música de Tomás Luis de Vitoria compuesta precisamente para esta ocasión. La temática de los Yacentes-custodia se repetirá, realizando Pedro de Ávila en 1698 el Cristo perteneciente a la Cofradía de Jesús Nazareno de Valladolid.

En Castilla y el norte de España tendrá enorme éxito la iconografía del Cristo Yacente cultivada por el gallego Gregorio Fernández. En 1609 comienza a hacer Yacentes, haciendo ese año el primero por encargo del Duque de Lerma para la Iglesia de San Pablo de Valladolid. Su Yacente del Museo del Prado realizado entorno a 1625-1630, provenía de la Iglesia del Convento de San Felipe Neri de Madrid. Es de destacar en su producción el Yacente del Pardo, obra de gran devoción tanto regia como popular, encargada por Felipe III.

VI. LA EXPRESIÓN POSTMODERNA DEL CHRISTUS PATIENS

El escultor zamorano Ricardo Flecha, nacido en 1964 y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca en el curso 1984-89 es el autor de una obra titulada “Cristo en brazos de la Muerte”, talla en madera realizada en 2011 para el Centro de Interpretación Huellas de Pasión de Medina del Campo, (Valladolid), para procesionar en Semana Santa. Se trata de una obra en madera de nogal de una sola pieza de un tronco, de 40 ctmos. de ancho por 70 ctmos. de largo y 2’45 metros de alto. La Imagen es titular de la nueva cofradía de Cristo en su Mayor Desamparo, aprobada en Noviembre de 2014 y con residencia en la Capilla del Amparo de Medina del Campo.

Se caracterizan estas obras por estar formadas por dos elementos, Cristo y la Muerte. En clave alegórica la figura de la Muerte enorme, tremebunda y encapuchada abraza y posee el cuerpo desnudo de Cristo que yace en sus brazos. Las grandes manos de la Muerte destacan sobremanera aprisionando ostensiblemente el cuerpo inerte del Mesías, un auténtico “zarpaso de la Muerte”. La composición es vertical y recuerda a la Piedad Rondamini de Miguel Angel. Conviene matizar que no podemos hablar en sentido estricto de una escena del Entierro de Cristo, pues para empezar se trata de una

escena alegórica, carente por cierto de fuentes literarias o doctrinales escritas, pero que cronológicamente debemos situar entorno a ese momento de su traslado y depósito en el Santo Sepulcro. Así mismo, es conveniente también decir que tampoco es estrictamente un Yacente al estar sostenido verticalmente por la alegoría de la Muerte, pero que sí responde enteramente a la iconografía del *Christus Patiens* con sus antecedentes en los iconos, ya mencionados, como el de Kastoria y cuyo ascendente primero es el Santo Sudario de Turín, es por esto último y por el lugar cronológico que, supuestamente, ocupa en los acontecimientos de la Pasión, (habiendo salido incluso en el último lugar, tras la Soledad, en la procesión general magna medinense de 2011), por lo que incluimos esta obra en este ensayo.

El Cristo está policromado con las técnicas tradicionales al óleo, mientras la figura de la Muerte presenta una innovadora policromía a base de pátinas de óxidos metálicos. Impactante y de gran expresividad, no deja indiferente a quien la contempla, y por ello mismo, podemos decir que hace uso del lenguaje barroco. Pudiéndose enmarcar como arte postmoderno estas esculturas de iconografía absolutamente nueva, fruto de la libertad del Artista, no existiendo antecedentes en esta forma de tratar el tema de la Muerte de Cristo. Subyace en ella la trasgresión a la tradición iconográfica, y no sólo por la intención del artista de representar a Jesús en su desnudez corporal, (en nuestra opinión desafortunadamente corregida), sino por algo mucho más sutil en el mensaje que lanza, algo descorazonador, la fuerza de la Muerte que atrapa a Cristo. Pareciera esta iconografía, aunque no tiene porque, como si anulase el Triunfo de la Santa Cruz que abate a la Muerte y la vence definitivamente. Es tanto el poder de la Muerte muy superior en tamaño al del Cristo, que parece eclipsar la posibilidad de la Resurrección.

Ya existe una alegoría desde época bizantina que ilustra este momento, nos referimos al “Descenso a los Infiernos”, a la que hemos hecho mención anteriormente, y que ilustra perfectamente las enseñanzas del Catecismo de la Iglesia Católica, en concreto entre los números 632 al 635 de su última edición. En ellos se expone como ha entendido la Iglesia desde época de los apóstoles a nuestros días el llamado “Descenso a los Infiernos”, en el que Cristo baja para rescatar del seno de Abrahán a todos los justos, empezando por Adán y Eva, rescatando del reino de la Muerte a sus moradores y vencéndola por tanto. Esta obra de Flecha por ello se aleja, al menos aparentemente, del Magisterio de la Santa Madre Iglesia, incumpliendo la misión de enseñanza catequética que debe tener una obra destinada a procesionar en una cofradía, “Por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo...”¹¹.

¹¹ Ibidem.

Evidentemente no todo vale como expresión artística a la que poder dar culto, desde Trento la Iglesia apenas ha marcado pautas o se ha pronunciado en cuestiones artísticas, manteniéndose en vigencia lo expuesto entonces, con todas las innovaciones que en materia de iconografía trajo como consecuencia el Concilio de Trento. Claramente en la sesión XXV del Concilio se expone lo siguiente: “no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores”¹². Sin querer tener una actitud inquisitorial o intransigente, no deja de sorprendernos que una obra de este tipo, bellísima en muchos otros aspectos, sea autorizada por las autoridades eclesiásticas para uso cultural, teniendo en cuenta las contradicciones que desde el punto de vista del Misterio de la Salvación puede encerrar, o cuando menos la confusión que puede expresar el mensaje que trasmite. No se puede confundir modernidad con desarraigo o desnaturalización. Procesionó esta imagen en andas tras la Imagen de la Virgen de la Soledad el 13 de abril de 2011 por primera vez, durante una magna procesión en Medina del Campo que conmemoraba los 600 años de celebración de la Semana Santa en esta localidad. Curiosamente la polémica generada por la imagen no fue por su significado iconológico sino por la desnudez del Cristo, asunto desde nuestro punto de vista bastante superfluo, y que acabó zanjado con un perizoma de poliéster que el autor puso a su obra para la procesión y que se volvió a quitar una vez devuelta la obra a su espacio expositivo.

VII. CONCLUSIONES

- El modelo iconográfico de los Cristos titulares de hermandades del Santo Entierro como de las hermandades del Santo Sepulcro es el mismo, presentando la imagen la tipología denominada como de Yacente que consiste en representar a Cristo muerto en la posición de cúbito supino. Yacente es pues una posición corporal dada por la acción de yacer, vinculada a la iconografía, y que está suplantando en los últimos años la advocación verdadera de estas imágenes, en Sevilla se está llamando en Cristo Yacente en los últimos años al que siempre se llamó Cristo del Santo Entierro. Siendo común la forma iconográfica en los Cristos del Santo Sepulcro y los del Santo Entierro, la identificación iconológica deriva del nombre de la advocación y de la función que desempeña dentro del discurso cultural de la cofradía a la que pertenece.

- Desde los primeros tiempos del cristianismo se celebra el Entierro de Cristo como demuestra la liturgia de la Iglesia de Jerusalén en el siglo IV

¹² Ibidem.

descrito en el Itinerario de Egeria. Se tratará en esta época también de una conmemoración activa, pues para ello los fieles se trasladaban al escenario mismo del Entierro, de marcado carácter evangélico, con la lectura de los textos alusivos al acontecimiento, y en una atmósfera de piadosa oración y recogimiento. Este sencillo acto como todos los demás relativos a la Pasión de Nuestro Señor pasará de Palestina a otras regiones del Imperio Romano. Instauradas las formas litúrgicas hierosolimitanas en Roma, se adaptarán al espacio de la Urbs y desde allí el Magisterio de la Santa Madre Iglesia en época gregoriana lo uniformará para todo el Orbe cristiano.

- Creemos que influyen dos factores principales en el desarrollo de esta tipología. Se sabe que los monasterios de Constantinopla desarrollan el culto y la liturgia de la Muerte y Entierro de Cristo como consecuencia de la valoración doctrinal-teológica post-iconoclasta que se tiene de la Encarnación de Nuestro Señor. El otro factor es la devoción que se le tiene a la Sabana Santa, que traída de Edessa, desde el año 944 recibió culto en la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Siendo esta reliquia la que condicione tipológicamente el modelo iconográfico de “Cristo Yacente”. El que la reliquia fuera auténtica o no es lo de menos a efectos de la iconografía.

- La difusión de este modelo iconográfico en Occidente sería ya otro tema a tratar, pero podemos suponer al menos cuatro vías para ello: Iª y con toda seguridad la más probable de las vías es a través de Venecia, con quien Bizancio mantenía fluidos contactos comerciales, culturales e incluso familiares. IIª No se debe descartar tampoco las redes comerciales y marítimas de los genoveses o de la Corona de Aragón en el Mediterráneo durante la Baja Edad Media. IIIª A partir de la ocupación de Constantinopla por los cruzados en 1204, durante la cuarta cruzada, la llegada de reliquias e iconos a Europa Occidental será masiva, expandiéndose devociones e iconografías. IVª La reliquia de la Sabana Santa en Occidente produjo el mismo efecto que causó en Bizancio y provocó el surgimiento por razones devocionales de “reproducciones” de lo descrito en ella, es decir, de Cristos que responden a la tipología de yacentes, aunque en contraposición de esta cuarta vía podemos objetar que el tema de la Piedad introducido en Italia por Giovanni Bellini es de origen bizantino, en clara filiación con el icono del Christus Patiens de Kastoria.

- Llevar el todo vale de la Postmodernidad al Arte Cristiano es innecesario y peligroso porque puede llevar a errores doctrinales en aras de ofrecer una imagen de innovación y supuesta modernidad del estamento religioso. Existe en ciertas esferas de creyentes un solapado complejo de “no ser modernos”, mitigarlo vía renovación de la estética puede conducir a graves errores. La escultura de Flecha titulada “Cristo en brazos de la Muerte” ejemplifica lo

complejo que resulta inventar de manera arbitraria iconografías carentes de soporte doctrinal, devocional o material proveniente de una religión, por la desnaturalización del tema que puede suponer.

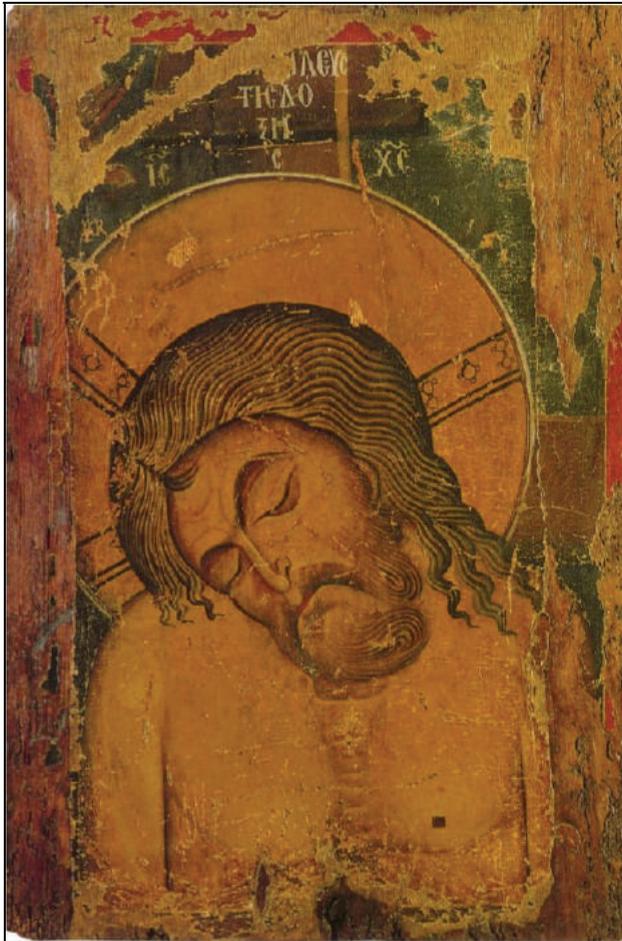
VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ACHEIMASTOU-POTAMIANOU M., *Icons of the Bizantine Museum of Athens*, Atenas 1998.
- ARIAS ABELLAN, C., *Itinerarios Latinos a Jerusalem y al Oriente Cristiano. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- BEIGBEDER O., *Léxico de los símbolos*, Madrid 1989.
- BERMEJO Y CARBALLO, J., *Glorias religiosas de Sevilla o noticias histórico-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla 1882.
- BERGUA, J., *Historia de las Religiones, Vol. 1*. Senén Martín, Ávila 1964. p. 99.
- BORELLA J., *La Charité profanée*, París 1999.
- BOULGAKOF S., *Du verbe incarné*, París 1997.
- BOUYER L., *La vérité des icones*, París 1984.
- CASSAGNES BROUQUET, S., *Vierges noires, regard et fascination*, Rodez 1990.
- CHASTEL A., *Art et Religion dans la Renaissance Italienne, Essai sur le méthode*, París 1945.
- DVORNIK F., *Byzance et la primarité romaine*, París 1965.
- DURAND-LEFÈVRE., *Étude sur l'origine des Vierges noires*, París 1938.
- ELIADE, M., *Tratado de la Historia de las Religiones*. Cristiandad, Madrid 1981.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid 2002.

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados. Reflexiones en torno a una pintura del siglo XVIII del Cristo de San Agustín”, en *Boletín de las Cofradías*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla (Sevilla), año LV- nº 658 (2013) 889-893.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Orígenes y evolución de la iconografía del Amparo de María en el Arte Occidental”, en *Amparo*, año XXIII-nº 45 (Noviembre 2013) 17-23.
- FOLZ, R., *La naissance du Saint-Empire*, París 1967.
- GENTILLE LAFAILLE, M.E., “Iconología de la Misa de San Gregorio”, en *El Mundo de los Difuntos: Culto, Cofradías y Tradiciones*. Actas del Symposium, San Lorenzo del Escorial 2014, vol. II.
- GONZÁLEZ ENCISO, A., y USUNARIZ GARAYOA, J.M., *Imagen del Rey, Imágenes de los Reinos. Las Ceremonias Públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona 1999.
- GUILLAUME D., *Acathiste et Paradisis*, Roma 1981.
- GUILLOT d’OLIVET, *Ésoterisme de la Genèse*, París 1948.
- GRABAR A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París 1979.
- GARIDIS M., *Etudes sur le Jugement dernier postbyzantin du XVe à la fin du XIXe S. Iconographie-esthétique*, Tesalónica 1985.
- KING A.A., *The rites of Eastern Christendom. II*. Gorgias Press, Piscataway, NJ, 2007
- LA FONTAINE-DOSOGNE J., *L’iconographie de l’enfance de la Vierge Dans l’empire Byzantin et Occident. I-II*, Bruselas, 1964-1965.
- LEDIT I., *Marie Dans la liturgie de Byzance*, París 1976.
- MÂLE E., *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la Iconografía*, Editorial Encuentro S.A., Madrid 2001.
- MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G., *Manual de Liturgia Sagrada*. Corazón de María, Madrid 1926.

- MARTÍNEZ ALCALDE, J., “Las imágenes pasionistas que no salen (IV), ABC de Sevilla, 05/4/1987.
- MASSIP BONET, F., *La Monarquía en escena. Teatro, Fiesta y Espectáculo del Poder en los Reinos Ibéricos: De Jaime El Conquistador al Príncipe Carlos*. Consejería de las Artes, Madrid 2003.
- MESTRE NAVAS, P., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*, Sevilla 2010.
- MÍNGUEZ, V., “La Muerte del Príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en México”, en *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), Nº 6 (1990).
- PECKLER, K.F., *Atlas Histórico de la Liturgia*. San Pablo, Madrid 2013.
- POZA YAGUË, M., “La Misa de San Gregorio. Algunas reflexiones sobre los precedentes ideológicos de una exitosa iconografía bajomedieval”, en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 22 de Diciembre de 2009.
- REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien I-III/3*, París 1955-1959.
- SACROSANTO, ECUMENICO Y GENERAL CONCILIO DE TRENTO, en la Biblioteca Electrónica Cristiana. www.multimedios.org/docs2/d_000436/index.html.
- SENDLER E., *Le iconebyzantinedella Madre di Dio*, Cinisello Balsamo 1985.
- SPIESER JM., *L'artbyzantinedans les collectionspubliques françaises*, París 1992.
- SÁNCHEZ GORDILLO A., *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana*. Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla 1982.
- TORRENTE, C., *Las Procesiones Sagradas: Síntesis histórica y comentarios*. Universidad Católica de América, Washington 1932.
- TREASURES OF MOUNT ATHOS, *Exhibition Catalogue Museum of Byzantine Culture*, Tesalónica 1999.

- TSIGARIDAS E., *La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200*. Belgrado 1968.
- VELMANS, T., «Création et structure du cycle iconographique de l'Acatliste», en *Actes du XI-Ve Congrès Int. des Etudes Byzantines III*, Bucarest 1976.
- WALTER U., *Historia del pensamiento político en la Edad Media*. Barcelona 1983.



1. Icono del Christus Patiens procedente de la Catedral de Kastoria (Grecia).



2. Cristo del Santo Entierro, Imagen titular de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla.



3. Paso de los Durmientes, Hermandad del Santo Sepulcro de Valladolid.

Urnas barrocas del Santo Entierro en el patrimonio artístico de Andalucía

José Luis ROMERO TORRES
Sevilla

I. Introducción.

II. La urna.

III. La caja mortuoria sobre los hombros.

IV. Urna de plata.

V. Urna de carey y plata.

5.1. *Urna del Santo Sepulcro de Granada.*

5.2. *Urna del Santo Entierro de Sevilla.*

5.3. *Los artistas de la urna sevillana.*

5.4. *La urna de Écija.*

5.5. *Los artistas de la urna ecijana.*

VI. Urna de madera dorada.

6.1. *Columnas salomónicas.*

6.2. *Estípites.*

6.3. *Ángeles atlantes.*

VII. De la urna del rococó al diseño neoclásico.

I. INTRODUCCIÓN

El Abad Alonso Sánchez Gordillo describió cómo a comienzos del siglo XVII se llevaba la imagen de *Cristo yacente* en la procesión del Viernes Santo por las calles de Sevilla: “las andas en que iba el Señor, sobre hombros de sacerdotes con capas pluviales negras, y debajo de palio negro sin bordadura, con doce varas que también llevaban sacerdotes con iguales capas”¹. Desde entonces hasta el siglo XXI la urna sepulcral y la manera de su traslado han evolucionado en casi todas las ciudades y pueblos andaluces. Aquella costumbre de trasladar el *Cristo yacente* en pequeñas urnas sobre los hombros de los cofrades se ha conservado en el pueblo sevillano Lebrija, como una reliquia. Hace años dedicamos atención a las cruces barrocas de los Nazarenos de carácter simbólico, realizadas de madera dorada, plata y carey, que se conservaban en el patrimonio artístico andaluz y que algunas cofradías no han valorado suficientemente². Otro objeto artístico esencialmente barroco en extinción es la urna del Santo Entierro.

Las urnas barrocas se construyeron habitualmente de madera dorada y policromada, pero también se realizaron de plata y de carey con apliques de plata. El cuerpo principal de la urna o caja suele tener dos formas geométrica: paralelepípedo y trapecio invertido. Ese cuerpo se cierra con una cubierta/tapa que también presenta variantes: a dos aguas o prisma de base rectangular. Los elementos constructivos (columna salomónica, estípite, columna corintia, etc.) y la ornamentación (hojarasca, rocalla, imitación a carey o mármol, etc.) aportan los rasgos estilísticos de cada época.

¹ SÁNCHEZ GORDILLO, A., *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, ms, ca. 1630. El original no se conserva, pero existen tres copias, dos en la Institución Colombina de Sevilla fechadas en 1700 y 1796, y la tercera en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla realizada en 1735. Existe un edición de 1982 con anotaciones del profesor Jorge Bernal Ballesteros editado por el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla. No obstante, gran parte del contenido había sido dado a conocer en GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1852, p. 177.

² ROMERO TORRES, J. L., “Arte y simbolismo en las cruces del Nazareno en Andalucía”, en *Actas III Congreso Nacional Advocación de Jesús Nazareno*, celebrado en Cartagena los días 2-4 de febrero de 2007. Cofradía de Jesús Nazareno, Cartagena 2009, pp. 245-260.

El objetivo del presente estudio es valorar las principales urnas del Santo Entierro, Sepulcro o de Cristo Yacente realizadas en los siglos XVII y XVIII para concienciar a las responsables cofrades en la conservación de esas obras de arte que son auténticas reliquias barrocas del patrimonio artístico y cultural de Andalucía. En este espacio científico queremos elogiar los trabajos de restauración que han llevado a cabo las cofradías de los pueblos sevillanos de Écija y Cantillana, entre otras andaluzas.

Las cofradías del Santo Entierro estuvieron asociadas a la de la Virgen de la Soledad o de las Angustias y en su mayoría se fundaron a partir del último tercio del siglo XVI como consecuencia de las directrices doctrinales emanadas del Concilio de Trento. Además, la procesión del *Cristo yacente* estuvo relacionada con la ceremonia del Descendimiento que tenía lugar después de los Oficios del Viernes Santo dentro de las iglesias parroquiales o conventuales. Entre los conventos, no existe una comunidad concreta que fuera sede de la cofradía del Santo Entierro, pues en Sevilla y Jerez de la Frontera (Cádiz) fueron los mercedarios, en Málaga los agustinos, en Úbeda los trinitarios, etc. En otras ciudades existieron dos hermandades que mantuvieron constantes pleitos, como es el caso de Antequera: una estaba vinculada a la Virgen de la Soledad con sede en la iglesia conventual del Carmen y la otra pertenecía a los procuradores y escribanos en la iglesia de San Agustín como sucedía en Málaga. Actualmente sigue saliendo en procesión la urna barroca de la primera hermandad con reformas realizadas en el siglo XX. En Jaén también existen dos cofradías con urna sepulcral, una actualmente con el título de Cristo yacente vinculado a la Virgen de la Soledad³ y otra con el de Santo Sepulcro perteneciente a la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores que, entre otras sedes, estuvieron relacionadas con los carmelitas y mercedarios.

II. LA URNA

Los artistas y los cofrades concibieron el Entierro de Jesús como el traslado de la imagen yacente introducida en una urna sepulcral. De las escenas de la Pasión que los artistas no se supeditaron a una realidad histórica de la narración bíblica era la puesta en escena del entierro o sepulcro de Cristo. La representación del sepulcro nunca fue arqueológica o histórica, como los pintores plasmaron en sus cuadros o murales. El escultor o tallista concibió el sepulcro a modo de ataúd con los lados transparentes para que el creyente o espectador pudiera contemplar la imagen de Cristo muerto. En un principio las imágenes eran de

³ www.soledadjaen.es y <https://santosepulcrojaen.wordpress.com>

tamaño menor del natural que permitiera el traslado con facilidad. Con la evolución de los aspectos naturalistas y realistas en la representación artística, la imagen fue concebida de tamaño natural.

El paso o trono del *Santo Entierro* o *Santo Sepulcro* está compuesto de una urna con los lados acristalados y unas parihuelas inicialmente que después se ha aumentado con la incorporación de un cuerpo intermedio decorado que permite elevar la urna para su contemplación más alta con la pérdida de la visión cercana de la imagen del yacente. En los dos siglos del Barroco, las urnas han sido realizadas en dos materiales, madera y plata, la primera dorada o recubierta de carey y pequeños apliques de plata y bronce, y la segunda en su color con algunos detalles dorados. Por los ejemplos conservados se deduce que no existió un diseño común, solamente un juego de formas prismáticas, paralelepípedo en el cuerpo principal donde está el yacente y prisma de base rectangular en la tapa o cubierta. El cuerpo principal tiene los lados más largos divididos en dos, tres o más ventanas o secciones separadas por pilastras, porque la industrial del vidrio no podía realizar cristales con amplias dimensiones hasta el siglo XIX. La tapa o cubierta de la urna se corona con un elemento o pieza simbólica: cruz, ángel con la cruz (Castilleja de la Cuesta), el pelícano sólo (Sevilla, Huévar, Mairena del Alcor) o en el interior de una capilla (Estepa: urna de mediados del siglo XVIII), la llama dorada, la paloma (Espíritu Santo) en el interior de la cubierta (Lebrija) o un elemento ornamental vegetal (florón) que une dos tornapuntas (Gerena, urna de comienzos del siglo XVIII).

Las investigaciones llevadas a cabo por los historiadores desde el siglo XIX han aportado pocos contratos de construcción de urnas del Santo Entierro, cuyas obras han desaparecido en su mayoría. En Málaga en 1602 el ensamblador Juan Mosquera de Figueroa recibió el encargo de las cofradías de Nuestra Señor de las Angustias, con sede en la iglesia de San Agustín, para realizar “un sepulcro de borne”. El documento no detalla las características formales, sólo especifica: “hecho y acabado de todo punto en madera de buena labor y perfección y con los mismos encajes y entretallados, y el largo y ancho”, que tenía otro sepulcro que el artista había hecho para la cofradía de la Soledad⁴. La obra costó 42 ducados. La misma cofradía encargó otra urna a mediados del siglo XVIII al escultor Fernando Ortiz y en esa ocasión se detalla perfectamente todos los elementos que la componían⁵. En Antequera, existen los contratos de una urna con su *Cristo yacente* que hizo el escultor Pedro Fernández de Mora

⁴ LLORDÉN, P.A., *Escultores y entalladores malagueños*, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, Ávila 1960, p. 57.

⁵ LLORDÉN, P.A., *Escultores y entalladores malagueños...*, pp. 284-286. ROMERO TORRES, J. L., *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*, Patronato de Arte, Osuna 2017, pp. 166-169.

en 1651 para la iglesia de San Agustín, del que se conserva sólo la imagen de Cristo, así como otro contrato para una nueva urna que hizo el tallista Francisco Primo. Existen otras urnas de las que conocemos los autores por la presencia de documentos en el interior de la obra y por las marcas del platero como la urna de Écija, o por pagos registrados en la contabilidad como la pieza barroca que tuvo la hermandad sevillana.

III. LA CAJA MORTUORIA SOBRE LOS HOMBROS

La hermandad del Santo Entierro de Lebrija (Sevilla) sale en procesión con su *Cristo yacente* de estilo gótico de brazos articulados dentro de una urna con forma de paralelepípedo y con los lados acristalados. Éstos están divididos en tres tramos o ventanas para permitir la contemplación del cuerpo de Cristo y las huellas sangrientas del sacrificio. La decoración barroca de la urna o caja se reduce a las esquinas con talla de hojas y al borde superior con una gran hojarasca.

Una urna semejante, aunque de mayor calidad artística, es la que diseñó el pintor Antonio García de Reinoso, cuyo dibujo se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁶. Este artista granadino establecido en Córdoba (1623-1677) fue un pintor que dejó una importante colección de dibujos que reflejan la influencia del artista Alonso Cano. Este dibujo o proyecto de urna es un documento gráfico muy importante para conocer que la urna barroca del siglo XVII se trasladaba en una parihuela o estructura plana con varales o largueros para llevarla a hombros.

Otra urna barroca de esa época, aunque reformada y ampliada, es la que sale en procesión en El Carpio (Córdoba). El núcleo central del trono es la urna o sarcófago que, según la tradición, fue utilizado en 1661 para el traslado desde Madrid a la villa del cuerpo yacente del Marqués del Carpio, Don Luis Méndez de Haro y Sotomayor, sobrino del Conde-Duque de Olivares y Ministro de Felipe IV. La urna ha perdido las pilastras que dividían los laterales en varias ventanas y sale en procesión sobre un trono de gran altura moderna.

IV. URNA DE PLATA

A finales del siglo XV se funda una hermandad asistencial de la Piedad en el Convento de la Merced de Jerez de la Frontera, cuyas reglas como

⁶ GARCÍA DE LA TORRES, F., *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 1997.

cofradía penitencial se aprueban en 1547. En 1646, el Ayuntamiento acuerda acompañar al *Cristo yacente* en la procesión. En 1694, en el mismo año que Sevilla estrena su urna de carey y plata, Jerez de la Frontera también renovó su urna y su imagen. En ese año, don Manuel Ponce de León y Villavicencio, hermano de la cofradía, donó una urna de plata y cristal de roca que realizó el platero Juan Laureano de Pina, artista jerezano establecido en Sevilla, cuya obra de arte se conserva y sigue saliendo en procesión.

V. URNA DE CAREY Y PLATA

En el último tercio del siglo XVII se puso de moda la urna de carey y plata en España. Dos de ellas fueron las que se construyeron en Granada y Sevilla en esa época, y a comienzos del siglo XVIII una tercera en Écija (Sevilla). La primera está muy reformada, la segunda desapareció con la llegada de los franceses y la tercera se conserva en buen estado, por lo que podemos contemplar consideramos que es la mejor urna del Santo Entierro del arte Barroco andaluz.

5.1. *Urna del Santo Sepulcro de Granada*

La hermandad se fundó en la parroquia de Santiago, siendo sus Reglas de 1616, aunque tras varias vicisitudes se trasladó a parroquia de San Gil en 1641. Treinta y cuatro años después la hermandad, siendo hermano mayor Francisco Rodríguez de Hinojosa y mayordomo José Márquez, encargó al ebanista Manuel Valdés la urna sepulcral de carey, ébano, bronce y plata que fue reformada en 1691 por el mismo artista, según se conoce por la inscripción que existe en la urna: “hicieron este sepulcro los hermanos de Ntra. Sra. de las Tres Necesidades el año de 1675 y este remate y su reedificación la hicieron don Francisco Rodríguez de Hinojosa, siendo hermano mayor y don Joseph Márquez mayordomo. Año de 1691 Manuel Valdés faciebat”⁷.

La urna de madera revestida de carey tiene forma de paralelepípedo con los laterales divididos en cinco compartimentos o ventanas, separadas por pilastras con columnas toscanas, todas con basa y capitel de bronce dorado, y en cada esquina hay una hornacina con un ángel de pie portando símbolo de la Pasión de Jesús. El cuerpo principal de la urna tiene un basamento del

⁷ PADIAL BAILÓN, A., “Hermandad del Sagrado Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de las Tres Necesidades (escribanos públicos)”, en *La Granada Eterna*, 18 de octubre de 2013. <http://apaibailon.blogspot.com.es/2013/10/hermandad-del-sagrado-entierro-de-ntro.html>

mismo material con hojarasca de bronce situadas en eje con las columnas. La cubierta o tapa es un prisma de base rectangular con los lados con la misma división del cuerpo principal pero con doble inclinación cada lado hasta cerrar a cuatro aguas. Además, la urna está decorada con pequeños apliques de plata y diez asas para transportarla, sin duda, del altar a las andas o parihuelas. Con motivo de la reorganización de las cofradías granadinas en la década de 1920, el escultor José Navas Parejo, artista de Álora (Málaga) con taller establecido en Granada, talló en 1928 un trono de caoba y plata siguiendo la estética de la urna con lo que se elevó la altura de la exposición de la urna.

5.2. Urna del Santo Entierro de Sevilla

Después de un periodo de decadencia, el presbítero Manuel González de Contreras reorganizó la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla en 1691 e impulsó una importante actividad artística durante los dos siguientes años. En 1693 la nueva urna del *Cristo yacente* realizó su primera salida procesional. En la construcción de la urna participaron varios artistas, el ebanista Francisco Humanes Padilla, el platero Pedro Torres y el escultor Antonio Cardoso de Quirós. Este escultor, además, restauró el esqueleto o *Triunfo de la Cruz sobre la Muerte* y realizó nuevas imágenes -la Virgen, las Marías, los evangelistas y los santos Varones- para el grupo escultórico del Duelo.

El sepulcro era de madera recubierto de carey con apliques ornamentales de plata, tenía cuatro ángeles de talla en las esquinas bajas y cuatro columnas de plata lo sustentaban. Coronaban la urna doce serafines y florones de madera tallada. La base era dorada y llevaba ocho cartelas talladas por Antonio Cardoso con temas de la Pasión en las esquinas y en el centro de los lados; además, los pebeteros en los que se quemaban incienso y plantas olorosas, ocho faroles, la cama y la almohada que eran de plata. La construcción costó 2.600 reales⁸. A la descripción de estos datos se reduce la información de las características de la urna barroca de 1693, dejándonos sin conocer su forma y estructura. La hermandad salía en procesión de forma esporádica y en 1729 *organizó una procesión en la Semana Santa coincidiendo con la estancia los reyes españoles con su Corte en la ciudad*: “Este paso era de carey, cristales y plata, con tarjetas de misterios de la pasión, y con cuatro faroles, y seis blandones de plata”⁹, según una descripción impresa¹⁰.

⁸ FARFÁN RAMOS, F., “Crónica de la Hermandad del Santo Entierro”, en *Via Crucis*, número único (1927), s/p. CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Anales de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla 2002, p. 519. MESTRE NAVAS, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, del colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*, Sevilla 2010, 84-104.

⁹ GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1852, p. 181.

Durante las últimas décadas se había planteado la hipótesis de que la urna del Santo Entierro de Logroño se había construido en Sevilla siguiendo el modelo de la urna barroca sevillana que se hizo en 1693-1694. Pues el estreno de la urna hispalense coincidía con la donación que un riojano residente en la ciudad de la Giralda había hecho a su ciudad¹¹. Actualmente se sabe que fue construida en Valladolid, aunque con elementos compositivos muy parecidos al que tuvo la urna sevillana y tiene la de Écija.

5.3. *Los artistas de la urna sevillana*

Del ebanista Francisco Humanes Padilla¹², conocemos pocos datos personales. Sólo los aportados por su expediente matrimonial. Nació en 1650 en el pueblo de Arahal (Sevilla) y sus padres fueron Bartolomé Humanes Padilla e Isabel Sánchez. A los nueve años su familia se trasladó a Sevilla y vivió en la collación del Sagrario. En esa iglesia contrajo matrimonio a los 20 años con la sevillana Juana Luisa de Vargas en el verano de 1670 en la iglesia del Sagrario de Sevilla¹³. Ella era hija de Martín de Vargas y María del Valle, tenía 16 años

¹⁰ ANÓNIMO, *Descripcion del modo, en que executò su estacion la Cofradia del Sagrado Entierro de N. S. Jesu-Christo, i Maria Santissima de Villa-Viciosa, sita en su capilla del Monte Calvario cerca de la Puerta Real, exta muros de Sevilla, viernes Sto. 15. de abril de 1729*, hallándose presentes Don Phelipe Quinto, i Doña Isabel Farnesio acompañados de los Príncipes de las Asturias, D.Fernando, i Doña Maria Barbara, i los Infantes Don Carlos, i Don Phelipe. Real. Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹ En 1694 el capitán Gabriel de Unsaín, natural de Logroño que residía en Sevilla, donó una urna del Santo Entierro y la imagen de Cristo yacente a su ciudad natal. Como en ese año en la ciudad de la Giralda se había estrenado la urna del Santo Entierro hecha de carey y plata, a partir de 1995 se consideraba que la urna riojana podría ser una copia de la sevillana. LABARGA GARCÍA, F., “El Santo Entierro de Logroño. Probale obra sevillana del s. XVII”, en *Boletín de Cofradías de Sevilla*, 430 (mayo 1995), pp. 65-66. Investigaciones más recientes de Fermín Labarga han permitido documentar la urna como obra vallisoletana de 1693. No obstante, algunos elementos como las columnas salomónicas, el tratamiento de las molduras de carey y los apliques de plata son semejantes a la urna de Écija. LABARGA GARCÍA, F., *Diolo y Dotolo: el legado de don Gabriel de Unsaín y la Semana Santa de Logroño*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2015.

¹² Firma Francisco Padilla en su expediente matrimonial, Existió otro Francisco Humanes que vivía en la Calle Carretería y se enterró pobre el 26 de junio de 1667 en el Sagrario APSS (Archivo Parroquia del Sagrario de Sevilla), *Entierros*, lib. 17, 1659-1667, f. 401.

¹³ APSS, *Matrimonios*, Lib. 17, 1664-1672, f. 215, Francisco de Humanes Padilla y Juana de Vargas, 28 de julio de 1670, “el licenciado don Tomás Calvo de Lara, ayudante de cura en el Sagrario, con licencia de don Jacinto Mexía y Vargas Machuca, cura del Sagrario, y con mandamiento del juez de la iglesia, desposé, habiendo precedido amonestaciones, a Franciso de Humanes Padilla, natural de la villa de Arahal, hijo de Bartolomé Humanes Padilla e Isabel Sánchez, con doña Juana Luisa de Vargas, natural de esta ciudad, hija de Martín de Vargas y de María del Valle”. Testigos: don Francisco Antonio de Conique, del hábito de Santiago, Jacinto Sánchez y Juan Francisco de Tama, vecinos de la collación. Al

y no sabía escribir. Los dos testigos declararon por ambos. El primero era María de Seuas, mujer de Bartolomé Sánchez, maestro de hacer coches, que tenía 40 años y vivía en la Resolana en la collación del Sagrario. Los conocía desde hacía más de diez años. Y el segundo el ensamblador y ebanista Sebastián de Aguilar, de 38 años, vivía en la Calle Tintores de la misma feligresía, los conocía, a él de más de once años y a ella desde que nació. Cuando Francisco Humanes realizó la urna del Santo Entierro de Sevilla tenía 43 años.

Algo más joven era el escultor Antonio Cardoso de Quirós. Nació en Sevilla hacia 1665, era hijo de Domingo Cardoso de Quirós y Juana Díaz de Iglesias. En 1691, cuando trabajaba en las esculturas de la hermandad del Santo Entierro, contrajo matrimonio en la parroquia del Salvador con la sevillana Josefa García y se velaron el 28 de noviembre de 1693. La contrayente era hija de Esteban García y doña María Vázquez, y los testigos de la ceremonia fueron el capitán Juan de Masa, Bartolomé de Miranda y Manuel Agustín Gómez, vecinos de la collación¹⁴. En el último año mencionado, el escultor vivía en la calle Acetres, registrándose en el padrón parroquial “Antonio de Quirós” con Josefa García, Francisco Rodríguez, Ana Ortiz y Gregoria Guerrero¹⁵. En marzo de 1703, después de fallecer su primera mujer, contrajo segundas nupcias en la misma parroquia con Teresa Bernarda de Escobar y Vargas, hija Bernardo de Escobar e Isabel de Vargas, fueron testigos Juan de Esquivel, Agustín de la Vela y Mateo de Salazar, vecinos de la collación y se velaron el 13 de junio de 1713¹⁶. Falleció hacia 1730.

El tercer autor fue el platero Pedro de Torres, que era el mayor en edad de los tres, al que identificamos con el artista que contrajo tres matrimonios. Nació hacia 1636, según la edad que declaró en el expediente de su tercer matrimonio. Las noticias personales que poseemos comienzan con su segundo matrimonio siendo viudo de Francisco de Zamora. En 1676 se casó con la sevillana Andrea del Río y Vargas, hija de Bernardo del Río y Luisa de Vargas. La ceremonia se celebró en la Calle Catalanes y los testigos fueron Tomás Sánchez, Miguel de Medina y el escribano público Martín de Andújar¹⁷. Ella murió muy pronto. En marzo de 1681 fue enterrada en la bóveda de la capilla colateral de la iglesia conventual de San Francisco que era propiedad

margen, velados, 3 de agosto de 1670. AGAS, Vicaría General, Matrimonios, letra F, leg. 07617 (ant. 1884), expte3, Santa Iglesia (Sagrario). Expte fechado el 23 de julio de 1670.

¹⁴ AGAS, Fondo Salvador, *Matrimonio*, lib. 10, 1668-1691, f. 422v, 24 de junio de 1691.

¹⁵ AGAS, Fondo Salvador, *Padrones*, caja 2, 1692-1705, 1693, cuaderno 1, casa 110.

¹⁶ AGAS, Fondo Salvador, *Matrimonio*, lib. 11, 1692-1713, f.198v, 25 de marzo de 1703.

¹⁷ APSS, *Matrimonios*, lib. 18, 1673-1678, f. 120, 20 de abril de 1676. Fueron testigos Tomás Sánchez, Miguel de Medina y Martín de Andújar. Se celebró en la Calle Catalanes. Se velaron el 29 de julio.

de su tío Tomás Sanchez¹⁸. Y sorprendentemente el platero contrajo terceras nupcias dos meses y medio después con Mariana Teresa Chigoya, de 25 años, natural de Sevilla e hija del platero Martín de Chigoya y Leonor Gutiérrez Coronel¹⁹. Ella sabía escribir y firmó su declaración. Los testigos fueron de ambos. El primero fue el platero Martín de Chigoya, de 50 años, padre de la contrayente y vivía en la Platería de la Plaza de San Francisco. Los conocía de más de veinte años, a ella porque era su hija y a él porque lo vio casado con Andrea del Río, así como el entierro de la mujer. Y el otro testigo, Gaspar Mateo de Chigoya que era estudiante pasante y hermano de la contrayente, repite el mismo argumento sobre Pedro de Torres.

Tres años después de intervenir en la urna del Santo Entierro de Sevilla, el platero Pedro de Torres falleció en septiembre de 1696, vivía en la Plaza de San Francisco²⁰.

5.4. *La urna de Écija*

El ebanista sevillano Cristóbal de Yepes en 1711 y el platero Cristóbal de Valenzuela Carpio entre 1738-1740²¹ hicieron otra urna de los mismos materiales para la Hermandad del Santo Entierro de Écija (Sevilla) con columnas salomónicas y pináculos, de gran interés y valor artístico por el trabajo de ebanistería. En su interior se traslada la imagen gótica (siglos XIV o XV). Por un pergamino encontrado en la restauración, que ha realizado Luis Cristóbal Antón, conocemos el autor y la fecha de ejecución. Otro pergamino lleva la frase “Señor, en Ti espero, no verme confundido para la eternidad”. El paso lleva cuatro faroles de plata, de un total de ocho, que hizo el platero cordobés Damián de Castro, hay que destacar que el diseño de estos faroles se ha utilizado en muchas

¹⁸ APSS, *Entierros*, lib. 19, 1675-1683, f. 216v, 6 de marzo de 1681. La partida registra el nombre del escribano Francisco Palacios ante el que hizo testamento y que el albacea era su marido Pedro de Torres, y vivía en los Plateros, así como los gastos por derechos del entierro, ofrenda, sacristán, los 60 acompañados, novenario y misas.

¹⁹ APPS, *Matrimonios*, lib. 19, 1679-1689, f. 76v, 25 de mayo de 1681. Fueron testigos el Padre Luis de Rivera, Provincial de la Orden de San Francisco de Asís, Simón Herrera, Juan de Segura y Martín de Chigoya, padre de la contrayente. Al margen, velados, 23 de noviembre de 1681. AGAS, Vicaría general, *Matrimonios*, letra P, leg. 06612 (ant. 1009), expte. 4, 17 de mayor de 1681.

²⁰ APPS, *Entierros*, lib. 21, 1693-1701, f. 122, 1 de septiembre de 1696.

²¹ MARTÍN OJEDA, M., y GARCÍA LEÓN, G., “Écija”, en *Misterios de Sevilla*, Ediciones Tartessos, Sevilla 1999, t. IV, p. 147. GARCÍA LEÓN, G., *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*, Diputación, Sevilla 2001, p. 178 y 194, figs. 78-79. ANTÓN, L. C., *El trono del Santo Sepulcro. Real Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, Écija (Sevilla)*, Ayuntamiento, Écija 2006.

hermandades andaluzas. En las esquinas van los evangelistas talladas por Pedro Duque Cornejo, autor también de las tres cartelas que lleva el paso y de otras cuatro cartelas que decoran la capilla. La estructura es paralelepípeda y la tapa con forma de prisma está coronada por una pequeña capilla rematada con una pirámide o pináculo. Este elemento arquitectónico también remata las columnas salomónicas y las esquinas. Los lados mayores de la urna están divididos en dos ventanas por una columna salomónica y dos pilastras en el centro. La urna se asienta sobre un pedestal alto con decoración clásica del siglo XIX.

5.5. *Los artistas de la urna ecijana*

El ebanista Cristóbal Yepes era sevillano y lo hizo constar en el trozo de papel que introdujo en la urna: “Xptobal de Yepes / natural de Sevilla/ me fesi año de 1711”. Era hijo de otro ebanista llamado Damián Yepes, con el que, sin duda, aprendió el arte desde pequeño. A sus diecinueve años hizo un breve viaje de ida y vuelta en la misma flota a las Indias como él y los testigos declararon en su expediente matrimonial realizado en febrero de 1677. A partir de 1706 está localizado viviendo en la collación de la Colegial del Salvador cerca del escultor Antonio Cardoso de Quirós, que había participado en la urna sevillana, con quien mantuvo amistad²². En 1716 y 1717 Cristóbal de Yepes hizo una cruz de carey y marfil para el Cristo de las Tres caídas, cuya Hermandad de la Esperanza de Triana había renovado el paso²³.

En Sevilla se conservan varias cruces barrocas de carey combinado con otro material (plata o marfil), como la del Nazareno de la Hermandad del Silencio, obra que se ha fechado entre 1635 y 1670; la del Nazareno de la Hermandad de la O, obra realizada en 1731 por Domingo Balbuena y Manuel José Domínguez, y la de Nuestro Padre Jesús de las Penas de la iglesia de San Vicente, obra ejecutada en 1734-1735 para el Nazareno de Écija.

VI. URNA DE MADERA DORADA

Tal vez la urna de madera más antigua conservada sea la de Lebrija, ya comentada, que se puede fechar en la segunda mitad del siglo XVII. Está policromada imitando las vetas de madera, sin duda intervención moderna, y

²² AGAS, Parroquia del Salvador, *Padrones*, a partir de 1707.

²³ SILVA FERNÁNDEZ, J. A., "Una obra del maestro ebanista sevillano Cristóbal de Yepes (1716-1717)", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 658 (2013).

lleva molduras doradas decoradas con sencillas hojas y en las esquinas pilastras con capitel de voluta y fuste decorado con cabeza de querubín y racimo de frutas. Los lados mayores están divididos en tres ventanas. Se traslada portada en varales por los hermanos cofrades. Corona la tapa una llama tallada en madera y dorada y en el interior de la tapa la paloma (Espíritu Santo).

En Antequera, la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, Quinta Angustia y Santo Entierro, del Convento de Nuestra Señora del Carmen, se fundó en 1560. La urna del Santo Entierro fue realizada en 1733 por Miguel Rodríguez Guerrero, aunque fue reformada en varias ocasiones, como la de Miguel de Carvajal en 1791, la de Francisco Palma Burgos en 1939 y la de José Navas Parejo en 1943. El *Cristo yacente* es una escultura anónima del siglo XVI que era una imagen con los brazos articulados, actualmente fijos. En esa misma ciudad, el tallista Francisco Primo construyó otra urna en 1747 en precio de 150 ducados para la Cofradía del Santo Crucifijo de la iglesia conventual de San Agustín²⁴. En su interior se conserva el *Cristo* que talló el escultor Pedro Fernández de Mora en 1651 como figura yacente.

El Santo Entierro de Archidona está vinculado a la Archicofradía de la Soledad que se funda a comienzos del siglo XVI con la *Bula Pastoris Aeterni* que concedió el papa Julio II en Roma en 1507, que conserva la hermandad. Posteriormente se unieron la de la Madre de Dios y la de Ánimas del Purgatorio con el objeto asistencial, tanto a sus hermanos como a los pobres y enfermos en un hospital. En 1578 la hermandad contrato con al escultor Diego de Vega, artista activo en Antequera, en precio de 32 ducados las esculturas de Ntra. Sra. de la Soledad y un Crucificado, este último con los brazos articulados para celebrar la ceremonia del Descendimiento. Además de un sepulcro, tres parihuelas, una cruz y una custodia. Y tres años después los cofrades adquirieron una capilla en la parroquia de Santa Ana y a comienzos del siglo XVII construyeron junto al hospital la ermita donde recibió culto el Cristo atado a la columna y la Madre de Dios. La archicofradía compartió las dos sedes.

En el siglo XVIII se renuevan o se incorporan importantes bienes muebles artísticos. En 1736 la hermandad adquiere un nuevo impulso con la construcción del retablo mayor de la ermita y de la urna del Santo Sepulcro²⁵. Dos años después se restauró la Virgen de la Soledad y en 1747 se hizo un nuevo trono a Jesús de la Columna que no se conserva.

²⁴ ROMERO BENÍTEZ, J., *Antequera Monumental. Guía*. Chapitel, Antequera 2012, p. 163.

²⁵ Por la fecha, no es que es el trono de Cristo más antiguo que se conserva en la provincia de Málaga como informa la página web de la cofradía.

El Cristo del Descendimiento sale en procesión dentro de una urna de madera dorada con forma hexagonal y con ventanas de cristal²⁶. Fue realizada en 1736 en Lucena por el artista llama Francisco de Paula y el dorado corrió a cargo de Jacinto Carrégalo, artista activo en Archidona²⁷. En el siglo XX para aumentar la altura de la exposición de la urna se le añadió debajo un gran cuerpo de madera tallada y dorada, llamado cajillo, que realizó Barrabino en 1943 en Málaga. También lleva cuatro hachones que fueron diseñados por Javier Sánchez-Lafuente Fernández, tallados en 2008 por Bartolomé García y dorados un año después en los talleres D&R del Patrimonio.

6.1. *Columnas salomónicas*

La urna de la Campana (Sevilla) es un interesante y bello ejemplo de urna barroca de la segunda mitad del siglo XVII con columnas salomónicas que se atribuye el círculo de Cristóbal Guadix²⁸. Posee los laterales mayores divididos en tres ventanas acristaladas y la decoración de hojarasca estilizada siguiendo los modelos difundidos por Alonso Cano.

La Real Congregación del Santo Sepulcro de Cristo y Siervos de la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores de Jaén saca en procesión un Calvario, cuyo Cristo, atribuido al escultor del siglo XVI Sebastián Solís, tuvo los brazos articulados para la ceremonia del Descendimiento de la Cruz y su posterior descanso dentro de la urna sepulcral para la procesión del Santo Entierro. En 1965 el escultor sevillano Juan Abascal Fuentes fijó los brazos como crucificado, por lo que sale otra imagen como yacente. Algunos historiadores y crónicas cofrades fecha la urna en el siglo XVIII. Está compuesta de columnas salomónicas, no lleva cristal en los laterales y está cubierta por una bóveda, un diseño que nos parece extraño para una urna barroca. En esa ciudad sale otro trono de la misma iconografía de la que es titular de la cofradía la imágenes de Cristo Yacente, San Juan Evangelista y Nuestra Señora de la Soledad, de la parroquial de San Ildefonso. En el siglo XVII estuvo unida al Santo Sepulcro y en la reorganización del siglo XX se incorporó el Cristo yacente sobre un tipo de catafalco con la imagen tallada que actualmente sale en procesión sin cubrir, aunque fue concebido dentro de una urna acristalada moderna.

²⁶ <http://soledadarchidona.com/imaginaria/santo-sepulcro/>

²⁷ La urna se restauró en 2002 en el taller granadino de los Hermanos Ladrón de Guevara, quienes recuperaron la calidad de la ornamentación que estaba oculta bajo repintes.

²⁸ DELGADO ABOZA, F. M., “La Campana”, en *Misterios de Sevilla.*, Ediciones Tartessos, Sevilla 1999, t. III, p. 248.

6.2. *Estípites*

En Estepa (Sevilla), la urna es de madera dorada con los laterales mayores divididos en dos ventanas acristaladas. Posee estípites y decoración de hojarascas, hojas de acanto y conchas. La tapa se remata con una capilla coronada por frontón partido y una pirámide estilizada. En el interior de la capilla figura el pelicano.

Lora del Río (Sevilla) posee una urna con algunos elementos compositivos similares al de Lebrija, especialmente en la solución de las pilastras de las esquinas, aunque carece de la cabeza de querubín, y de la moldura que sujeta el marco. El resto de la composición difiere, porque en este ejemplar la ventana abarca todo el lateral y en el centro superior figura una corona real.

La urna de Gerena (Sevilla), de comienzos del siglo XVIII, tiene una policromía de color blanco con elementos decorativos dorados. Los lados mayores de la base y de la tapa están divididos en tres ventanas, enmarcadas con finas molduras de ovas y decoradas cada lado de estas ventanas con hojas carnosas doradas. En las esquinas y entre las ventanas figuran pequeños ángeles que portan signos pasionistas e iluminarias. La parte baja de la urna está decorada con una bellas talla de hojarascas carnosas doradas. El conjunto descansa sobre una interesante base de poca altura en la que se desarrolla una decoración de hojas doradas con el fondo calado.

6.3. *Ángeles atlantes*

En el siglo XVIII, las urnas alcanzan un gran desarrollo con incorporación de esculturas de ángeles como atlantes que sostienen la urna. Aunque en la provincia de Sevilla no existe ningún ejemplo, en otras provincias andaluzas, como Málaga y Córdoba, se construyeron en el siglo XVIII urnas y andas procesionales para Santo Entierro en las que la urna va sostenida por Ángeles mancebos y acompañamiento de otros ángeles más pequeños y querubines,

El *Santo Entierro* barroco de Málaga era la imagen titular de laS cofradías de escribanos y procuradores que tenía su sede en la iglesia de San Agustín. En 1749 la cofradía encargó al escultor Fernando Ortiz, artista de prestigio de la ciudad, una urna, cuyo magnífico diseño renueva la tipología barroca. Era una magnífica urna de madera tallada, dorada y policromada sostenida por doce ángeles mancebos y otros doce pequeños en torno a la tapa de la urna, todos portando símbolos de la Pasión de Jesús. En su interior el Cristo yacente, también tallado y policromado por el mismo artista, que era escultor, tallista y dorador.

Aunque fue destruido en 1931, las fotografías antiguas conservadas permiten conocer la riqueza artística y los elementos que componía la singular urna. Sin duda, fue modelo de otros dos también destruidos, éstos en 1936, el de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vélez Málaga y el de Mijas²⁹, estas dos urnas incorporaban pequeños espejos en la parte baja y los ángeles eran de pequeño tamaño, por lo que la urna se sostenía por cuatro grandes hojarascas o patas.

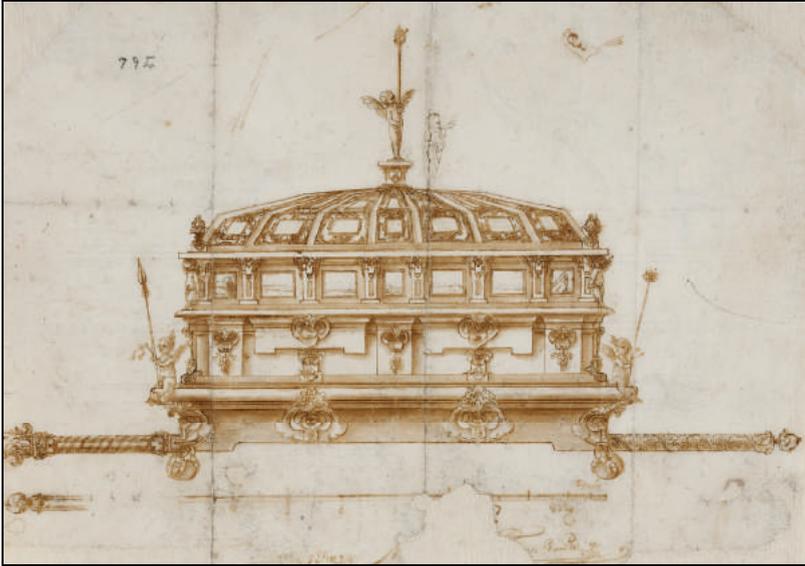
Siguiendo el diseño de Fernando Ortiz de la urna sostenido por ángeles es, sin duda, la urna de Lucena, construida en 1769 por el escultor y tallista de esa localidad Pedro de Mena y Gutiérrez. En esta obra, la urna acristalada está sostenida por seis ángeles, tres a cada lado. El conjunto de estética rococó está completamente dorado, como se fuera una obra de plata dorada con las carnaciones de los ángeles y querubines policromadas, como podemos contemplar algunas esculturas de plata policromada que se conserva en la Catedral cordobesa, obras de Damián de Castro sobre modelo escultórico de Pedro Duque Cornejo o Alonso Gómez de Sandoval.

VII. DE LA URNA DEL ROCOCÓ AL DISEÑO NEOCLÁSICO

En la segunda mitad del siglo XVIII antes del control de las cofradías impuesto por Carlos III, se continuaron construyendo urnas barrocas de estilo rococó, como la mencionada de Lucena (Córdoba), o como la de Gerena (Sevilla) en la que los apliques decorativos de rocalla han sustituido el elemento ornamental, aunque manteniendo la estructura de las mencionadas en otros pueblos sevillanos. Esta última se caracterizaba por la policromía blanca y dorada reflejando un gusto clasicista, pero en la restauración realizada por Antonio López Hernández en 2014 se ha recuperado el jaspeado de imitación a carey que estaba oculto bajo la pintura blanca.

Las nuevas urnas construidas a partir de comienzos del siglo XIX corresponderán a la estética neoclásica impuesta por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y difundida por las academias andaluzas.

²⁹ Biblioteca Cánovas del Castillo, Legajo Temboury, Archivo fotográfico, *Trono del Santo entierro, de la iglesia de San Juan Bautista*, sign. 5994, fotografía Adolfo Fernández Casamayor; sign. 5995, reproducida del Portfolio fotográfico de España.



1. Antonio García Reinoso, *Urna sepulcral* (dibujo). Museo de Bellas Artes, Córdoba.



2. Cristóbal de Yepes, Cristóbal de Valenzuela y Pedro Duque Cornejo, *Urna del Santo Entierro* (1711). Hermandad del Santo Entierro, Iglesia del Carmen, Écija (Sevilla).



3. Fernando Ortiz, *Urna del Santo Entierro* (1749-1750) destruido. Antigua Hermandad de Notarios y Procuradores, Iglesia de San Agustín, Málaga.

De la narrativa manierista a la teatralidad barroca en la escultura devocional de Priego de Córdoba

Candelaria ALFÉREZ MOLINA
HUM-362. Universidad de Granada

I. Introducción.

II. Distintos tipos y usos de las imágenes procesionales en Priego de Córdoba.

2.1. *Imágenes narrativas. El Nazareno. (Siglo XVI).*

2.2. *Imágenes empáticas: Jesús en la Columna (siglo XVII).*

2.3. *Imagen teatral: Las Dolorosas de vestir en el barroco tardío.*

III. Conclusión.

I. INTRODUCCIÓN

Las dos grandes epidemias de peste que asolaron la Villa de Priego durante el siglo XVII, dejaron una huella que marcó de modo indeleble la religiosidad popular en este pueblo con el nacimiento de Hermandades y Cofradías, que en esta etapa alcanzaron unos rasgos determinadores, favorecidas por el estamento civil y el eclesiástico, jerarquías no interrelacionadas, pero eficazmente coordinadas. Durante los siglos XVI y XVII, proliferó un importante número de ellas, concretamente 17, como nos documenta un legajo del Archivo Histórico Nacional (Consejos. Legajo 7098). Su labor asistencial, espiritual y cultural fue uno de los pilares que favoreció el resurgir de una sociedad hundida en el miedo, la pobreza y la crisis económica que generó el terrible contagio.

A finales del siglo XVII la Villa de Priego se fue engrandeciendo con gran cantidad de construcciones religiosas, que con su presencia sacralizaron el espacio urbano. Las calles se transformaron en escenarios sagrados marcados por un arte en función de un ritual litúrgico, representado por las procesiones de penitencia, de gloria y sacramentales, convirtiéndose en itinerarios de marcada simbología religiosa.

En el siglo XVIII Priego alcanzó una de las etapas más prósperas de su historia, recuperándose de las crisis sociales y económicas del tiempo pasado. La economía, alcanzó los niveles más altos por el comercio de la seda dentro y fuera de sus fronteras y una clase social adinerada buscó los mejores arquitectos, escultores y pintores de las ciudades cercanas, para remodelar las iglesias y construir otras nuevas, ampliando su patrimonio artístico con una imagería sacra, que a su vez, fueron advocaciones religiosas a las que cada hermandad y Cofradía de esta Villa se acogió para pedir al cielo el cese de epidemias y calamidades.

El hilo argumental de nuestra exposición va a ser una breve aproximación de las advocaciones que hemos elegido como referenciales básicos por su vinculación con la espiritualidad y la cultura barroca de Priego, y hacer un breve recorrido desde la imagen narrativa del manierismo, hasta la influencia que tuvo la corte en el ornato de las Vírgenes durante el barroco tardío,

pasando por una etapa de catástrofes en la que la tragedia social marcó una escultura de carácter empático en los Cristos más representativos del siglo XVII.

Desde el manierismo hasta las postrimerías del barroco, numerosos escultores de la escuela granadina tuvieron una gran vinculación con este pueblo. Entre ellos podemos citar, en primer lugar a su fundador: **Pablo de Rojas**, maestro por excelencia de todos los que le precedieron.: Alonso de Mena, Martínez Montañés, los Hermanos García, Diego y José de Mora, Agustín de Vera Moreno, Duque Cornejo (Sevilla), José Risueño Alconchel, Torcuato Ruiz del Peral... entre otros. Todos ellos nos dejaron los legados escultóricos más ricos y pedagógicos de la iconografía religiosa.

El estilo romanista de Rojas dio paso a la imagen empática de Mena y culmina con el plasticismo y la elegancia de un arte refinado, vinculado a la estética dieciochesca del arte cortesano, su reflejo lo podemos ver en las imágenes de nuestras Dolorosas, recubiertas de adornos, terciopelos, encajes y joyas. Su riqueza material y simbólica obedece a una realidad barroca por el marco ideológico y estético donde nacen.

En este itinerario que terminamos de describir, debemos comenzar por establecer como marco de partida el auge y difusión de una cultura procesional de carácter narrativo (aunque también simbólico) en el último cuarto del siglo XVI, donde la figura de Pablo de Rojas resulta fundamental en la Alta Andalucía.

II. DISTINTOS TIPOS Y USOS DE LAS IMÁGENES PROCESIONALES EN PRIEGO DE CÓRDOBA

2.1. *Imágenes narrativas: El Nazareno. (Siglo XVI)*

A finales del siglo XVI (1593) se fundó en esta Villa una hermandad de Rogativas con el título de *Esclavos del Santísimo Sacramento y Naçareos de Priego*. Sus 22 primeras Constituciones fueron aprobadas por el abad mayor de la Abadía de Alcalá la Real (Jaén) D. Maximiliano de Austria y confirmadas posteriormente por el Papa Clemente VIII (Requerey Ballesteros: 1999). Se encuentra desde su fundación en la iglesia de conventual de San Francisco, construida en 1515 por D. Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego (Ramírez y las Casas-Deza, l.M^a, 1986:381).

La imagen titular es la de un Cristo con la cruz a cuestas, la más veraz representación iconográfica del **Nazareno**, obra de Pablo de Rojas (1592), vecino de la localidad de Alcalá la Real (Jaén). Imagen que como nos comenta

el cronista de la orden franciscana Alonso de Torres, (1984:121) “*Es tan devota que no la ve criatura alguna que no se aficiona a su belleza*”. Desde 1593 hasta la actualidad procesiona por Priego la mañana del viernes Santo Junto con las imágenes de una Dolorosa (1593), San Juan Evangelista (1592) y la Verónica (1592), a finales del siglo siguiente se incorporan las imágenes restantes. Todas procedentes de la escuela granadina del barroco.

Pablo de Rojas (1549-1611) era hijo de Pedro de Sardo (Raxis) y Catalina González, discípulo de Rodrigo Moreno y maestro del insigne escultor Martínez Montañés. Fue considerado como el eslabón que enlaza el romanismo manierista con el naturalismo barroco. Su andadura artística comenzó en el taller familiar, en el que destacó por su extensa formación intelectual y su temática exclusivamente religiosa y fue el creador de varios prototipos de crucificados y Nazarenos de la escultura andaluza. Sus modelos procesionales son **imágenes narrativas** de gran belleza y expresividad, cargadas de un naturalismo heroico, que invitan a meditar a dialogar o al silencio contemplativo.

El máximo exponente de la escultura procesional del Siglo de Oro es la imagen de Jesús Nazareno con la *Cruz a cuestras*, su presencia versátil aglutina toda la simbología religiosa, cultural, artística y pedagógica de los rituales de Semana Santa. Con el paso de los años las distintas versiones de las imágenes sagradas de la Pasión han evolucionado a traducciones de una fórmula piadosa que se convirtió en un reclamo visual para conmemorar los últimos días de la vida de Jesús.

La imagen del Nazareno llevando la Cruz, ha sido una fórmula artística muy elaborada desde el siglo VI y el tema preferido por las representaciones escultóricas en el Barroco; sin embargo, la antigua iconografía, no sólo versiona la imagen clásica de *llevar la Cruz*, sino que va más allá, buceando en antiguos textos sagrados, libros de meditaciones y estampas, para elaborar una nueva imagen en la que Cristo *ACEPTA* la cruz como signo de *Redención*. Nos referimos al esquema figurativo que representa al Nazareno recibiendo la Cruz y cogiéndola al revés, es decir, con el travesañ (estípites) hacia delante.

En el quinientos la nueva iconografía del Nazareno se reencuentra con este legado artístico “*de la Cruz al revés*” y lo utilizó en muchas obras escultóricas, para “*expresar la aceptación por parte de Cristo de la responsabilidad inherente a su misión redentora*”, (Sánchez López J.A. 1996:117). El Manierismo al rehabilitar las manidas fórmulas medievales, las asume con gusto, modificándolas y perpetuándolas en las grandes composiciones de la imaginería andaluza.

A la luz de estas investigaciones, hemos centrado nuestro trabajo en el estudio *de la aceptación de la Cruz*, tomando como referencia la venerada

imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1592) del convento de San Francisco de Priego de Córdoba, que junto con los grandes y últimos Nazarenos esculpidos por Pablo de Rojas: el de la Basílica de las Angustias de Granada, (1586) y el de la Iglesia Parroquial de Huetor Vega (Granada, 1582-1587), el Nazareno de Priego es el más fiel ejemplo del estilo romanista del escultor alcalaíno dentro de la estética narrativa del manierismo, así como, la más fiel representación de la mística y del naturalismo de este escultor (López-Guadalupe Muñoz, J.J. 2008:303-345). El profundo estudio de su iconografía “*aceptando la Cruz*”, va a ser el objeto de nuestro estudio. El barroco, como hemos comentado anteriormente, impondrá una nueva técnica y reconversión iconográfica de la aceptación de la Cruz, o la Cruz al revés, para dar paso al clásico tema del Nazareno: *Jesús con la Cruz a cuestas*.

Esta variante artística e interpretativa de los últimos momentos de la vida de Cristo, tuvo poca aceptación en la imaginería alemana; sin embargo, en Italia fue cultivada por el Giotto, Simone Martini, el Duccio y Fra. Angélico (Sánchez López, J.A. 1.996:166). La explicación de esta iconografía tal vez se deba al influjo de los franciscanos, que promovieron y difundieron los temas más vivos de la Pasión a escala más humana, influidos por su familiaridad con las escenas reales donde trascurrieron los acontecimientos más cruentos de la historia de la salvación.

El nacimiento de la iconografía de Jesús Nazareno abrazando su Cruz (siglos XVI-XVII), continua paralela a los bellos y antiguos cánones en los que la plástica estaba al servicio de la obra escultórica y el escorzo, las ropas, la disposición de las manos, pies, rostro y cabeza, se realizaron de forma exquisita por la estética manierista. Durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, el tratamiento de las vestiduras, el color de los estofados y las claras carnaciones reforzaron el escorzo.

La imagen de Jesús Nazareno de Priego, titular de la Pontificia y Real Cofradía y Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de los Dolores y San Juan Evangelista es una de las obras de “*mayor calidad*” de Pablo de Rojas y considerada por el profesor Orozco Díaz (1943:35-42), “*como la más antigua de su serie*”. Es una figura de vestir de una insuperable belleza e inconmensurable serenidad, llevando la impronta del maestro alcalaíno en la configuración de su “*noble cabeza*”, así como, en su fuerte naturalismo dinámico y expresivo; aunque repite algunas modalidades de otras imágenes de Rojas, esta figura presenta una túnica de majestuosa policromía con gran volumen y amplitud de pliegues, quizás por el cordón que ciñe su cintura y hace que estos caigan con mayor pesadez, dándole a la imagen (1,62 x 50) mayor espesor.

El rostro es un fiel reflejo del naturalismo de la época, acentuado profundamente en su expresiva belleza y marcando un visible progreso frente a las anteriores obras del Maestro. Las mejillas de firmes volúmenes, los extremos del bigote más “*prominentes*”, el cabello repartido en mechones separados, peinados por encima de la orejas, le cae por los hombros, (impronta de muchas imágenes, coetáneas atribuidas a Rojas), enmarcan un rostro con un modelado de indiscutible calidad y excelente policromía. La mirada perdida, el dolor contenido, la expresiva y serena belleza, definen un compendio de sentimientos y emociones indescriptibles, que solamente al contemplarla, nos los manifiesta.

La posición forzada de los pies con el derecho en ángulo obtuso con respecto al izquierdo, es un recurso utilizado desde la antigüedad del arcaísmo griego, para comprender desde distintos puntos de vista la composición de la imagen procesional. Al ser una imagen vestida desde la etapa barroca, el espectador ve solamente “*la amplia zancada y el esfuerzo en cargar el madero*” (López-Guadalupe Muñoz, J.J., 2008, p. 327). El contragiro en la posición de sus piernas, especialmente la derecha, el torso inclinado, el rostro levemente girado a la derecha y las manos extendidas en actitud de **Recibir**, se corresponde desde nuestro punto de vista, a la mencionada y descrita iconografía de la **Aceptación de la cruz**, vigente hasta el siglo XVII en el que habrá una “*reconversión*” de la iconografía de la “*Cruz al revés*” en la imagen clásica del Nazareno con la Cruz a cuestras, perdurando este tema hasta nuestros días.

Queda demostrado en las líneas que anteceden la importantísima aportación de la iconografía del Nazareno al campo de la escultura procesional, así como, la relevancia de los modelos acuñados por el gran escultor alcalaíno Pablo de Rojas en la representación de los mismos. Si nuestra hipótesis es correcta, la postura forzada de los pies, piernas, espalda y brazos se justificaría por una disposición original con la Cruz al revés, en el momento de recibirla. Se enmascara en una línea iconográfica muy difundida en la época, por toda Andalucía. Cabe pensar que, en un primer momento, al menos, primaría el carácter simbólico más que la dimensión narrativa de la imagen, lo que justificaría la gran difusión de esta variante iconográfica. Con el tiempo, la ritualización de las devociones, poniendo más énfasis en las ceremonias públicas, con préstamos teatrales como los actos de bendición con mecanismos de automatismo en las imágenes, derivó hacia la representación natural de Cristo caminando con la Cruz a cuestras, que acaba imponiéndose no solo por su dimensión narrativa, sino por su carácter itinerante y, por tanto, plenamente procesional.

2.2. *Imágenes empáticas: Jesús en la Columna (siglo XVII)*

En el siglo XVII la relajación de costumbres y la religiosidad del pueblo se fueron deteriorando y una ola de desánimo y ascetismo marcada por epidemias, hambrunas, crisis económicas y sociales, invadió a sus habitantes. Todos estos nefastos acontecimientos propiciaron, que muchas hermandades fundadas en la centuria anterior desaparecieron y otras, se refundaran o cambiaran sus títulos, conservando siempre el espíritu de sus primitivas constituciones.

En 1642 un infundado rumor de epidemia sembró el pánico en la población y los vecinos de la Villa decidieron hacer penitencia y renovar el primitivo auge cofrade, creyendo, que el mejor medio para aplacar la ira divina era hacer penitencia y buenas obras. La primitiva hermandad de la Veracruz fundada en 1550 *“que por tibieza en este siglo era poco frecuentada....llevados por la devoción a Jesús en la Columna establecieron una nueva hermandad para cumplir con la antigua obra. El 8 de abril de 1642 se aprobaron sus constituciones, prevaleciendo el espíritu austero y penitente de la primitiva hermandad de flagelantes”* (A.H.Co: Constituciones del año 1642). Su imagen titular es Jesús atado a la Columna, escultura atribuida de forma certera a **Alonso de Mena y Escalante** en torno a 1640 según la tesis del profesor Orozco Díaz, (1972-77).

El escultor granadino (1568-1649) hijo de Pedro de Mena y Luisa Escalante, discípulo de Pablo de Rojas y heredero del arte de su maestro, siguió sus enseñanzas hasta tal extremo, que en ocasiones llegó a repetir sus modelos. Formado en sus inicios por un ambiente manierista, se aparta del romanismo de Rojas con una tendencia más naturalista, influenciado por las composiciones de los Hermanos Gracia, considerados como *“los dioses de la madera”* y referenciales básicos de las imágenes de los Ecce-Homo, ejemplos del dramatismo en sus obras pasionistas. Está considerado como uno de los artistas de espíritu más cultivado de su tiempo.

Fue maestro de Martínez Montañés y en 1604 firmó un contrato de aprendizaje en Sevilla con Andrés Ocampo, volviendo años más tarde a su taller de Granada, uno de los más fecundos y activos de la ciudad, en el que se formaron escultores como Sánchez Cordobés, Cecilio López Criado, Puche, Saravia, su hijo Pedro y Pedro Roldán, antequerano nacido en Sevilla. Habitualmente recibía encargos del Cabildo Catedralicio y de muchos conventos, no solo de su ciudad, sino de pueblos y ciudades de Andalucía. Su arte es versátil, como lo podemos observar en creaciones de Vírgenes con mirada serena, Crucificados, Ecce-Homo, Cristos Yacentes, Cristos en la columna, etc. de marcado naturalismo. Sus imágenes sin dejar de ser narrativas, son más expresivas y empáticas, concebidas para emocionar al que las contempla e identificándose con su dolor, si consideramos, que

muchas de ellas se crearon en un siglo de grandes acontecimientos traumáticos como fueron las consabidas epidemias. El arte barroco es el que más contempla los tormentos humanos a través de sus imágenes, es expresivo, vivo y duro, a la vez que, bello grandioso y popular.

No sabemos con veracidad la fecha exacta en que la Archicofradía encargó la imagen de Jesús en la Columna a los talleres de arte de la ciudad de Granada, muy vinculada a Priego por sus relaciones comerciales y artísticas. Algunos historiadores plantean la hipótesis que la imagen se encargó a los talleres granadinos entre 1610 y 1640, en esta época el escultor de más prestigio y centro de la actividad escultórica de Granada fue Alonso de Mena. La elección del tema iconográfico de los azotes debió ser porque es la escena que en el relato evangélico precede a la de Jesús con la Cruz a cuestas, titular de la Cofradía de Jesús Nazareno reforzando la continuidad litúrgica a través de pedagógicas y empáticas esculturas.

Alonso de Mena plasma su estética naturalista en los *Cristos atados a la columna*, humanizándolos hasta el límite de “*lo vulgar*”. El escultor granadino realizó dos tallas de Jesús atado a la columna, la de la iglesia de San Cecilio de Granada y la del convento de San Francisco de Priego. En ambas se representa a Cristo amarrado a una columna baja, con las palmas de las manos vueltas hacia arriba y la cintura y las piernas flexionadas. Al referirse a la imagen prieguense el profesor Sánchez-Mesa Martín (1971:135), dice textualmente “*Cristo atado a la columna baja, dramáticamente dobla la espalda reforzando así su lastimosa mirada*”. La flagelación de Cristo amarrado a la columna se basa el pasaje evangélico del episodio de Jesús con Pilatos, su juicio y la condena en la cruz por petición del pueblo (Luc. 23, 16,22).

En Priego de Córdoba Jesús amarrado a la columna es una figura de pequeño tamaño y su estudio anatómico está tratado con una elegante plasticidad. En el dramático rostro, trabajado con acierto y perfección, podemos destacar el enorme cardenal de la mejilla izquierda, producto de una brutal bofetada propinada por un furioso “*sayón*”, amoratándole parte del semblante; así como, unos finos hilos sanguinolentos que bajan desde la cabeza a la frente, provocados por un punzante flagelo.

Los ojos, semicerrados por la inflamación de los golpes, el dolor y el cansancio, nos muestran una mirada borrosa, confusa y suplicante. La boca entreabierta, con unos pequeños dientes, rotos la mayoría de ellos y bañados en su propia sangre, dan como resultado una figura de impresionante serenidad y de dolor contenido, que acentúa el nivel devocional de todo aquel que la contempla, recordándonos el naturalismo de otros Cristos pintados por Sánchez Cotán, Pacheco o Zurbarán.

El tórax, presenta así mismo heridas y hematomas dispuestas en líneas de pares. Todo ello conforma la visión de una escultura libre de prejuicios estéticos y abiertos al natural. Propia de las obras realizadas por Alonso de Mena, "*escultor único entre los de su tiempo*", como muchos investigadores han definido.

El paño de pureza, con los típicos "cartuchos" o pliegues cayendo verticalmente, recurso que emplearon Juan de Mesa y sus seguidores, repite los moldes de los conocidos hasta la fecha. Las manos atadas a una columna baja, son finas y elegantes, herencia de un manierismo característico del maestro Pablo de Rojas; la derecha, apoyada sobre la izquierda, ambas amoratadas y con los nervios tensos tienen las falanges de los dedos flexionadas, no sabemos si es porque estos estaban rotos, o por el intenso dolor contenido que agarró todos los nervios de su cuerpo.

Los brazos, de complexión fuerte, tratados con un acusado naturalismo, están como el resto de cuerpo, llenos de hematomas, heridas, latigazos y sangre que baja en hiladas finas desde el cuello a los hombros, procedente de heridas abiertas de la cabeza, o de los oídos (Hermosilla Molina, A, 1997:57). Así mismo, los codos desollados y entumecidos por los golpes y las caídas, nos hacen pensar en músculos rasgados, huesos partidos y tejidos rotos, impregnados de sangre, tierra y suciedad que agravaban e infectaban las heridas. Las piernas presentan análogas semejanzas, podemos observar como la izquierda sé adelanta a la derecha; el motivo de esto se debe a que a los flagelados sé les obligaba a colocar las piernas entre abiertas para aumentar la tensión muscular y presentar mayor vulnerabilidad al castigo.

Los Cristos atados a la Columna pueden considerarse como versiones de los últimos crucificados de Mena. Nos referimos al Cristo del Desamparo (1.636), **el Cristo de los Parrillas de la Iglesia de la Asunción de Priego** (1.634-1.636), o el primero de todos ellos, el Cristo de las Ánimas de la Iglesia de la Asunción de Carcabuey (Córdoba), que el profesor Hernández Díaz lo vinculó a Alonso de Mena, dando el año 1624, como fecha de su ejecución. Sin embargo, mientras que los primeros crucificados llevan una pesada corona de espinas para acentuar aún más el sufrimiento, el Cristo de las Ánimas de Carcabuey, así como, el Cristo atado a la Columna de la Iglesia de San Francisco de Priego, coronan su cabeza con unas potencias, símbolo de la divinidad.

Estos Cristos crucificados, flagelados y con la cruz a cuestas, nos recuerdan que sus artífices eran conscientes, que con su gubia estaban dando forma a Dios. Nos consta, según el profesor Aroca Lara, que Alonso de Mena tuvo muy presentes dichas circunstancias antes de iniciar las secciones de su trabajo, pues confesaba y comulgaba para hallarse espiritualmente preparado en el desempeño de su tarea.

Como nos comenta Gallego Burín (1952:20), “*Mena fue final y comienzo de dos periodos: final de un clasicismo que degenera y comienzos de un naturalismo que aún carece de vida*”. Artista polifacético en el uso de materiales y temáticas, aunque inferior a Rojas y a Montañés los aventaja como causante, por su arrojada actitud, por la vía del naturalismo, aunque Montañés intentó frenar, fue el maestro de futuras generaciones de artistas llenando uno de los periodos más ricos de la escultura granadina del primer barroco.

2.3. *Imagen teatral: Las Dolorosas de vestir en el barroco tardío*

La iconografía de la Dolorosa ocupa un lugar preeminente dentro de la escultura española en su versión procesional y devocional. Su modelo iconográfico apareció en algunas provincias andaluzas a finales del siglo XVI, adquiriendo en el siglo siguiente su mayor difusión y veneración. Con el paso del tiempo esta iconografía se adaptó a la mentalidad y gusto que demandaban los cánones estéticos de la época.

En este tercer bloque estructurador vamos a hacer un estudio de la iconografía Mariana en el barroco tardío y su vinculación con la estética de este periodo histórico en el que las Dolorosas, adornadas con joyas, vestidos, sedas, encajes y coronas, tuvieron la influencia del atuendo cortesano imperante en el siglo XVIII, por lo que en determinadas ocasiones tienden a profanizarse, primando la estética y el espectáculo, no sólo, en sus desfiles procesionales, sino en el lugar sagrado donde se hallen: iglesias, conventos, ermitas, oratorios, etc.

El ornato barroquizante de estas imágenes marianas excede de la pobreza y sencillez de las antiguas *Mater Dolorosa* en las que la saya y el manto tuvieron la notable influencia de la reina Isabel de Valois, cuando mandó reproducir en un cuadro la imagen de una Dolorosa vestida de luto como las antiguas viudas de la época de Felipe II, sustituyendo el traje hebreo, propio de esta advocación (Cobo Calmaestra, R, 1996: 4-5). Este atuendo ha evolucionado con el paso del tiempo y las coronas, sayas, mantos, rostrillos y joyas se adaptaron a las nuevas normativas que promulgó la iglesia para que las Mater Dolorosas luciesen vestidos propios, adecuados y honestos.

El tercer modelo referencial de nuestro trabajo lo vamos a centrar en la talla de la Virgen de la Esperanza, cotitular de la Pontificia y Real Archicofradía Sacramental de la Santa Vera Cruz, Nuestro Padre Jesús en la Columna y María Santísima de la Esperanza. Imagen atribuida recientemente al escultor de Exfiliana (Granada), **Torcuato Ruiz del Peral**, último maestro del barroco granadino, heredero del arte de los Mora y, vinculado con Priego través de artistas coetáneos,

que nos dejaron un rico legado escultórico, como fueron Bernardo y José de Mora y Agustín Vera Moreno, entre otros.

Existe un estimable vacío histórico y escasez de fuentes documentales para hacer un exhaustivo estudio sobre la vida y amplia producción artística de Torcuato Ruiz del Peral, innovador por su valiente policromía en la escultura sacra del barroco tardío.

Torcuato Ruiz del Peral (1708-1775) nació en Exfiliana, comarca de Guadix (Granada). Fue el sexto de nueve hijos de un acomodado matrimonio de labradores, Nicolás Ruiz y Gregoria del Peral. Desde muy temprana edad, el joven escultor, alentado por la familia materna, muy vinculada al entorno eclesiástico, se marchó a Granada en 1772, deslumbrado por el influyente arte del taller de José de Mora, comenzando a trabajar con su hermano Diego (1725), con el que se inició en la práctica de la escultura durante unos años; sin embargo, aunque las enseñanzas de Mora duraron poco tiempo, fueron esenciales, marcando la producción artística del joven escultor de Exfiliana, que quedó subyugado por la gubia del maestro, nutriéndose de sus enseñanzas, que proyectaría en un arte innovador por su forma, policromía y estética.

Si Gallego Burín (1952:36) lo ha definido, en ocasiones como “*un frío escultor carente de la vena emocional de José de Mora*”, no es menos cierto, como nos comenta el profesor López Muñoz, I. (2008:21), “*que Torcuato demostró en muchas de sus facetas una personalidad valiente, a la vez que sensible*”.

Después de 1725, del Peral establece una buena relación con relevantes círculos eclesiásticos de Granada a través de sus contactos con Benito Rodríguez Blanes, pintor y clérigo de la Iglesia de San Justo y Pastor de esta ciudad y amigo de José Risueño, amistad que despertó en el joven artista su interés por la policromía, elemento innovador y distintivo de sus obras.

A partir de 1730 regresó a Granada, creando su propio taller como artista independiente y consolidado, formando equipo con su hermano Juan Manuel y con José Granados, un joven que se unió a su trabajo, formando entre los tres un consolidado y creativo grupo de cuyas gubias nacieron las primeras imágenes de su extensa producción artística.

Durante este periodo de tiempo se desarrollaron la mayor parte de sus obras, recibiendo numerosos encargos de la provincia de Granada. Su fama fue relevante, no solo, por la calidad artística de sus creaciones, sino por la gran habilidad en el trato con sus clientes y promotores. Las primeras creaciones

fueron para la Iglesia de San Justo y Pastor de Granada, entre ellas, las imágenes de San Rafael y San Miguel. En esta primera etapa comenzó a pulirse su faceta de policromador. El 1773 fue “*su año funesto*”, sin embargo, vieron la luz sus primeras obras documentadas como las esculturas talladas en mármol para los púlpitos de la catedral de Guadix (Granada).

A partir de esta fecha su salud comenzó a debilitarse, como podemos comprobar en una carta que escribió comentando, que “*se haya muy debilitada su cabeza con la continua obra del ciprés...*” (López Muñoz, I, 2008: 24) y (Gómez Roldán, A. 2008: 231). El escultor estaba realizando la imaginería del coro de la catedral de Guadix, la madera había sido elegida por el Cabildo catedralicio y, a pesar que había solicitado que se la cambiaran, su petición fue desestimada, sin embargo, siguió trabajando para una clientela privada con la que se sentía más cómodo y creativo. Murió al poco tiempo, aquejado por una dolorosa enfermedad el 6 de Julio de 1773 sus restos se depositaron en la Iglesia de San José del bajo Albayzin granadino.

Hacer un estudio de la extensa obra del Peral es arriesgado, desde nuestro punto de vista, por lo que hemos optado en analizar brevemente algunas de las imágenes con una cercana analogía a la Esperanza de Priego y, encontrar un nexo de unión con las Dolorosas del escultor axitano.

Los Rasgos más caracterizadores en la policromía del escultor de Exfiliana fueron los rostros con mentón prominente, nariz larga, afinada y romana, pómulos marcados, bocas pequeñas y estereotipadas, caras pálidas, cejas largas, arqueadas y carnaciones brillantes, que nos aproximan más al arte de Mora que al de Risueño. Los rostros taciturnos, dramáticos y, los de profunda y serena belleza de sus Dolorosas, forman parte de la originalidad estética de su arte; no obstante, su firma quedará patente en las incomparables cabezas de sus Santos, en las que se muestran los rasgos más relevantes de sus creaciones y, donde queda manifiesta la maestría con la gubia; ente ellas podemos mencionar a *San Cayetano* (Iglesia de San José de Granada), *San Juan Bautista* (Museo Catedralicio de Granada), *San Juan Evangelista*, (Museo Catedralicio de Guadix) o **la imagen de vestir de la Virgen de la Esperanza** (Iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba), que a pesar de sus restauraciones, aún conserva la inconfundible impronta del arte peralesco.

Son muchas las Dolorosas del escultor de Exfiliana en las que la impronta de su arte es una realidad visible, entre ellas hemos destacado las que, desde nuestro punto de vista guardan una estrecha analogía con la imagen de la Virgen de la Esperanza.

- *La Virgen de la Humildad*. Convento de San Francisco de Guadix (Granada), considerada como una de las más bellas y armónica de cuantas Soledades hiciera el maestro Ruiz del Peral (siglo XVIII).
- *La Dolorosa del Sagrario de Granada*. Esta imagen de medio cuerpo es muy semejante a la de la catedral de Guadix y, su cabeza es un esbozo de lo que más tarde sería la de la Virgen de las Angustias del antiguo Convento de San Francisco. Cronológicamente data de la primera mitad del siglo XVIII.
- *Santa M^a de la Alhambra*. Es una de las obras más relevantes de Torcuato Ruiz del Peral y modelo ejemplar de Dolorosas en el barroco andaluz del XVIII, además de su enorme parecido con M^a Santísima de la Esperanza de Priego. Data de 1740. Es una bella escultura en la que la técnica, el modelado y la policromía están en conjunta armonía. Los contrastes de la palidez del rostro de Cristo, muerto en el regazo de su Madre, con el pelo tallado en mechones caídos, contrastan con los colores oscuros de la túnica de la Virgen. Es este el grupo escultórico más interesante del maestro de Exfiliana y, nos recuerda algunos anteriores realizados por Bigarny, Bernardo, José de Mora y José Risueño.
- *La Virgen de la Esperanza de Priego de Córdoba*. La preciosa y elegante imagen de candelero de la Virgen de la Esperanza, data, 1738, según las tesis de los profesores Rivas Carmona, Peláez del Rosal y Villar Movellán, entre otros.

Sabemos, no obstante, que la Hermandad la compró en Granada y en su adquisición intervino D. Francisco Santaella, hermano de Juan de Dios y muy amigo de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración de la Hermandad de la Caridad. Este escultor barroco también inició su formación artística en el taller de Diego de Mora, muy vinculado a Priego donde iglesias como San Pedro o San Francisco tienen algunas de sus obras.

Por sus rasgos, la dulzura de su mirada y el tamaño, algunos investigadores, no dudan en atribuirle a José de Mora incluso a José Risueño, escultor, que dota a sus imágenes de una serena espiritualidad y de una expresión dulce y blanda, siguiendo el arte de Mora o Cano, ejemplos de ello, *la Virgen de la Esperanza* de la Iglesia de Santa Ana de Granada. No olvidemos, que Ruiz del Peral se formó también en el arte y la sensibilidad Risueño y, que después de él, creemos, que es el artista de mayor categoría que trabajó en Granada hasta el último tercio del siglo XVIII.

Los recientes trabajos e investigaciones han coincidido unánimemente, que el estilo de la Virgen de la Esperanza es compatible con el arte granadino,

deudor del modelo de los Mora, imperante en esta escuela durante el siglo XVIII y con el de Torcuato Ruiz del Peral, habida cuenta la comunión estética que tiene con los modelos de los Mora. Nuestra Virgen Columnaria, sin alcanzar, quizás, la intensidad de las mejores obras del Peral, posee una gran analogía con una de sus imágenes más relevantes: *Nuestra Señora de las Angustias de la Alhambra*, claro ejemplo es el parecido que ambas imágenes tienen, ya que, fueron inspiradas por una fotografía de Beatriz Trengo, esposa de Ruiz del Peral.

La imagen de la Virgen columnaria, de fino modelado, comulga con esos rasgos tan reiterados del siglo XVIII granadino. En esta etapa del barroco tardío la mentalidad sufre un profundo cambio la imaginería se ablanda y se dulcifica, sin perder su belleza, más bien, todos estos factores se potencian a través de un lenguaje formal.

El modelado plano, no demasiado profundo en el tratamiento de las mejillas o de la frente, es otro rasgo que la acerca a muchas Dolorosas de vestir de origen granadino, tanto en Granada como en Córdoba. Este modelado artístico fue muy elaborado por un grupo de afamados escultores del barroco tardío, entre ellos: Vera Moreno, Risueño, *Ruiz del Peral*, Felipe González Santisteban, Diego Sánchez Saravia, entre otros, componentes de un amplio elenco de artistas, que prolongan los modelos en Granada y en sus ámbitos de influencia.

Aunque el análisis estilístico no sea concluyente, debe valorarse nuestra propuesta de atribución en un intento de clarificar la cuestión. Los datos documentales y el estilo justifican su procedencia granadina. La homogeneidad del medio artístico granadino en esta época dificulta la precisión en las autorías. Sin embargo, la proximidad a las obras descritas permite abrir esta hipótesis de atribución. No obstante, quizás la autoría concreta sea lo menos importante y más relevante resulta destacar, cómo la calidad plástica de la imagen, sobre un modelo bien definido, la convierte en una cualificada representante de la imagen devocional tardo barroca.

III. CONCLUSIÓN

El recorrido propuesto ha pretendido demostrar cómo evolucionó la caracterización estética y funcional de la imagen procesional en Andalucía, tomando como referencias tres imágenes de la villa de Priego, localidad que ejemplifica en su trayectoria histórica, cultural y artística el devenir de la Andalucía barroca. El alumbramiento de la escultura procesional se produce al amparo del sentido militante de la Contrarreforma que dimana el Concilio

de Trento. Pero el uso y función de la imagen procesional no se mantiene inalterable a lo largo el periodo que abarca desde fines del siglo XVI hasta fines del XVIII y ello porque los acontecimientos históricos determinan distintas estrategias de catequización y persuasión de los fieles sobre parámetros estéticos cambiantes.

De este modo, el primer impulso contrarreformista determina un primer modelo de imagen doctrinal, en esencia narrativa pero también con cierta dimensión simbólica en base a una reflexión teológica que pone en la corrección un interés prioritario. El siglo XVII, sin embargo, consagra un uso de la imagen devocional y, en concreto, procesional que añade un valor emocional y una función empática; los recursos estéticos del naturalismo se despliegan ahora ante el devoto para arrastrarlo hacia una esfera de realidad en la que éste se identifica con la imagen, en especial en los temas de la Pasión basados en la lección moral del sufrimiento. Entre estos recursos estéticos, amén de la expresividad que en ocasiones se impone a la corrección formal, se encuentra un número creciente de aderezos en forma de túnicas, sayas, coronas, melenas de pelo natural, etc. que terminan de configurar una estampa veraz y emocionante que el espectador percibe como inmediata y real. Coincide este proceso con un periodo de diversas calamidades y consiguiente pesimismo vital que encuentra una paradigmática expresión en las epidemias de peste y en paralelo en las manifestaciones piadosas, especialmente penitenciales, que suscitan.

El siglo XVIII, como periodo de recuperación y confianza, determina una nueva orientación en la que el proceso anterior se acentúa en la teatralización y enriquecimiento ornamental de las imágenes que acusan ahora un marcado esteticismo que no anula su valor empático y emocional pero que añade la delectación formal como un nuevo interés añadido en la imagen. Esta última propuesta, en cierto modo más vacía de contenido, sin embargo, aseguró su supervivencia de modo que el Barroco se perpetuó vigente hasta nuestros días, sobre todo en torno a las manifestaciones artísticas y procesionales de las hermandades y cofradías. De este último espíritu barroco seguimos siendo herederos y mantenedores aún hoy.

FUENTES

- A.H.Co. Constituciones de los años 1550-1674.
- A .H. Na. Libro de Actas (1593-16984).
- A.H.N. Consejos. Leg. 7091.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÉREZ MOLINA, C., “Jesús de la Columna en la espiritualidad y la cultura barroca de Priego”, en *Columna*, (Priego de Córdoba), nº 1 (1994) 5.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “La Vía Dolorosa a través de la imaginería prieguense: estudio artístico e iconográfico”, en *Adarve*. Priego de Córdoba 1998, pp. 13-15.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “La ornamentación de las Dolorosas en el barroco”, en *Martes Santo*, Priego de Córdoba 2000, pp. 10-11.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “Estudio científico e iconográfico de la flagelación de Jesús”, en *Adarve* (Priego de Córdoba), nº 596-597 (2001).
- ALFÉREZ MOLINA, C., *Priego de Córdoba en la Edad Moderna. Epidemias, Hermandades y Arte devocional*. Ayuntamiento, Priego de Córdoba 2005.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “María Madre de la Esperanza. Exégesis de su historia y simbolismo”, en *Columna* (Priego de Córdoba), nº 13 (2006) 27-29.
- ALFÉREZ MOLINA, C., “Una nueva mirada a una Obra Maestra: El Nazareno de Priego de Córdoba”, en *Jesús Nazareno* (Priego de Córdoba), nº 36 (2012) 14-18.
- AROCA LARA, A., “Aspectos formales de la imagen de Jesús en la Columna”, en *Fuente del Rey* (Priego de Córdoba), nº 40 (1987).
- COBO CALMAESTRA, R., “Iconografía de las Dolorosas”, en *Jesús Nazareno* (Priego de Córdoba), 1996, pp. 4-5.
- GALLEGO BURIN, A., “Tres familias de escultores: Los Menas, los Mora y los Roldanes”, en *Archivo español de arte*, Madrid 1925.
- GALLEGO BURIN, A., “Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante”. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla 1952, pp. 12-24.
- GALLEGO BURIN, A., “Un escultor del siglo XVIII. Torcuato Ruiz del Peral”, en *Cuadernos de Arte* (Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada), nº 1 (1636).
- GÓMEZ ROMÁN, A., “Los lances de un hombre y la fortuna de un artista”, en *Boletín de estudios Pedro Suarez. Monográfico Ruiz del Peral (1708-1773)*.

Estudio sobre las comarcas de Guadix Baza y Huescar, (Guadix, Granada), Año 21 (2008) 213-274.

- HERMOSILLA MOLINA, A., *La pasión de Cristo vista por un médico*. Guadalquivir. Sevilla 1997, pp. 45-61.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “El lenguaje de las imágenes. Exégesis de la escultura procesional”, en *La Semana Santa en Granada a través de su escultura procesional. El lenguaje de las imágenes*, Granada 2002, pp. 71-85.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos. Talleres y síntesis evolutiva”, en *Boletín de estudios Pedro Suarez. Monográfico Ruiz del Peral (1708-1773)*. Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huescar, (Guadix, Granada), nº 21 (2008) 291-326.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J., “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, en *Imágenes elocuentes*. Atrio. Granada 2008, pp. 303-345.
- LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, I.N., *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III Centenario de su nacimiento (1708-2008)*. Ayuntamiento del Valle de Zalabí (Granada), 2008.
- OROZCO DÍAZ, E., “Reflexiones sobre nuestra imaginería”, en *Vientos del Sur*. Granada 1943, p. 33.
- OROZCO DÍAZ, E., *Martínez Montañés (1508-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid 1972, p. 77.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “la Pasión según Andalucía”, en *Arte y artesanía de la Semana Santa andaluza*, Córdoba 2004, vol. II.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “Recordando a Torcuato Ruiz del Peral, autor de la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra”, en *Revista conmemorativa del IX aniversario de la Real Cofradía de Santa María de la Alhambra*, Granada 1998.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “El arte del Barroco. Escultura. Pintura y Ares decorativas”, en *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla 1991, vol. VII.

- VARIOS, “La escultura y la Arquitectura del siglo XVII”, en *Summa Artis*, Madrid 1982.
- VARIOS, *Escultura barroca en Priego de Córdoba*. Ayuntamiento, Priego de Córdoba 1993.
- VARIOS, “La Virgen de la Esperanza como posible retrato de una persona Real”, en *Columna*, (Priego de Córdoba), nº 14 (2007) 12-14.
- VILLAR MOVELLÁN, A., “Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias”, en *Apotheca*, (Córdoba), nº 3 (1983).



1. Jesús Nazareno. (Pablo de Rojas: 1592). Priego de Córdoba.



2. Jesús en la Columna (Alonso de Mena: 1640). Priego de Córdoba.



3. Mª Santísima de la Esperanza (Torcuato Ruíz del Peral: 1738).
Priego de Córdoba.

La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo

Francisco Javier DELICADO MARTÍNEZ
Universitat de València

- I. Introducción.**
- II. La Venerable Orden Tercera franciscana de Yecla. Fundación, contexto histórico y organización.**
- III. La Capilla de la Virgen de las Angustias. Espacio y símbolo en época barroca.**
- IV. Patrocinio y mecenazgo de los terciarios franciscanos.**
- V. El Grupo escultórico de Nuestra Señora de los Dolores (o de la Virgen de las Angustias), de Francisco Salzillo, de Yecla.**
 - 5.1. *Antecedentes del grupo salzillesco: una “Virgen de las Angustias”, atribuida a Luisa Roldán, “La Roldana”, como idea o fuente de inspiración.*
 - 5.2. *Estudio analítico e iconografía.*
 - 5.3. *La llegada de la imagen a la villa de Yecla en 1764.*
 - 5.4. *Itinerancia del grupo escultórico.*
- VI. Unas conclusiones finales.**

I. INTRODUCCIÓN

Las “Relaciones de Cofradías del Reino de Murcia”, que forman parte del *Expediente General de Cofradías del Reino de España*, incoado por la administración borbónica a iniciativa del conde de Aranda, ofrecen un panorama muy vivo del asociacionismo religioso murciano (cultural, festivo y gremial), en un informe manuscrito de más de mil páginas, a tenor de un estudio realizado recientemente¹.

El informe, agrupado por localidades y elaborado entre los años 1770 y 1771 por las autoridades locales (los justicias y ayuntamientos) y en menor medida por los párrocos de cada pueblo, y que una vez cumplimentado había sido remitido al Consejo de Castilla por el Intendente Antonio Carrillo de Mendoza, registra en ese momento, atendiendo a la referida investigación, 678 hermandades asentadas en 90 pueblos del antiguo Reino de Murcia, particularizando en estas asociaciones de laicos (de las cuales 22 cofradías correspondían a la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco) que proporcionan una visión de la religiosidad popular, destacando no solo la intensidad de ese asociacionismo religioso sino también la riqueza de los datos. La ciudad de Murcia era la que gozaba de una mayor concentración cofradera con 100 hermandades, siguiéndole Lorca y Cartagena con más de 30 cofradías, y Jumilla, Chinchilla, Yecla, Caravaca y Villena, que sobrepasaban la veintena, siendo las más numerosas las marianas y las de advocaciones de santos, y de menor importancia las cristológicas, hallándose establecidas en las parroquias y conventos de cada una de estas poblaciones. Fue frecuente que en casi todas las ciudades y villas importantes hubiese comunidades de franciscanos, a las que estuvieron adscritas las órdenes de terciarios, destacando por el elevado número de miembros las poblaciones de Albacete, Cieza, Totana y Yecla².

¹ ARIAS DE SAAVEDRA, I. / LOPEZ MUÑOZ, M. L., “Religiosidad popular e Ilustración. Las cofradías de Murcia en 1771”. *MÉLANGES de la Casa Velázquez*. Madrid, XXXI-2 (1995) 73-107.

² *Ibidem*, p. 83.

Formando parte de esas “Relaciones” se halla la “*Lista de las Congregaciones, Hermandades y Cofradías fundadas en la villa de Yecla*”, redactado en 1771, que proporciona noticia de las asociaciones religiosas que existían en la localidad, compuestas por una congregación de hermanos establecida en la iglesia que llaman del Castillo, extramuros de la población, y 23 cofradías, a saber: Fundadas en la iglesia parroquial de la Asunción constaban las hermandades del Santísimo Sacramento, San Pedro, Dulce Nombre de Jesús, María Santísima del Rosario, Nuestra Señora del Portal, Nuestra Señora de las Nieves, Santa Bárbara, San José, San Juan Bautista, San Ramón, San Bartolomé, San Blas, San Rafael, Santa Lucía, San Joaquín y Santísimo Cristo del Sepulcro; y establecidas en el convento de franciscanos se hallaban la Venerable Orden Tercera de Nuestro Padre San Francisco y las cofradías de Nuestra Señora de los Dolores, San Pascual Baylón, San Antonio de Padua, Escuela de Cristo y Nuestra Señora de la Concepción.

La Venerable Orden Tercera de Yecla, brazo seglar de los franciscanos descalzos, aparece descrita del siguiente modo:

“En el convento de Nuestro Padre San Francisco de esta villa se (h)alla fundada, con las licencias necesarias de la orden y ordinario eclesiástico, la hermandad del Orden Tercero del seráfico Padre. Ésta no tiene fondos algunos para su dotación porque los gastos para las funciones se suplen de la limosna de un real con que cada hermano contribuye anualmente. Esta hermandad se junta en su capilla con asistencia del padre consiliario visitador para la elección de los hermanos mayores y demás oficios de la Orden Tercera, como para la admisión y profesión de los hermanos, y para lo demás que conviene al bien de la hermandad. Toda su limosna, con que contribuyen los hermanos, ascenderá a mil quinientos reales, los que se gastan en las funciones anuales, que se celebran con misa y sermón en dicho convento, a San Luis rey de Francia y a Santa Isabel reina de (H)ungria, misas de comunión mensual de regla, misas y vigilia que se celebran por cada hermano difunto, y en otras dispensas necesarias para la capilla propia de esta Tercera Orden, su adorno y reparo”³.

Compuesta de varones y de mujeres contaba con licencia general de los servitas y aprobación del ordinario, y en el tiempo que estudiamos fue muy numerosa. Cada cofrade contribuía anualmente con una asignación económica de un real de vellón para atender las necesidades de culto y el mantenimiento de su capilla⁴. El bajo importe de las cuotas compensaba de alguna manera el

³ AHN (Archivo Histórico Nacional). Sección Consejos. Legs. 7094-7095. *Relaciones de Cofradías del Reyno de Murcia, n° 34*. “Lista de las Congregaciones, Hermandades y Cofradías fundadas en esta Villa de Yecla, su Iglesia parroquial y Convento descalzo de Ntro. Pe. San Francisco, sus gastos y Juntas, y aprobación con que respectivamente se halla cada uno”. Yecla, 7 de mayo de 1771. Ms., fs. 69 vº y 70 rº.

⁴ BLÁZQUEZ MIGUEL, J., *Yecla en su historia*. Toledo, Ed. Arcano, 1988, pp. 166-167.

elevado número de terciarios franciscanos, que en el año 1787 se calcula que contaba con 1.400 individuos, lo que suponía el 15 % de una población de 8.831 habitantes.

II. LA VENERABLE ORDEN TERCERA FRANCISCANA DE YECLA. FUNDACIÓN, CONTEXTO HISTÓRICO Y ORGANIZACIÓN

La Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco constituye una asociación religiosa que fue fundada oficialmente en Yecla el 10 de agosto de 1720. En origen, el colectivo se componía de 250 miembros, alcanzando en 1748 el número de 600 cofrades entre hombres y mujeres (algo inusual para la época). Todos gozaban de una buena reputación y mantenían una posición clasista, considerándose un auténtico grupo de poder en la jerarquía local.

Sus miembros se regían por las Constituciones aprobadas por el papa Nicolás IV en 1289, seguían unas conductas muy estrictas y mantuvieron siempre una actitud de independencia frente a la jerarquía eclesiástica. La Junta Directiva de la Orden se regía por un ministro (cargo que era renovado cada cuatro años y que hasta 1737 estuvo desempeñado por sacerdotes, como los hermanos Juan y Miguel Ortega Spuche, Francisco Ortega Soriano...), contando además con secretario, maestro de novicios, tesorero y nueve discretos o vocales. Los aspirantes, antes de ingresar en la Orden (se exigía tener 15 años cumplidos), debían someterse a un examen por el visitador sobre lo que hay que saber con necesidad de medio y de precepto, y al tomar el hábito juraban defender el Misterio de la Inmaculada Concepción y hacían entrega de una vela y un real de vellón. Todos los días festivos debían pedir limosnas por los enfermos, pobres y encarcelados, además de para las almas del purgatorio, portando para ello campanillas, hachones y cestas⁵.

En los oficios y actos litúrgicos los varones vestían una túnica de color ceniciento con el cordón, que cubría una capa con las mangas ajustadas, pudiendo ceñir espada “porque este género de armas se ha reducido a decencia y ornato de los hombres”, y a las mujeres se les aconsejaba en la indumentaria ataviarse al uso del país y el color de la ropa sea de sayal, zapato blanco, sombrero pardo, cuerda de cerdas y valona al uso antiguo (con o sin encaje y golilla) para que vistan con uniformidad⁶.

⁵ ORTUÑO PALAO, M., *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1979, pp. 72-75.

⁶ *Ibidem*, p. 74.

La historia de esta cofradía puede seguirse en el *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco, de la villa de Yecla (1720-1787)*⁷, de 337 folios manuscritos con cubiertas de pergamino, que recoge los decretos, juntas -tenían periodicidad mensual- y elecciones de la Orden desde el 27 de agosto de 1720 al 16 de septiembre de 1787 (fs. 3 a 236); Regla y Constituciones Generales (fs. 237 al 263); indulgencias (fs. 264 a 277); inventario de bienes y enseres de la capilla (fechado el 28-XII-1760, fs. 286-287), relación de hermanos que vistieron hábito y cordón de la orden desde su fundación, cobranzas, etc. (fs. 287-288); y relación alfabética de hermanos eclesiásticos y seculares (fs. 294-306).

Entre los acuerdos más significativos adoptados en las sesiones de las Juntas Generales y Particulares, recogidos en el referido “Libro de Actas”, figuran en la Junta de 3 de julio de 1725 el pedir licencia para la construcción de la Capilla de la Orden Tercera en un bancale de secano del convento (que será concedida el 9 de agosto del mismo año por fray Lorenzo Albelda, Ministro Provincial de la Provincia de San Juan Bautista, mediante documento firmado en el convento franciscano de San Juan de la Ribera de Valencia)⁸; en 1744 la creación de la rama femenina⁹ bajo el patronazgo de Santa Isabel de Hungría; la adquisición en 1763 a Francisco Salzillo de un grupo escultórico de la Virgen de las Angustias para la capilla; y en ese mismo año la fundación, dentro de la rama femenina de la V.O.T., de la Cofradía de los Siete Dolores de María Santísima, con especial permiso del Padre General de la Orden de los Servitas.

⁷ *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco, de la villa de Yecla, desde su constitución en 1720*. Yecla, 1788. Manuscrito inédito que conserva Eladio Ortega Ortega, miembro de la Orden Tercera Seglar de Yecla, cuya familia ha sido la depositaria del mismo desde el siglo XVIII. [El libro se halla incluido en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español con el código de referencia CARM 1257/4, de 4 de noviembre de 1987, del Archivo General de la Región de Murcia; y precisa de un urgente tratamiento y restauración, pues gran parte de su foliación a largo plazo será irreversible, afectada por humedades, según se desprende del informe técnico emitido en su día por la Dirección de Archivos de la Administración Regional].

⁸ *Libro de Actas y Decretos de la V. O. T. de Yecla*. Folio 14. Acta de la Junta de 3 de julio de 1725.

⁹ Juan Blázquez ha subrayado que algunas de estas mujeres –la gran mayoría de ellas solteras sin realizarse, muy beatas y de alta posición económica, que se dedicaban en cuerpo y alma a las prácticas religiosas- tuvieron problemas con la Inquisición, consideradas por el Santo Oficio como iluminadas, pues sufrían alucinaciones y se sentían protagonistas de visiones celestiales, sospechando que tenían pactos con el diablo. Es el caso de Juana Puche, Francisca M^a Ortuño Muñoz y Josefá García, hermanas de la V.O.T., fallecidas en 1760, cuyas “vidas de Santidad” fueron recopiladas por el presbítero y exorcista Pedro Gil Soriano, hombre de escasa cultura, en unos textos manuscritos, censurados por el Santo Oficio y destruidos. (BLÁZQUEZ MIGUEL, J., *Inquisición y brujería en la Yecla del siglo XVIII*. Yecla, Imp. La Levantina, 1984, pp. 85-86).

En torno a esta hermandad femenina, que dirigía una ministra, la relación o “Lista de las congregaciones, hermandades y cofradías fundadas en esta villa de Yecla”, redactada en 1771, anota lo siguiente, excusando referirse a las mujeres, expresándolo en género masculino:

“En el mismo convento [de franciscanos] se (h)alla fundada la Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores con licencia del General de los servitas y aprobación del ordinario. No tiene fondos algunos para su dotación y solo contribuye cada cofrade con un real anualm(en)te, cuia limosna ascenderá a mil y cien r(eale)s que se gastan en la función de misa y sermón, cera en el día de Ntra. Sra., nueve pláticas en su novena, una misa cada viernes en el año, y en comprar coronas y escapularios para repartir a los hermanos en los quartos domingos del mes y a otras festividades, como en loa adornos para la Stma. Ymagen. No tiene junta secreta alguna y solo se congregan los vocales una vez de dos en dos años para la elección del prior y demás oficios, y alguna vez al año para tratar de las cosas convenientes a la hermandad, presidiendo siempre estas juntas el Padre Guardián del convento, como corrector o subcorrector, q(u)e es otro religioso de la comunidad”¹⁰.

La Orden de Terciarios Franciscanos continuó su andadura hasta finales del siglo XVIII, siendo una asociación muy numerosa y de gran arraigo en la sociedad yeclana¹¹, debiendo de perder la cofradía sus bienes raíces por el Real Decreto de 25 de septiembre de 1798, decayendo durante la centuria siguiente a consecuencia de la Francesada y de las desamortizaciones del trienio liberal (1820-1823) y de Mendizábal (1835), extinguiéndose. En 1884 el papa León XIII aprobó una nueva versión de la Regla de la Orden Tercera, más simple y modernizada, adaptando la espiritualidad franciscana a los nuevos tiempos con un apostolado más social y activo, reconstituyéndose en Yecla en 1892, momento en que dejan su vieja capilla (de la que se hacen cargo los PP. Escolapios) para instalarse en el convento de monjas concepcionistas franciscanas, diluyéndose. Años después, a instancias de la orden calasancia, en 1898, se refunda la Cofradía de la Virgen de los Dolores que hará reparaciones y mejoras en la capilla de la Orden Tercera.

En 1914 se rehace la V.O.T. en la Basílica de la Purísima, en 1925 surge el centro catequístico de la orden que contaría con 600 adeptos y en 1944 vuelve a reorganizarse esta comunidad de seglares que continuará celebrando sus ejercicios espirituales en el mismo templo parroquial. En la década de los años sesenta vuelve a entrar en decadencia, transformándose en Orden Franciscana

¹⁰ AHN, Sección Consejos, Legs. 7094-7095, Núm. 34. “Lista de las congregaciones, hermandades y cofradías fundadas en esta villa de Yecla,…” . Yecla, 7 de mayo de 1771, Ms., folio 70 rº.

¹¹ BLÁZQUEZ MIGUEL, J., *Yecla en su historia*. Toledo, Ed. Arcano, 1988, p. 232.

Seglar (OFS), que sigue una Regla renovada que abroga y sustituye a la anterior, según establece el Breve Pontificio “Seraphicus Patriarcha”, aprobado por el papa Pablo VI en 1978, con el retorno a la experiencia espiritual de Francisco de Asís, viviendo el Evangelio y la vida en fraternidad; una hermandad que es guiada por un Consejo y un/a Ministro/a, y reúne en la actualidad en Yecla a medio centenar de miembros entre hombres y mujeres.

Entre los oficios litúrgicos que celebraban anualmente (los cultos más importantes tenían lugar al atardecer) destacaban el Septenario dedicado a Nuestra Señora de los Dolores en tiempo de Cuaresma que finalizaba el Viernes de Pasión; su fiesta litúrgica el 15 de septiembre; y el quinario dedicado a la impresión de Las Llagas de San Francisco de Asís, del 30 de septiembre al 4 de octubre (desde 1898), con el rezo del Rosario, ejercicio de las Cinco Llagas y misa solemne con predicador. También dedicaban, de manera alterna, los domingos al ejercicio de la buena muerte y rezo del viacrucis, y al fallecimiento de algún cofrade aportaban un hábito franciscano para la mortaja del difunto, asistiendo al entierro los frailes del convento.

Los terciarios franciscanos adoptaron en la Junta de 1 de diciembre de 1769 que la fiesta a San Luis rey de Francia (al que se le había nombrado patrono como muestra de adhesión a la dinastía borbónica), que se conmemoraban el 26 de septiembre (en ese día la V.O.T. pagaba una comida extraordinaria a la comunidad de frailes descalzos alcantarinos, más quince reales al predicador), pasara a celebrarse el domingo tercero de octubre¹²; mientras que la dedicada a Santa Isabel reina de Hungría, se decidió festejar el domingo quinto de dicho mes, el día 31 de octubre, según el acuerdo tomado en la Junta de 5 de septiembre de 1773¹³.

III. LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS. ESPACIO Y SÍMBOLO EN ÉPOCA BARROCA

En la parte baja de Yecla, junto al Camino Real y orientada hacia el norte, asienta la iglesia conventual de frailes reformados alcantarinos¹⁴, que data de principios del siglo XVII, ampliada en el XVIII, único resto que permanece en pie del que fue convento de franciscanos descalzos, siendo la

¹² ORTUÑO PALAO, M., o.c., p. 74.

¹³ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T. de Yecla*. Actas de las Juntas de 1 de diciembre de 1769 y de 5 de septiembre de 1773.

¹⁴ Para un detallado estudio, véase DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “El convento de franciscanos de Yecla, una fundación del siglo XVI”. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 13 (2003) 85-114.

labor de los religiosos en todo tiempo muy activa entre las clases populares en la villa, ejerciendo la predicación y la docencia, e instituyendo el culto a la Inmaculada Concepción. Según el historiador Cosme Gil Pérez de Ortega en 1768 el convento de Yecla contaba con 30 religiosos¹⁵. El templo franciscano tras la desamortización paso a mano del clero secular y en 1861 a los Escolapios, sufriendo mucho en los preludios de la guerra civil y causando pérdida su contenido mueble, hasta ser cerrado al culto en 1972. Fue declarado, junto con la aneja Capilla de la Virgen de las Angustias, monumento histórico-artístico de carácter nacional por Real Decreto 2724/1982 de 27 de agosto.

Debajo del coro se abre en sentido transversal a la nave del templo la *Capilla de Nuestra Señora de los Dolores (o de la Virgen de las Angustias)* que, orientada hacia poniente, puede considerarse una auténtica joya por el camarín que acoge de estilo rococó y sobre todo por el “Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias”, de Francisco Salzillo, que albergó, en 1969 trasladado de lugar.

Muy espaciosa, fue construida en fábrica de tapial y mampostería a expensas de la Venerable Orden Tercera franciscana, previo acuerdo de la misma en 1725, en terrenos de secano del convento, durante los años de 1736 a 1748 por el maestro de obras Joaquín Martínez¹⁶, presentando en su organización un templo de planta de cruz latina, de una sola nave de tres tramos separados por arcos fajones, que cubre con bóveda de cañón provista de lunetos; cúpula sobre el crucero con un florón policromado, cuya caja al exterior ciñe una cruz de forja con veleta de 1741; y presbiterio al que se adosan el antecamarín o sala de juntas (que servía para las reuniones de la O. T.), que comunica con el exterior mediante un gran portón, y cuyos muros estuvieron decorados con un Calvario pintado con las figuras de San Juan y de la Virgen María), el transagrario o camarín, sobre el que voltea una bóveda encamonada, obra del arquitecto José González de Coniedo, y la sacristía; capilla que conserva la solería original de madera, a excepción del presbiterio cuyo pavimento fue renovado con un mosaico hidráulico, al igual que la breve escalinata de granito rojo que antecede y lleva la fecha de su ejecución: “*A expensas de los devotos. Año 1899*”. Cierra a los pies una reja, labrada por Francisco Muñoz Melero en la misma época y un husillo de madera que conduce al coro (ocupa la capilla que fue del Cristo de Burgos).

¹⁵ GIL PÉREZ DE ORTEGA, C., *Fragments históricos de la villa de Yecla*. Yecla, 1768. Ms. (Yecla, Ayuntamiento, 2009, Vol. II, pp. 166-167. Edición comentada por M^a Inmaculada Pascual García y Liborio Ruiz Molina).

¹⁶ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T. de Yecla*. Acta de la Junta de 28 de octubre de 1735. Trata de la construcción de la capilla. ORTUÑO PALAO, M., *La vida de Yecla en el siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (2^a ed.), p.115.

La nave, que se organiza mediante pilastras de orden dórico y un amplio entablamento compuesto de friso liso y sencilla cornisa que recorre todo su espacio, consta de tres crujiás y a la altura de la segunda y tercera se abrieron, comunicadas entre sí, sendas capillas por lado, que datan del último tercio del siglo XVIII, cubren con bóvedas de arista y sitúan hornacinas en los testeros. Diversos esgrafiados con elementos vegetales en tonos azules decoran pilastras, arcos de capillas, muros y bóvedas, que aparecen enlucidas de yeso. A los pies del recinto dos tribunas recaen al coro franciscano.

En el presbiterio destaca, ocupando el cierre de la cabecera, el *retablo mayor* de estilo barroco clasicista, de 12 metros de altura y 5,80 metros de longitud, obra del tallista y ensamblador Ignacio Castell Pérez¹⁷ (natural de Aspe y con importantes obras en Jumilla, Orihuela, Los Llanos y Peñas de San Pedro), que data de 1754-1757 y es de porte análogo al retablo de la Virgen del Pópulo que existió en el claustro de la Colegiata de San Nicolás, de Alicante. Consta documentado en la Junta Particular de 6 de marzo de 1754, del *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera*, en la que se da cuenta que para su elaboración la Orden Tercera disponía de mil reales de vellón y otros mil en grano y aceite¹⁸.

De planta rectilínea, consta de banco, en el que campea el emblema de la Orden Tercera (una cruz y unos brazos entrelazados); un cuerpo con tres calles, la central con una exedra acristalada abierta al camarín de la Virgen de las Angustias enmarcada por rocallas, entre columnas de orden compuesto con los fustes estriados, y en las laterales con la utilización de estípites con niños y el uso de imágenes sobre peanas que albergaron una *Santa Isabel, reina de Hungría*, de autor desconocido, anterior a 1760¹⁹, y un *San Luis, rey de Francia*, del escultor José Esteve Bonet, talla en madera de 113 cm. de altura, del año 1783²⁰; y un

¹⁷ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII". *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 328; PEÑA VELASCO, C. de la, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, pp. 384-387 y 506.

¹⁸ *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de la villa de Yecla*.- Acta de la Junta Particular de 6 de marzo de 1754.

¹⁹ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T. de Yecla*. Folio 286. "Inventario de las alhajas de la Capilla de la V.O.T. de la villa de Yecla hecho por decreto y orden del Rvdo. Padre Fray Joseph Martínez, a 28 de diciembre de 1760". [Entre los bienes, pertrechos y enseres pertenecientes a la capilla ya se hallaba una escultura de Santa Isabel reina de Hungría, además de varios lienzos dedicados a Nuestra Señora de los Dolores, San Roque y Santa Rosa de Lima].

²⁰ La imagen de "San Luis, rey de Francis" sería trasladada a la sacristía de la iglesia conventual franciscana y la talla de "Santa Isabel, reina de Hungría" colocada en uno de los altares del lado de la Epístola de la Capilla de la Virgen de las Angustias según revela un inventario del año 1932, siendo destruidas en los prolegómenos de la guerra civil. APY (Archivo Parroquial de Yecla). "Inventario de los objetos existentes en la Iglesia de San

ático, que acoge un óleo sobre lienzo de *San Francisco de Asís penitente*, pintado por Benito Espinós Navarro hacia 1776/1777 (años después, en 1789, el pintor se hallaría en Yecla realizando diversos encargos para el Consistorio y la devoción privada), del que proporciona noticia el historiador Marcos Antonio de Orellana²¹, entre columnillas que se alzan en el eje de las inferiores enmarcadas por aletones, rematado por un amplio pabellón o dosel suspendido policromo azul, a modo de guirnalda que orla el retablo. Dos angelillos de talla que flanqueaban el lienzo de Espinós causaron pérdida, restando uno de ellos fragmentado.

El retablo fue dorado por Isidro Carpena y Cano²² entre noviembre de 1773 y junio de 1774, y los trabajos fueron ajustados en 6.900 reales de vellón equivalentes a 365 pesos, pagados en cuatro plazos, costeados en gran parte por Cristóbal Azorín Serrano de Espejo²³, constando documentada la intervención de este artífice dorador en el Acta de la Junta de 5 de septiembre de 1773, que recoge el *Libro de Actas y Decretos de la Orden Tercera*, anotada al folio manuscrito 187 vº, que a la letra refiere:

“En cinco de Septiembre de setenta y tres, se tubo la Junta Mensual como se acostumbra, y en ella precediendo la invocación del Spiritu Stº. se determinaron las cosas siguientes: Prim(eram)te que las fiestas de nuestros Patronos se celebrasen: la de Sn. Luis Rei de Francia el día 26 de Septiembre, y la de S(an)ta. Isabel el día 31 de Octubre. Ytem: Se nombraron para pasar las cuentas con el síndico Dn. Franco Mellinos, a los her(ma)nos Dn. Fran(cis)co Palao y Dn. Fran(cis)co Valentín Soriano. Ytem: Para comisarios del retablo a Dn. Pedro Muñoz Lorenzo Presb(ite)ro, y a Dn. Jinés Palao. Ytem: se quedó ajustado para dorar el retablo de esta tercera orden, por Isidro Carpena en precio de seis mil y novecientos reales, los que se han de dar en esta forma: tres mil reales de entrada, y lo restante en tres años, dándole en cada uno mil y trescientos reales. Con la obligación que ha de dar principio a dicha obra en el mes de noviembre de este presente año, y la (h)a de dar concluida en el término de ocho meses, vajo las condiciones y capítulos (h)echos por dicho Isidro Carpena, y aprobados por la Ven(era)ble Junta los que paran en poder del Secretario de la tercera orden: y últimame(nte) fueron admitidos a la profesión, Lorenzo Juan de Rubio; María Rubio de Juan; y Cristóbal Bañón de Palao; y para vestir el S(an)to (H)Ábito: a Thomás Pérez de Fresno, Pedro Martínez y Rosa Ferri de Azorín: y no ofreciéndose otra cosa se disolvió la junta de que yo el Secretario

Francisco de Asís de Yecla”. Yecla, 5 de mayo de 1932. Manuscrito en dos pliegos redactado y firmado por el Cura Rector de San Francisco, Pascual Spuche Ibáñez, y el Cura Párroco de la Purísima, José Esteban Díaz.

²¹ ORELLANA, M. A. de, *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia, Ayuntamiento, 1967, p. 476.

²² DELICADO MARTÍNEZ, F. J. “El tallista, dorador y ensamblador Isidro Carpena y Cano”. *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 2008, s/p.

²³ ORTUÑO PALAO, M., o.c., p. 117.

doi fe.- Fr. Fran(cis)co López (rubricado) - Por la v(enera)ble junta, Comis^o Visit(ado)r, Antonio Palao (rubricado)".

Pese a existir grandes vacíos documentales en la trayectoria profesional de Isidro Carpena, fue ésta una de sus primeras obras noticiadas, dorando el retablo bifronte y otros detalles del altar del camarín o transparente (pedestales y clave pinjante de la bóveda encamonada). Un lienzo bocaporte de la "Mater Dolorosa" descubría la imagen en actos religiosos, restando como testimonio las abrazaderas asidas a la embocadura del contrarretablo.

En 1983 el restaurador Jerónimo Escalera Ureña emitió un informe técnico sobre el precario estado del retablo, aconsejando su intervención por el preocupante estado que presentaba la añosa mazonería y el ataque de xilófagos en el basamento, procediéndose al refuerzo de la carpintería, desinfección y limpieza sumaria²⁴.

Los lunetos del crucero y presbiterio se hallan exornados con pinturas al fresco, a través de cuatro medios puntos, que ocupan cada uno de ellos una superficie de 150 x 220 cm., y representan santos y patronos de la Orden Franciscana descalza ("*San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*", "*San José con el Niño Jesús sobre sus brazos en presencia del padre Eterno y coro de ángeles*", "*San Antonio de Padua llevando al Niño Jesús sobre el brazo izquierdo y a quienes se les aparece la Virgen María*" y "*La imposición de la casulla a San Ildelfonso, arzobispo de Sevilla*"), debidos al pincel del fraile franciscano Juan Fernández, de pobre factura, firmadas por el autor y fechadas en 1747 en la parte inferior del medio punto situado en el lado izquierdo del presbiterio, y a quien corresponden acaso también las más flojas pinturas de las pechinas de la cúpula, que representan a los Cuatro Evangelistas con sus correspondientes atributos, y los medallones decorativos de las claves de las bóvedas de los tramos de la capilla, que evidencian a *San Elceario, Santa Delfina, Santa Margarita de Cortona, San Roque y Santa Rosa de Viterbo*²⁵.

No existiendo espacio suficiente en el edículo del retablo para dar acogida al Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias encargado a Francisco Salzillo en 1763, en ese mismo año el Guardián del Convento fray Miguel Palomares y los comisarios de la Orden Tercera Alonso Puche Ortuño y Juan López de Andrés, dirigirán un memorial²⁶ a los regidores de la villa solicitando licencia

²⁴ AZORÍN CANTÓ, M., "Yecla. Retablo del siglo XVIII, devorado por las termitas". Diario *La Verdad*. Murcia, 10 de junio de 1983.

²⁵ Para una descripción de estas pinturas, véase DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Juan Fernández, pintor barroco". *Revista-Programa de Fiestas de la Virgen-1996*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 1996, s/p.

²⁶ AFJ (Archivo Franciscano de Jumilla). *Miscelánea de Documentos diversos. Siglos XVI-XVIII. Sobre Tercera Orden, etc.* "Memorial solicitando al Ayuntamiento de Yecla terrenos para

para que se les concediera 16 palmos de terreno en cuadro, anejos a la cabecera de la capilla para construir un camarín, que será otorgada por el consistorio en fecha de 21 de agosto; memorial que expone:

“M. N., M., L. y F. Villa de Yecla.

Señor:

Fray Miguel Palomares, Lector de Sagrada Theología y Guardián de este Convento de N. P. S. Francisco de esta Villa de Yecla, en nombre de su Comunidad Religiosa, y D. Alonso Puche presbítero, y Juan López de Andrés, Comisarios del Orden Tercero de Penitencia de N. P. San Francisco, a cuyo nombre, con el mayor rendimiento y respeto, dicen: Que en otro tiempo se sirvió V. S. dar su facultad y licencia para erigir una capilla para los Ejercicios de la Venerable Orden Tercera de Penitencia, la que queda hermosamente erigida en el sitio y terreno señalado por V. S., y habiendo de traer y colocar en dicha capilla la de María Santísima de los Dolores, a de esta capilla, para edificar un camarín o transparente, para la colocación de dicha Ymagen.

Favor que espera conseguir de la benignidad de V. S. cuya prosperidad y grandeza suplicamos a Dios la dilate por muchos siglos, de lo que recibirán merced.

[Firmado y rubricado] *Fr. Miguel Palomares, Guardián; D. Alonso Puche Ortuño; Juan López Andrés”.*

A la petición que antecede y sobre el margen izquierdo del documento figura la concesión de licencia o aprobación extendida por el Secretario de Cabildo José Yagüe Ibáñez, que dice:

“Yecla y Agosto 21 de 1763.

Vistose el memorial antecedente por los señores Concexo, Justicia y Regimiento de esta dicha Villa, estando juntos en su sala capitular, como lo ha de costumbre, concedieron la licencia, que por dicho memorial se solicita para los fines y efectos que expresa y en el terreno que insinúa; y de cómo así lo decretaron y acordaron dichos señores. Yo el infraescrito S(ecreta)rio de Cabildo, así lo Zertifico.

[Firmado y rubricado] *Joseph Yagüe Iváñez”.*

Pieza arquitectónica singular y sugestiva, relevante en la ciudad, es el transparente o *camarín*²⁷, de planta cuadrada, con unas dimensiones de 5’80

edificar un camarín dedicado a la imagen titular de la capilla”. Yecla, 21 de agosto de 1763, folio 76.

²⁷ Los camarines (lugares que guardan una imagen o reliquia) son una creación hispánica del siglo XVII que culminará en el Setecientos en Andalucía, destacando por su sentido barroco de

x 5'80 metros, equivalentes a 34 metros cuadrados, obra en mampostería del arquitecto, además de escultor y pintor, José González de Coniedo, que simula un baldaquino templete de gran sabor rococó, fechado en el interior en 1767 y cuya fábrica se había iniciado el año anterior²⁸. Esta obra es expresión finisecular de la vertiente barroca moderna y radicaliza sus planteamientos ante el empuje urbano del nuevo clasicismo que ya se estaba gestando en España por las Academias de Bellas Artes ilustradas.

Cuatro columnas salomónicas dispuestas en oblicuo sobre altos plintos (que toman como modelo una de las láminas difundidas por el padre Andrea Pozzo en su tratado titulado *Perspectiva pictorum et architectorum* -Roma, 1693, Tomo I-, y libro que se hallaba en la biblioteca del arquitecto), elaboradas en yeso y simulando jaspes (llevan pintados los nombres de los terciarios franciscanos que costearon el camarín, entre ellos aquel en el que se adivina leer: “*Se pintó de Juan López de Andrés y de un devoto*”), ordenadas con entablamento y rebanco clásicos (altos pedestales), sustentan el apeo (mediante cuatro atlantes mal esculpturados y de tosca impronta) de una bóveda encamonada o falsa bóveda formada por materiales ligeros (madera, cañizo,...), recubiertos de yeso. Sobre el goterón dorado o florón suspendido de la clave, a modo de pinjante, se halla la siguiente inscripción: “*Se doró a devoción de Dn. Cristóbal Azorín, Presbítero, Ministro de la Orden Tercera*”. De él pendía una lámpara de plata.

El nuevo orden gótico impera en la estructura del abovedamiento de este camarín a través de una falsa bóveda de nervios ojivales que confluyen en una clave pinjante dorada que crea un ilusionismo visual, ejecutados con técnica de carpintería, muy similar a la intervención quinientista del teórico francés Philibert de l'Orme, divulgada en su tratado “*Le premiere tome de l'architecture*” (París, 1567), según ha puesto de relieve el profesor Joaquín Bérchez²⁹.

Exteriormente, llaman la atención los contrafuertes de sección cilíndrica situados en las esquinas, elaborados de mampuesto encofrado, lo que confiere a este

la complejidad y misterio; y espacio íntimo al que para acceder hay que atravesar angostos pasillos y estancias y subir escaleras, haciendo un recorrido al encuentro de la divinidad. Un camarín notable es el de los franciscanos de Hellín (Albacete), de arquitectura rococó y de planta octogonal, fechado de 1760-1770, decorado con pinturas del padre Antonio Villanueva y con pavimentos de azulejos valencianos con escenas de caza, del siglo XVIII. Utiliza columnas salomónicas como en Yecla y acoge un complejo programa iconográfico inmaculista.

²⁸ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2002, pp. 45-52..

²⁹ BÉRCHÉZ GÓMEZ, J., *Arquitectura Barroca Valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1993, pp. 140 y 304-307.

ámbito un efecto de recinto fortificado, circunstancia que viene reforzada al ubicar próximo al mismo y exento, un volumen circular almenado (quizás un viejo depósito para la provisión de agua o de hielo), como un deseo de protección a lo militar de la Virgen de las Angustias. La cubierta exterior, a cuatro aguas y de teja curva tradicional, aparece rematada por una cruz de forja con veleta y el anagrama mariano.

La armadura de la cubierta está organizada mediante travesaños horizontales dispuestos en aspa, en cuyo encuentro un pendolón fijado a la cumbre lo atraviesa verticalmente al que se le une la clave pinjante. El camarín fue intervenido en 1991, reforzando su estructura un zuncho perimetral de hormigón armado que ciñe la bóveda.

En la bóveda y junto a los respiraderos dorados se desarrollan pinturas decorativas techadas representando los emblemas de la Pasión (el martillo, los clavos, el corazón traspasado y la corona de espinas) y símbolos y leyendas alusivas en orlas decorativas portadas por ángeles, que son prefiguraciones de los *siete dolores marianos*, cabiendo establecer un paralelismo entre los siete dones recibidos por Salomón de la reina de Saba ("*Corolario para Salomón*", reza y así lo recuerda la inscripción del anillo de la bóveda) y los siete dolores de la Virgen María³⁰, que conforman el programa iconográfico en el que se inscribe este bellissimo recinto, dedicado a Nuestra Señora de los Dolores, a través del magnífico *Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias*, obra del año 1764 del escultor Francisco Salzillo; y "Dolores de la Virgen" que aparecen representados a través de grisallas murales pintadas en azul añilado formando cornucopias, con las siguientes escenas de la vida de Jesús delineadas a pincel: 1. *La presentación del Niño Jesús en el Templo y la profecía del santo Simeón*; 2. *La Huida de la Sagrada Familia a Egipto*; 3. *Jesús perdido y hallado en el Templo*; 4. *María encuentra a Jesús con la cruz auestas en la calle de la Amargura*; 5. *María presencia la Crucifixión del Hijo*; y 7. *El Entierro de Cristo*.

Las escenas aparecen acompañadas de sus correspondientes didascalias o inscripciones, aclarando el contenido de las mismas. Fácilmente, se deduce que el VI Dolor (que hace referencia a "El Descendimiento de Cristo de la Cruz y María lo recibe en los brazos", y no se representa pictóricamente) se corresponde con el *Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias*, que ocupará el centro del camarín, constituyendo el eje y centro de la lectura e interpretación de todo el programa iconográfico. Y su inscripción podría resumirse en las siguientes estrofas: "*Colocan, joh, que tormento! / en tus brazos virginales / cubierto de cardenales / aquél destino sangriento*" (Letra del VI Dolor dedicado a María Santísima en su Septenario).

³⁰ PEÑA VELASCO, C. de la, o.c., pp. 384-387.

El grupo escultórico salzillesco se realizó para que presidiera el centro del camarín, pero ante lo angosto del recinto para poder celebrar en él actos litúrgicos, se decidió en 1768 construir un artefacto, compuesto por una plataforma de madera, de disposición circular, sobre la que descansara la imagen, que se desplazaría hasta la embocadura del retablo bifaz y que apoyada sobre un recio basamento de madera y piedra, era accionado manualmente mediante un engranaje (o cordón de cáñamo) desde un torno articulado que permitía un giro de 180 grados, que permanecía oculto y al que se adosó un altar desmontable en madera de perfil curvilíneo con decoración rococó y engarzado con argollas, con el fin de que los cofrades de la Venerable Orden Tercera pudiesen seguir más de cerca los oficios religiosos dedicados a Nuestra Señora de los Dolores. Este artificio sería desmantelado en 1963 y sustituido por otro metálico, desaparecido en la actualidad. Es de reseñar que esta tramoya sobre la que podía rotar la imagen, muy propia de la escenografía barroca hispana, debió de ser similar a la que se utilizó años después en el camarín del Santuario del Cristo de El Sahúco, aldea dependiente de la población albaceteña de Peñas de San Pedro.

El entablamento, compuesto de friso liso y amplia cornisa, se articula recorriendo todo el interior del recinto, con una inscripción de los siete dones recibidos por Salomón de la reina de Saba: “*ANILLO DE LA REYNA DE SABA. I. AMORIS. II. DOLORIS. III. COGNITO. IV. FORTITUDO. V. REGALIUM. VI. INSIGNIARUM. VII. CORULATIO PARA SALOMÓN*” (“*Anillo de la reina de Saba: Del amor, del dolor, del conocimiento, de la fortaleza, de los dones y de las insignias. Corolario para Salomón*”); dones que se recogen en el libro canónico “Cantar de los Cantares de Salomón”, Cap. I, versículos 2 al 7, un relato bíblico narrado por los bardos, cuya redacción se sitúa en el siglo IV a. C., y se relacionan en este ámbito con los Siete Dolores de María.

A través de la iluminación cenital se ambienta el camarín mediante unos ventanucos, de disposición rectangular, abiertos en los testeros altos de los muros que se ornamentan con guirnaldas pictóricas y jarrones de abundante decoración fitomórfica.

Los muros presentan un interesantísimo zócalo de azulejos valencianos, de carácter figurativo, con anatomías, arquitecturas y fondos de paisaje, decorado con policromía del siglo XVIII y pintados a estarcido (de 9,96 metros de longitud x 1,58 metros de altura), considerado un soporte artístico de primer orden, en el que se representan seis escenas de la Pasión, exenta de todo dramatismo: *La Oración del Huerto, La Coronación de Espinas, Cristo en el Sanedrín, La Adoración de la Cruz, La Crucifixión y La Flagelación*, copiadas de estampas o realizados sobre cartones del pintor Luis Domingo; paneles

cerámicos³¹ que aparecen documentados en las actas de las Juntas Particulares de 7 de enero y 22 de abril de 1770³², reflejadas en el *Libro de Actas de la V.O.T.* Cada escena aparece orlada de una decoración de elementos vegetales, emblemas pasionistas y el típico perfil seriado de rocalla barroca. Fueron realizados en 1772 en la fábrica de Vicente Navarro, que existía en la calle de la Corona, de Valencia, siendo de porte análogo a los de la Ermita de la Consolación, de LLutxent, y de la celda de San Vicente Ferrer del Convento de Santo Domingo, de Valencia.

Estos paneles fueron desmontados durante el año 1927, fecha en la que se procedió a la restauración del camarín (se incorporó la reja artística de cerramiento de doble hoja, labrada por el herrero local José Muñoz Velando), que quedó inconclusa, siendo instalados sobre placas de fibrocemento para evitar humedades. La falta de destreza y pericia del peonaje de la época en este tipo de trabajos a pico y golpe de martillo hizo que se deterioraran muchos azulejos. De nuevo, en 1991 se procedió al desmontaje, limpieza, fabricación de las piezas que faltaban por el alfarero y ceramista Inocencio Lario, de Lorca (se rehicieron siguiendo técnicas artesanales del siglo XVIII) y colocación, cuya operación llevó a cabo el arquitecto Francisco Terol Díaz.

Los plintos de las columnas, de igual modo, van revestidos en sus frentes con azulejería cerámica seriada y son de la misma época que los del guardapolvo.

En este contexto se subraya que las artes decorativas, a través de la azulejería arquitectónica valenciana, tuvieron una gran difusión y presencia, durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el sur valenciano, en la región murciana y en La Mancha albaceteña, como queda constatado en los ejemplares que se han conservado, revistiendo zócalos y recubriendo solados de casonas de porte palaciego, capillas, ermitas, camarines y ámbitos conventuales como el magnífico zócalo cerámico del refectorio del convento de Santo Domingo de Orihuela, fechados y firmados en 1755, considerado uno de los ejemplos más importantes salido de las manufacturas valencianas; el pavimento de la Casa Guevara de Lorca, de calidad soberbia; el solado del camarín del Convento de Franciscanos de Hellín, con bellas escenas profanas de cacerías; y otros solerías con azulejos

³¹ Para una catalogación del mencionado zócalo de azulejos, con una amplia descripción de las escenas de la Pasión representadas, véase DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Retablos cerámicos en el trazado urbano de Yecla". *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, Diciembre de 1989, núm. 1, pp. 24-30; DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Azulejería valenciana del siglo XVIII en Yecla", *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 193-200.

³² *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T.* Actas de las Juntas de 7 de enero y 22 de abril de 1770.

historiados en la Ermita de Nuestra Señora de la Consolación de Montealegre del Castillo, en la Iglesia parroquial de Santa Catalina y Santuario de Nuestra Señora de Gracia de Caudete, en el locutorio del convento de monjas franciscanas de Cieza y en el pavimento de la Ermita del Cristo del Sahúco, de Peñas de San Pedro.

Es éste uno de los escasos camarines en la región murciana que utiliza *contrarretablo* (al igual que sucede en el Santuario de Nuestra Señora de Belén, de Almansa)³³, debido a que se celebraban oficios litúrgicos en el interior del mismo. De un solo cuerpo, realizado en madera dorada con decoración que sigue la técnica del punteado y colocado sobre un alto basamento, es obra, también, de José González de Coniedo, a quien le fue adjudicada, tras ser presentados sendos proyectos, por los terciarios franciscanos en 50 pesos, más los gastos de traslado, según consta documentada en la Junta Particular de 10 de diciembre de 1769³⁴. Describe un arco de medio punto abocinado, entre pilastras corintias, provisto de trece espejos orlados de decoración rococó, cuya función residía, a través de un efecto de contraluz, en proyectar al atardecer la luz proveniente de uno de los vanos del muro testero del camarín que recae a poniente, sobre la imagen de Salzillo; hueco cegado que hoy acoge un bello retablito de azulejos con cabezas de apóstoles, que son restos de cuadro de “*La Cena*” que tenían los frailes franciscanos en el refectorio³⁵. El contrarretablo se remata en el centro por una crestería en madera dorada y en los extremos de la cornisa sitúa dos pebeteros.

El pavimento de serie, que cubría una superficie de 25 metros cuadrados (5 x 5 metros), fue desmontado en 1990 y hoy se halla almacenado a falta de reposición. Estaba compuesto de piezas cerámicas hexagonales monocromas, que crean cubos ilusorios y conforman retículas, que vemos en edificios religiosos y casas solariegas de las localidades valencianas de Énova, L'Alcúdia, Ibi y Bocairente³⁶. Data de 1772.

³³ CLEMENTE LÓPEZ, P., “Un ejemplo de retablistica barroca en Almansa. El retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de Belén”, en *Actas de las IX Jornadas de Estudios Locales sobre Arquitectura religiosa en Almansa*. Almansa, Ayuntamiento, 2006, pp. 553-555.

³⁴ *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Yecla*. Acta de la Junta Particular de 10 de diciembre de 1769.

³⁵ TORMO Y MONZÓ, E., *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322.

³⁶ PÉREZ GUILLÉN, I. V., “El espléndido rococó cerámico valenciano. El Camarín de la Virgen de las Angustias de Yecla”, en *La restauración del camarín de la Virgen de las Angustias, de la Capilla de la Tercera Orden Franciscana*. Yecla, Imp. La Levantina, 1991, s/p.

IV. PATROCINIO Y MECENAZGO DE LOS TERCIARIOS FRANCISCANOS.

Una serie de personajes influyentes de la vida local (regidores, presbíteros, militares,...) costearon diversas obras de arquitectura, pintura y escultura, algunos de los cuales debieron actuar como genuinos mentores o como ilustrados protectores. Así aconteció, al menos, en el momento de encargar a Francisco Salzillo en 1763 el *Grupo escultórico de Nuestra Señora de los Dolores*, con destino a la Capilla de la V.O.T., costeado por los terciarios franciscanos, a través de las orientaciones que tuvo que recibir del Custodio Provincial fray Manuel Guardiola Rueda, al igual que debió suceder en el momento de construir José Gonzàlvez de Coniedo el singular camarín que albergaría el mencionado grupo escultórico, por el alto valor artístico y programa iconográfico que encierra.

Varios fueron, pues, los benefactores que contribuyeron con su dádiva a dotar y enriquecer esta capilla, costeando retablos, imágenes, pinturas, piezas de orfebrería, lámparas y ornamentos litúrgicos, a cambio de construir su sepultura en la iglesia conventual franciscana. Sin embargo, el principal instrumento del crecimiento económico de la Orden Seráfica en la villa será el pago de derechos de enterramiento, legando diversas familias acaudaladas algunas cantidades en sus disposiciones testamentarias, conocidas por testimonios y copias notariales que, procedentes del archivo del convento franciscano, se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Yecla. De hecho en la Iglesia de San Francisco hubo criptas privadas de patronatos donde fueron enterrados los miembros de las familias propietarias hasta la desamortización³⁷.

El siglo XVIII significará una época de bonanza para los franciscanos de Yecla, viendo agrandar el convento al establecerse un *coristado de novicios* en 1764, según ha anotado el historiador Miguel Ortuño Palao, siendo varios los patronos que costearían las obras de ampliación de la iglesia, modificándose y elevando la fachada del templo con la construcción de una sala de juntas sobre las antiguas celdas franciscanas, y agrandándose en superficie las capillas de San José y de San Antonio de Padua ubicadas en el lado del Evangelio, erigiéndose a la vez la aneja Capilla de Nuestra Señora de los Dolores.

³⁷ AHMY (Archivo Histórico Municipal de Yecla). Libro 2103. "Documentos sobre el Convento de San Francisco de Yecla del siglo XVIII". Véase también PUCHE LORENZO, M. Á., "Un documento del siglo XVIII para la historia y la filología". *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 12 (2002) 87-98; DELICADO MARTÍNEZ, F. J., "Patronos y mecenas del convento de franciscanos de Yecla". *Revista-Programa de las Fiestas de la Virgen, de Yecla - 2007*. Yecla, Asociación de Mayordomos, 2007, s/p.

Dos serían los grandes patronos de esta centuria: el presbítero e hidalgo *Cristóbal Azorín Serrano de Amaya* (o *de Espejo*) (1707-1709), miembro relevante de la oligarquía local y ministro de la O. T., que pondría sus armas en 1777 sobre el retablo mayor de la iglesia de San Francisco, y tuvo su sepulcro frente a la capilla de San Pedro de Alcántara; y el alférez *Francisco Valentín Soriano Ibáñez*, lo propio entre las capillas de San José y de San Miguel. El primero costeó en 1773 el dorado del retablo bifronte del camarín de la Capilla de la Virgen de las Angustias, recordándolo así la inscripción acuñada sobre el florón central del pinjante de dicho recinto. También, sufragó el dorado del retablo mayor de la iglesia conventual con 15.000 reales de vellón, a cargo del dorador Roberto Duissot; y la confección y estofado de las esculturas de *San Francisco de Asís*, imagen titular del templo, y de *San Cristóbal*, ambas del año 1778, del escultor valenciano José Esteve Bonet. Y el segundo legaría 10.000 reales por concedérsele licencia para fabricar en la iglesia su sepulcro y el de sus descendientes, costeando también una custodia de plata para la capilla de San Pascual Baylón en la que se exponía el Santísimo.

Otros comitentes patrocinaron obras de arte (tallas escultóricas y objetos litúrgicos (bordados, cruces de plata, lámparas,...) o legaron sus tierras o cosechas a la Orden franciscana para que con sus beneficios se realizaran actos religiosos y conmemoraran festividades. Así, en 1741 los hermanos *Martín y Antonio Carpena Ortega* sufragaron la cruz de hierro que se alza sobre el crucero de la Capilla de la Virgen de las Angustias; en 1747, los protectores y cofrades de la V.O.T., *Francisco Ortega-Ybáñez Quílez*, *Alonso Yagüe Ibáñez*, *José Lorenzo Quílez* y *Antonio Soriano* costean las pinturas de los lunetos del presbiterio y crucero del oratorio, que representan santos y patronos de la Orden Franciscana Descalza, realizadas por el pintor Juan Fernández y cuyos nombres aparecen reseñados al pie de cada una de dichas pinturas; y un año después, en 1748, *José de los Ríos Yarza* sufraga la mesa del altar.

Muchos de los devotos de la Orden Tercera (entre ellos, *Juan López de Andrés*, *Zenón Díaz*, *Diego Martínez*, *Francisco Puche* y *José Rubio*) coadyuvaron a sufragar la pintura decorativa del camarín de la capilla en 1767 y sus nombres aparecen relacionados sobre las columnas salomónicas del mismo.

Unos años después, los esposos *José Lorenzo* y *Catalina Marco*, en 1770, hacen donación de una lámpara de plata para el camarín; y, tras determinar los terciarios en Junta de 7 de agosto de 1774 que se hiciese un cuadro de San Francisco para el retablo de la capilla, los consortes *Martín Soriano* y

María Joaquina Fuster y Medina harían lo propio en 1775 costeando dos casullas para el convento y un lienzo del “Tránsito de San Francisco” (será de “San Francisco penitente”, que se conserva y precisa de una limpieza)³⁸.

Con fecha de 6 de setiembre de 1778 la Orden Tercera, con las arcas mermadas, haría entrega a los frailes franciscanos de un sagrario para el monumento del Jueves Santo en pago de una deuda pendiente que ascendía a 433 reales³⁹.

Por otra parte, en 1783 el presbítero *Antonio Palao de Espejo* costea una imagen de “San Luis, rey de Francia”, obra del escultor José Esteve Bonet, por importe de 30 libras y 20 sueldos, por encargo de D. José Muñoz, Capellán del Hospital para la Orden Tercera⁴⁰. La hechura aparece también documentada —aunque en este caso no precisa el nombre del escultor— en el acta de la Junta de terciarios franciscanos de 4 de mayo de 1783, cuando dice: “También se le dio por la venerable junta, comisión absoluta a Dn. Antonio Palao de Espexo, ministro actual, para que a su cuenta y cuidado, se encomendare un San Luis, patrón de esta 3ª Orden, a Valencia, pagando del fondo quanto dixese haber costado”⁴¹.

Y en 1793 el hidalgo y alguacil mayor de la villa *Martín Muñoz Ortega Azorín*, propietario del paraje de los Hitos, su consorte *Juliana Azorín*, y sus hijos *Cristóbal y Felipe* donaron un lienzo de “San Cristóbal”, de 201 x 106 cm., fechado en 1793, atribuido al pintor Joaquín Campos para la Capilla de la Virgen de las Angustias, según se desprende de la inscripción registrada en una cartela ovalada situada en la parte inferior derecha del cuadro, en la que se lee: “*A devoción / de Dn. Martín Muñoz / i Dª Juliana Azorín / consortes y sus hijos / Dn. Cristóbal y Dn. / Felipe. Año 1793*”⁴²; cuadro que en un

³⁸ *Libro de Actas de la V.O.T. de Yecla*. Acta de la Junta de 7 de agosto de 1774; AHMY. Libro 2103. Copia de documentos del convento franciscano del siglo XVIII. “Carta que Mª Joaquina Fuster y Medina dirige a fray Pedro Luzón, Guardián del convento, notificándole que desea costear junto con su esposo Martín Soriano dos casullas y cuadro del Tránsito de San Francisco”. Murcia, 10 de marzo de 1775.

³⁹ AHMY. Libro 2103, Copia de Documentos del convento franciscano del siglo XVIII. “La Orden Tercera dona un sagrario a los franciscanos en pago de una deuda”. Yecla, 6 de setiembre de 1778. (Notario Francisco Joseph Azorín).

⁴⁰ Esta obra consta documentada en el “*Liber veritatis*” (recopilado por Antonio Igual Úbeda), donde el propio artista anotó: “*Junio de 1783, día 21. Un San Luis, Rey de Francia, de 5 palmos castellanos sin peana para Yecla, por mediación de Dn. Joseph Muñoz, Capellán del Hospital, para la Tercera Orden. Costó 30 libras y 20 sueldos*”. (IGUAL ÚBEDA, A., *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971, p. 70).

⁴¹ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T. de la villa de Yecla. Acta de la Junta de 4 de mayo de 1783, folio 222 vº*.

⁴² JORGE ARAGONESES, M., “Sobre la vida y la obra del pintor Joaquín Campos”. *MURGETANA*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, XXIX (1968) 140; DELICADO

inventario de 1965 todavía continuaba en la mencionada capilla, siendo años después trasladado a la Iglesia parroquial de la Purísima, en la que tras ser restaurado se conserva.

V. EL GRUPO ESCULTÓRICO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES (O DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS), DE FRANCISCO SALZILLO, DE YECLA

Francisco Salzillo y Alcaraz⁴³ (Murcia, 1707-1783) es artífice imaginero que -como bien define el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez- *“llena por entero el siglo XVIII (las épocas de Fernando VI y Carlos III) y cuya personalidad ha venido a ser casi la definición de la sensibilidad artística murciana”*⁴⁴, considerándose el momento en que vivió Salzillo la época de mayor esplendor y fecundidad de las artes de la historia de Murcia, un verdadero “Siglo de Oro”.

La *Virgen de los Dolores o de las Angustias* (grupo de María madre con Cristo yerto sobre el regazo) es uno de los asuntos –al igual que los grupos de *La Sagrada Familia* de Murcia y Orihuela, y los *Cristos amarrados a la columna* de Librilla, Jumilla y Belmonte (Cuenca)- que con más amor trató el escultor –como refiere José Sánchez Moreno- que prueba la libertad y fecundidad de recursos de que disponía la imaginación del escultor, llegando a lo sublime en la creación, en la ejecución a lo perfecto; un icono que gozó de gran fortuna entre su clientela, que prueba la libertad y fecundidad de recursos de que disponía la imaginación del artista, del que es ejemplo el modelo de la Iglesia de los servitas de San Bartolomé, de Murcia (1741), el de mayor valor icónico, resuelto mediante una composición piramidal de equilibrada belleza, que luego repetirá con leves variantes para la Iglesia de San Mateo,

MARTÍNEZ, F. J., “Un lienzo de San Cristóbal del siglo XVIII en Yecla”. *Revista-Programa de las Fiestas de la Virgen*, 1989. Yecla, Asociación de Mayordomos, 1989, s/p.

⁴³ Para un estudio sobre su biografía, consúltense BAQUERO ALMANSA, A., *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, pp. 207-250 y 472-485; SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de Escultura en Murcia)*. Murcia, Universidad, 1945 (1ª ed.) y Murcia, Editora Regional, 1983 (2ª ed.); MORALES Y MARÍN, J. L., *El arte de Francisco Salzillo*. Murcia, Imp. San Francisco, 1974; BELDA NAVARRO, C., (Comisario et alii): *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. (Catálogo de la Exposición). Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1983; GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., *Salzillo y la escuela salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1985; RAMALLO ASENSIO, G., “Francisco Salzillo”. *Cuadernos de Arte Español (HISTORIA 16)*. Madrid, 1993, Núm. 84; BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la Escultura*. Aljucer (Murcia), Darama, 2006; RAMALLO ASENSIO, G., *Francisco Salzillo*. Madrid, Arco libros, S.L., 2007.

⁴⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la serie “Tierras de España”), 1976, p. 274.

de Lorca (1746, dinamitado en agosto de 1936), iglesia parroquial de Dolores (1748-1757), convento de monjas franciscanas capuchinas de Alicante (1762) y terciarios franciscanos de Yecla (1763); grupos de un acentuado italianismo que se acercan a la estética rococó, con contenidos expresivos distintos en los rostros según la evolución y madurez del maestro.

5.1. *Antecedentes del grupo salzillesco: Una “Virgen de las Angustias” atribuida a Luisa Roldán, “La Roldana”, como idea o fuente de inspiración*

Subyace en la memoria colectiva local el hecho de que un *Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias* (imagen de urna), modelado en barro, policromado y de pequeñas dimensiones (37 x 32 x 19,5 cm.), atribuido a la escultora Luisa Roldán, “La Roldana” y de fines del siglo XVII, que se conservó (al menos hasta 1932) en la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Yecla, sirvió de modelo o de “idea” a seguir para que Francisco Salzillo realizara el grupo titular de Nuestra Señora de los Dolores, a iniciativa y encargo del fraile franciscano Manuel Guardiola Rueda (Cieza, 1715-1794)⁴⁵. Aunque los orígenes de la pieza no están claros, debió constituir un regalo de carácter sacro o piadoso a los terciarios franciscanos de algún personaje influyente relacionado con la Corte.

Esta diminuta terracota (cuya fotografía reprodujimos en anteriores trabajos de investigación)⁴⁶, impregnada de cierto barroquismo andaluz en el tratamiento de los paños, que evidencia a la Virgen María con el Hijo muerto sobre el regazo a los pies de la desnuda cruz, ha pertenecido a la V.O.T. desde su fundación y siempre acompañó a la imagen titular en su capilla.

Fue el insigne historiador del arte Elías Tormo y Monzó, quien en su inagotable guía de “Levante” (Madrid, 1923, p. 322) la atribuyó a Luisa Roldán, “La Roldana”, localizándola en la visita que realizó a Yecla expuesta junto a otra imagen, también de urna, de San Rafael Arcángel, sobre el retablo del crucero izquierdo mirando a los pies de la Iglesia de San Francisco⁴⁷.

⁴⁵ Por unas anotaciones transcritas por el fraile Salvador Carrió Catalá, existe noticia documentada de que el custodio provincial o prelado de los frailes franciscanos Manuel Guardiola al encargar a Salzillo la Virgen de las Angustias dio la idea del tipo de imagen que deseaban los cofrades, al referir en la crónica de la visita realizada al Convento de Yecla en 1764, “*cuyo modelo lo dio nuestro prelado, para que la hiziera el célebre escultor Zarcillo (sic)*”. [El modelo, por supuesto, fue la imagen pequeña atribuida a la Roldana]. CARRIÓ, Fray S., “La Dolorosa de Yecla (La Virgen de las Angustias): Datos históricos”. Revista quincenal *Orientación Católica*. Yecla, 15 de septiembre de 1934, Núm. XL, pp. 4-5.

⁴⁶ Véase al respecto DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla. (Catálogo razonado de artistas. Siglos XV-XXI). Revista de Estudios Yeclanos *YAKKA*. Yecla, Ayuntamiento, 15 (2005) 41-42.

⁴⁷ TORMO Y MONZÓ, E., *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923, p. 322.

La Orden Franciscana Seglar (OFS) de Yecla es legalmente hoy la depositaria de dicha pieza y, con el fin de hacer un seguimiento de su paradero en el arco cronológico de la historia, haremos mención de que consta documentada en un inventario del año 1932, elaborado por los presbíteros Pascual Spuche Ibáñez y José Esteban Díaz, que trata de los objetos que existían en la Iglesia de San Francisco (e incluye los de la Capilla aneja de la Virgen de las Angustias), cuando refiere a la letra lo que sigue: *“En el camarín de la Capilla de las Angustias frente a la imagen hay un hueco en la pared para colocar la imagen pequeñita de la Virgen -claramente se está aludiendo a la imagen atribuida a La Roldana-, cuando en su día se agrande”*⁴⁸.

Durante la guerra civil la imagen permaneció salvaguardada por Juan Puche Ibáñez y durante los años siguientes, según recoge otro inventario de 1965, estuvo depositada en casa de Concepción Puche Polo, camarera en ese tiempo de la Virgen de las Angustias⁴⁹, que residía en la calle de San Pascual, núm. 23, de Yecla. Dice el inventario de referencia en uno de sus anexos: *“Objetos propiedad de la Capilla de la Virgen de las Angustias que tiene en su casa Dña. Concha Puche, C/ San Pascual, camarera de dicha Virgen de las Angustias: -Una imagen pequeña llamada maqueta de la misma Virgen...”*, además de diverso ajuar de la capilla como dos frontales de raso bordados en plata y un mantel de altar⁵⁰.

En la actualidad son los descendientes de la mencionada camarera de la Virgen de las Angustias⁵¹ quienes custodian la imagen en barro cocido de la que tratamos que, en nuestro criterio, dada su antigüedad (posee más de 300 años) y relevancia artística, debiera de ser depositada en la Iglesia parroquial de La Purísima y permanecer junto al grupo escultórico de la Virgen de las Angustias de Salzillo, mientras se decide, si procede o no, el traslado de ambas imágenes a su Capilla en la Iglesia de San Francisco, una vez haya sido restaurada, en un ámbito que deberá contar con las medidas de seguridad y condiciones exigidas, como es habitual, para estos casos. La exposición conjunta, tanto para la devoción popular como para su contemplación como obras de arte, permitiría establecer una lectura histórica mucho más completa entre la

⁴⁸ APY (Archivo Parroquial de Yecla). “Inventario de los objetos existentes en la Iglesia de San Francisco de Asís, de Yecla, realizado el día 5 de mayo de 1932 por el Cura Rector de San Francisco, Pascual Spuche Ibáñez, y el Cura Párroco de la Purísima, José Esteban Díaz”. Ms. compuesto de 2 pliegos.

⁴⁹ ORTUÑO PALAO, M., *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, S. L., 2010, p. 314. [Inserta en la voz de Eusebio Polo Puche].

⁵⁰ APY, “Inventario de la Iglesia de San Francisco de Yecla mandado hacer por el párroco arcipreste de la Purísima, D. Antonio Hernández Sánchez, en julio de 1965”. Yecla, 24 de julio de 1965. Elaborado y firmado por Argimiro Azorín Pérez, sacristán de la Purísima.

⁵¹ La familia Polo Pérez.

fuente de inspiración (el “modellino” acaso de La Roldana), y el magistral grupo salzillesco.

5.2. Análisis estilístico e iconografía

Francisco Salzillo⁵² ejecutó en 1763 para Yecla una de las más elaboradas obras del período de plenitud su producción artística, el *Grupo escultórico de Nuestra Señora de los Dolores o de la Virgen de las Angustias*, única obra de este artista documentada en dicha población ya que erróneamente atribuidas existían varias: una *Oración del Huerto* en la Iglesia de “El Hospitalico”, desaparecida, que será de Marcos Laborda y García, y un *San José* en la iglesia del convento de franciscanos, que solo es de su arte y no auténtico según revelan los detalles estilísticos, en docta opinión de Sánchez Moreno⁵³.

Tallado en madera de pino, policromado y estofado, con unas dimensiones de 208 x 186 x 137 cm., y con un peso aproximado de 500 Kg. (sin el trono), el grupo fue costado por los terciarios franciscanos de Yecla y a indicación del padre Manuel Guardiola Rueda fue firmado el contrato por Salzillo en Murcia el 25 de marzo de 1763, según noticia proporcionada por José del Portillo y Spuche⁵⁴, importando la hechura 5.500 reales de vellón, siendo obra documentada —como recuerdo de ello hiciera Manuel González Simancas en su “Catalogo Monumental y Artístico de España: Provincia de Murcia” de 1905-1907, Tomo II, folio 548-, en el *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco de la Villa de Yecla*, al folio 148, en el Acta de la Junta de Terciarios de 15 de Enero de 1764, que a la letra dice:

“En la villa de Yecla y Capilla de la Tercera Orden en quince días del mes de enero de mil setecientos sesenta y cuatro, estando juntos los H(erm)anos vocales que abajo firman que fueron convocados en virtud de orden del M(uy) R(everendo) P(adre) F(ray) Miguel Palomares, lector de Sagrada Teología Escolástica y Guardián de este Convento, quien presidía la Junta: Se propuso por dicho R. P. Guardián (h)allarse con noticia de estar concluida la Ymagen de N^a S^a de los Dolores, según los avisos que tienen de la ciudad de Murcia; lo que hacía presente a la Ven(erable) Junta para que diese las providencias conbenientes, así para poder conducir dicha Soberana Ymagen y pagar lo

⁵² Sobre el particular véase DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Francisco Salzillo y su obra escultórica en Yecla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Yecla- 2014*. Yecla, Cabildo de Cofradías Pasionarias, 2014, pp. 85-93.

⁵³ SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*. Murcia, Editora Regional, 1983 (2ª ed.), p. 154.

⁵⁴ PORTILLO Y SPUCHE, J., “Historia regional”. *Religión y Patria* (Boletín Parroquial de las Asociaciones Católicas). Yecla, 1º de abril de 1928, p. 3.

que resta a el maestro Salzillo que la ha construido, como para tratar de los medios más devotos de colocar dicha Soberana Ymagen; y en su inteligencia la Junta de conformidad nombró para comisarios a los hermanos Dn. Diego Muñoz y Dn. Alonso Puche, presbíteros para que pasen a la ciudad de Murcia, a conducir dicha Soberana Ymagen, a quienes se entreguen los caudales que hubiese para los gastos de conducción y para satisfacer al maestro escultor llevando la debida cuenta y razón”⁵⁵.

El grupo, de gran alarde creador y tremenda complejidad compositiva, enlaza el dramatismo contenido del Dolor vivo con la mudez expresiva de la Muerte y agita ese encuentro con una pasión, un ímpetu desbordado, como sólo podía sentirlo la estatuaria del último instante del barroco. Efigiado para ser visto frontalmente, presenta la composición triangular, magníficamente equilibrada en su conjunto, mostrando una inteligente contraposición entre el cuerpo muerto de Cristo, de bella anatomía, abandonado, en marcada disposición diagonal, y el patético gesto clamante de la Virgen, que aparece sentada sobre un montículo forrado de corcho entelado imitando rocas y cuyo vértice superior está ocupado por el bello rostro de María. Su mirada, convergente hacia la gloria y absorta, aislada de todo, se pierde en el vacío inmenso de su Soledad que sufre en angustia contenida, pero con hondo dolor, el suplicio al que se somete a su Hijo⁵⁶. La corona de espinas y los clavos, situados a los pies de Cristo, se recortan sobre el blanco sudario. Como fondo una cruz desnuda con sábana superpuesta. La introducción en la escena de los ángeles niños en actitud declamatoria (alados infantilillos ejecutados con gracia, aunque impregnados de una cierta dureza de factura en su composición plástica), de porte arrebatador discretamente colocados, dulcifican y atenúan con su asistencia la impresión del álgido trance y restan soledad al grupo intenso. Importa resaltar la nota de color introducida por la brillante policromía de ramos estofados y dorados efectos de brocado, en lugar de los colores planos que Salzillo imprimió al modelo murciano.

En opinión de Germán Ramallo, el grupo de Yecla, y particularmente el semblante de María, de apariencia clasicista frente al barroquismo de la de la Iglesia de San Bartolomé de Murcia, donde sustituye una tristeza serena a la expresión de dolor, tiene su correlación con el modelo icónico que había experimentado en 1762 -el grupo de una quinta “Virgen de las Angustias”, documentada recientemente como obra de Salzillo por Joaquín Sáez Vidal⁵⁷-,

⁵⁵ *Libro de Actas y Decretos de la Venerable Orden Tercera de Yecla*, Folio 148. Acta de la Junta de 15 de enero de 1764.

⁵⁶ DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (Siglos XV-XXI): Catálogo razonado de artistas. *YAKKA (Revista de Estudios Yeclanos)*. Yecla, Ayuntamiento, 15 monográfico (2005) 81-86.

⁵⁷ SÁEZ VIDAL, J., “Una obra de Salzillo en Alicante: La Piedad de las Capuchinas”. *Semana Santa*. Alicante, 1999, pp. 4-9.

para la iglesia conventual de Monjas Capuchinas de Alicante, de tamaño algo menor que el natural, “*de una excepcional calidad de concepto y una factura esmerada y preciosista*”⁵⁸.

La interpretación iconológica se reduce a dos figuras centrales, efigiadas de tamaño del natural, que son eje de la escena religiosa: el protagonista del dolor de la Muerte (Cristo exánime) y la personificación del dolor de la Vida (María atribulada). Según Andrés Sobejano, es “*la representación culminante del dolor de María al recoger del árbol nobilísimo, después de la redentora inmolación, el fruto sangrante de la filial carne divina*”⁵⁹. Los orificios de la peana, que no constaban en origen, sirven para introducir los varales que permiten el traslado de la imagen por costaleros en los desfiles pasionistas, circunstancia que paulatinamente ha conllevado a su deterioro.

El grupo escultórico de Yecla, custodiado en su camarín y Capilla de Terciarios de la Iglesia de San Francisco, desde 1764 por frailes franciscanos y desde 1861 tutelado por los Padres Escolapios, nunca fue concebido como paso procesional y en origen tan solo concurrió a alguna que otra rogativa, en concreto a la de 1829, en la que junto con la imagen de “Nuestro Padre Jesús Nazareno” participaron en una rogación con el fin de que librasen la población del azote de los terremotos, en una devoción que podría considerarse antesísmica (en dicho año un terremoto había asolado Torrevieja y la comarca del Bajo Segura). También, desfiló en algunos cortejos pasionarios finando el siglo XIX, auspiciados por el Gremio de Agricultores, y contaba con carroza propia que se guardaba en la cochera de secano.

Durante las primeras décadas del siglo XX fue costumbre el traslado de la imagen desde su capilla hasta el altar mayor del presbiterio de la iglesia conventual franciscana (regentada desde 1861 por los Padres Escolapios), con un recorrido no superior a los 40 metros, para dedicarle un Septenario en tiempo de Cuaresma, del que existe testimonio fotográfico. Esta circunstancia había provocado, mediante vaivenes y oscilaciones en la manipulación de la talla, el agrietamiento en diagonal del grupo escultórico durante los traslados habidos y como medida preventiva se decidió en el año 1924 que la imagen no se moviera de su capilla, ni siquiera para recorridos procesionales, atendiendo a los informes técnicos emitidos con sabio juicio y razonamiento por José Antonio López Palao (Yecla, 1865-1939), escultor de imaginería, y Carlos Policarpo Palao y Ortubía (Zaragoza, 1855-1934), escultor académico, Director de la Real Academia

⁵⁸ RAMALLO ASENSIO, G., “Francisco Salzillo y la estética neoclásica”. *IMAFRONTA*-Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 14 (1999) 238-240.

⁵⁹ SOBEJANO ALCAYNA, A., “Las cuatro Angustias de Salzillo conservadas en nuestra región”. *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Murcia, 6 (1958), s/p.

de Bellas Artes de San Luis e hijo del también escultor yeclano Antonio José Palao y Marco⁶⁰, a solicitud del capellán Manuel Pinilla, Rector del Colegio de las Escuelas Pías, que serían dados a conocer en una “Carta abierta dirigida al Director” -lo era Francisco Antonio Jiménez Martínez- del Semanario independiente *Adelante* (Yecla, 19 de marzo de 1927), cuyo texto publicado es el siguiente:

“Muy Sr. mío: Hace tres años que los padres Escolapios no hemos permitido mover la imagen de Nuestra Señora de las Angustias de su propio altar, para el Septenario solemnisimo que anualmente se le consagra, basándose en sendos informes: uno del escultor José Antonio López Palao, en el que subraya que “observando la maravilla que dicho grupo representa, por un lado y por otro los desperfectos que aparecen, opino que su camarín debe ser el estudio que guarde tan incomparable reliquia y que, solo en alguna necesidad grave y extraordinaria de la ciudad y como último recurso, debe permitirse que se mueva ese grupo admirable de su sitio. Si los yeclanos queremos conservar tan inestimable joya, debemos sacrificar nuestros gustos del momento y si no podemos postrarnos ni rogar ante tan soberano grupo en los días de mayores cultos, días hay en el año en que podamos saciar nuestra devoción, sin exponernos a que por trepidación que sufra al andar de un lado para otro esa obra maestra, nos quedaríamos sin la mejor obra de arte que tenemos en Yecla”.

El segundo informe procede de Carlos Palao, Director del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, que dice así: “Desde luego, doy a VV. mi más completo aplauso por su conducta y resolución en el asunto que nos ocupa y ruégoles y les animo para que perseveren en ello sin hacer caso de lo que dirán quienes no ven en todo más su capricho. Vi el estado en que se encuentra el hermoso grupo de la Virgen de las Angustias de Salzillo, que tienen VV. en su capilla de la Orden Tercera hace dos años y, efectivamente, encontré bastante deteriorado, pues ha sufrido un desajuste efecto de trepidación. Yo opino que no debe moverse en manera alguna, y mucho menos mientras no se consolide eficazmente y, aun entonces, correría el riesgo de provocar otra vez su deterioro. Las obras artísticas no se hacen para llevarlas o traerlas a modo de juguete; esto son condescendencias que una mal entendida piedad ha establecido y, ya que es costumbre, hágase con obras de mediano valor artístico; pero nunca con las de artistas que honran a la nación que los vio nacer y que, una vez destruidas, ya no hay medio de poderlas conseguir”⁶¹.

Ha sido en 1935⁶², 1940-1949 y más acentuadamente desde 1960 (momento en que marcharon los Escolapios de Yecla tras su segunda estancia en la

⁶⁰ Sobre estos artifices véase el estudio de DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Las Bellas Artes y sus artifices en Yecla...”, pp. 110-112.

⁶¹ PINILLA, Carlos, Rector de las Escuelas Pías, “Carta abierta dirigida al Director de Adelante”. Semanario independiente *Adelante*. Yecla, 19 de marzo de 1927, Núm. 42, pp. 1-2.

⁶² La iconoclasia de marzo de 1936 fue de una gran virulencia en la ciudad, siendo de lamentar la pérdida de gran parte del patrimonio artístico mueble de iglesias y conventos. No

ciudad y del traslado, diez años después, de la imagen a la Basílica de la Purísima Concepción, por razones de seguridad, donde se encuentra), cuando viene participando en los desfiles pasionarios de Yecla (el Jueves Santo en el cortejo de la Pasión, y el Viernes Santo en las procesiones del Calvario y del Santo Entierro), circunstancia que gradualmente ha conllevado a su mayor deterioro por los bruscos cambios climáticos habidos (noche-día-noche) y, como resultante, a su restauración en dos ocasiones tras su lamentable estado.

Un primer proceso de intervención se produjo en febrero de 1964, por los restauradores Joaquín y Raimundo Cruz Solís, en el madrileño Casón del Buen Retiro, en el que se le practicó una limpieza sumaria de la policromía, taparon grietas y reintegraron todos los elementos que faltaban (seis dedos, tres alas de los ángeles y la mano izquierda de uno de ellos, tres clavos, las pestañas de la Virgen y de Cristo, etc.), policromando y estofando las zonas reintegradas⁶³. El coste de la restauración ascendió a 12.900 pesetas.

Y una segunda restauración –tras cinco años de gestiones- ha padecido la imagen en 1989, en esta ocasión en su provisional capilla, a cargo de los técnicos Raimundo Cruz Solís e Isabel Pozas Villacañas, facultativos del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC), del Ministerio de Cultura⁶⁴. Los restauradores emitieron tras su intervención un prolijo informe, con fecha de 28 de enero de 1990⁶⁵ –que dimos a conocer en un congreso científico a

obstante, la *Virgen de las Angustias* se salvó de perecer a manos de la incuria gracias a las diligencias que llevó a cabo y al valor demostrado por Manuel Castañeda Agulló (Ciempozuelos, Madrid, 1906 - México, D.F., 2001), profesor de Agricultura y Secretario del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Yecla, procediéndose al tabicado y cerramiento de la Capilla de la Orden Tercera por el jardinero municipal, con lo que se protegió la imagen titular, el retablo y contrarretablo barrocos y el camarín rococó, de gran valor artístico en evitación de males mayores. Castañeda continuó su docencia en la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Madrid durante los años de la guerra civil y con la llegada de la autarquía y depuración franquista se exilió -había pertenecido al bando republicano-, a México, donde dirigió con éxito como científico el Laboratorio de Fisiología y Bioquímica Vegetal del IPN y fundó el Centro de Productos Bióticos (CEPROBI). *Vide* al efecto OTERO CARVAJAL, L. E., *La destrucción de la Ciencia en España. La depuración de la Universidad de Madrid en la dictadura franquista*. (Exposición-homenaje). Madrid, Universidad Complutense, 2007; ORTUÑO PALAO, M., *Yeclanos*. Barcelona, Ediciones del Azar, 2010, pp. 64-65.

⁶³ NIETO GALLO, G., *Consideraciones en torno a la conservación de Bienes Culturales. Aplicaciones prácticas en la provincia de Murcia*. Discurso leído el día 3 de diciembre de 1971 por su autor en la recepción pública como Académico de la Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, Sucesores de Nogués, 1971, pp. 74-75, Láms. XXXI-XXXII.

⁶⁴ AZORÍN CANTÓ, M., “Yecla. Terminó la restauración de la Virgen de las Angustias”. *Diario La Verdad*. Murcia, 20 de diciembre de 1989, p. 17.

⁶⁵ AICRBC (Archivo del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Departamento de Escultura. “Informe técnico del estado de conservación de la

escala nacional sobre la Conservación de Bienes Culturales⁶⁶-, en el que incluyeron un estudio del valor histórico de la obra y un informe técnico de la restauración efectuada del 27 de noviembre al 2 de diciembre de 1989, analizando los desperfectos que encontraron en el conjunto escultórico y después el tratamiento aplicado, que consistió en la fijación de la policromía, consolidación de los estucos, limpieza, reintegración del color en las zonas desprendidas, extracción de clavos de la peana del grupo escultórico emplasteciendo los orificios que taladraban el dorado y desinfección preventiva, describiendo seguidamente los materiales utilizados (acuarelas, pigmentos, colas animales,...), siendo todos reversibles, y dando consejos y sugerencias para que los cambios climáticos no le afecten en los desfiles procesionales, así como las características que debe tener su ubicación con el fin de evitar la concentración de humedades⁶⁷. La cruz de madera y moldura de la peana se hallaba atacada por xilófagos, siendo tratada.

Los facultativos del ICRBC retornaron en 1995 a Yecla para comprobar “in situ” el estado en que se hallaba el grupo escultórico encontrándolo favorable, aconsejando otros técnicos que les acompañaban que se recortasen las salidas procesionales⁶⁸.

Preocupa, pues, la eficaz protección de un grupo excepcional que debiera ser de especialísimo orgullo para la ciudad que lo alberga, y máxime cuando la obra ha sido declarada Bien de Interés Cultural, con categoría de bien mueble, por Decreto núm. 84/2002, de 10 de mayo⁶⁹, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, previo informe favorable emitido por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, como institución consultiva, señalando “*la especial significación del indicado bien mueble y la necesidad de protegerlo*”, según se recoge en la mencionada declaración.

Virgen de las Angustias (Salzillo) de Yecla (Murcia)”, emitido por los restauradores Raimundo Cruz Solís e Isabel Pozas Villacañas. Madrid, 28 de enero de 1999. Texto en 15 folios mecanografiados.

⁶⁶ Véase DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “El Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, una obra de Salzillo en Yecla. Valoración artística y tratamiento para su conservación”. *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, Diputación, 1996, pp. 711-724.

⁶⁷ AZORÍN CANTÓ, M., “Yecla. La Virgen de las Angustias fue analizada de forma exhaustiva”. *Diario La Verdad*. Murcia, 22 de abril de 1990, p. 16.

⁶⁸ AZORÍN CANTÓ, M., “Yecla. Los restauradores elogian el estado de la Virgen de las Angustias”. *Diario La Verdad*. Murcia, jueves 18 de mayo de 195 (Supl. “Pueblo a pueblo”), p. 4.

⁶⁹ BORM (*Boletín Oficial de la Región de Murcia*). Murcia, lunes 27 de mayo de 2002, Núm. 121, p. 7598. “5074. Decreto número 84/2202, de 10 de mayo, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara bien de interés cultural el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo y Alcaraz, conservado en la Basílica de la Purísima Concepción de Yecla (Murcia)”.

La Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores llevó a cabo una procesión extraordinaria por las calles de la ciudad el sábado 29 de marzo de 2014, conmemorando el 250 aniversario de la llegada del grupo salzillesco a Yecla⁷⁰, en la que participaron diversas hermandades de la localidad y otras cofradías procedentes de Murcia y de Aspe que se unieron a la efemérides. También se organizó un ciclo de conferencias y una exposición fotográfica del 10 al 26 de abril en la iglesia de San Francisco, que recogía treinta y una instantáneas de la imagen en diversas épocas y emplazamientos, realizadas por los fotógrafos Salvador Cerezo, Estanislao Ripoll, Juan Victoria Estruch y otros, cedidas para la ocasión por particulares.

5.3. *La llegada de la imagen a la villa de Yecla en 1764*

Por “testimonio” de Antonio Hidalgo de Quintana, Secretario de la Venerable Orden Tercera⁷¹, inserto en el Libro de Actas y Decretos de la cofradía y adicionado al acta de la Junta de 15 de enero de 1764, folio 150, tenemos conocimiento de que el grupo escultórico de Salzillo procedente de Murcia llegó a Yecla a la una del mediodía del 28 de enero de 1764, acompañado de los presbíteros Diego Muñoz y Alonso Puche Ortuño, que habían sido comisionados al efecto para este cometido, siendo recibida la imagen en la población con gran aparato, concurso de gentes, aclamaciones y repiques de campanas, colocada en unas andas y bendecida en la Ermita del Niño por fray Miguel Palomares, Guardián del convento franciscano, celebrándose por la tarde una gran procesión de cuatro horas de duración tras entonarse el “Stabat Mater”, en la que la Virgen de las Angustias bajo palio estuvo custodiada por el clero, la corporación municipal, los terciarios de la Orden Tercera portando ciriales, los frailes franciscanos, los miembros de varias hermandades y cofradías, el vecindario y una compañía de soldados del Regimiento de Caballería de Alcántara, que discurrió por las principales arterias y plazuelas de la entonces villa (Niño, Cruz de Piedra, Corredera, Plaza, Boticas, Santa Bárbara, Nueva, los Quiñones, San Antonio y San Francisco) hasta ser ubicada, previo disparo de un castillo de fuegos artificiales, en su capilla de la iglesia del convento de descalzos alcantarinos.

⁷⁰ “Yecla. La Virgen de las Angustias cumple 250 años en las calles”, Diario *La Opinión de Murcia*. Murcia, martes 1 de abril de 2014.

⁷¹ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T de Yecla*. Acta de la Junta de 15 de enero de 1764, folio 150 rº y vº. Testimonio adicionado por el Secretario Antonio Hidalgo de Quintana en 9 de enero de 1764. Reproducido en las “Actas copiadas del libro original de las de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de la ciudad de Yecla”. *Revista-Programa de Semana Santa de Yecla-1963*. Yecla, Cabildo de Cofradías Pasionarias, 1963, s/p.

La crónica de su recibimiento, del itinerario seguido por el cortejo, de las casas iluminadas, del júbilo despertado y de los fastos celebrados en su honor (que estuvieron a cargo de la comunidad franciscana y de los miembros de la Orden Tercera), es la que sigue, según lo apuntado por dicho secretario:

“TESTIMONIO: Don Antonio Hidalgo de Quintana, Secretario de la Venerable Orden Penitenciaria de N. P. S. Francisco de esta villa de Yecla, certifico y doy fe, en la forma que puedo: Como el día de ayer, siendo como la una de la tarde de él llegaron a esta villa los hermanos Don Diego Muñoz y Don Alonso Puche que conducían la Ymagen de Nuestra Señora de los Dolores, acompañados de innumerables personas de este pueblo y de repetidas aclamaciones devotas y solemnes repiques de campanas. Y habiendo hecho mansión en la Ermita del Dulce Nombre de Jesús fue puesta en ella dicha Soberana Ymagen para colocarla en sus andas y bendecirla, como así se ejecutó inmediatamente por el muy R. P. Fr. Miguel Palomares, Lector de Sagrada Theología Escolástica, Guardián del Convento de N. P. S. Francisco de esta villa, Y siendo como las cuatro horas y media de la tarde de dicho día, hallándose en dicha Ermita la Comunidad de N. P. S. Francisco, el reverendo Cura y Clero con la Cruz, la venerable Orden Tercera y toda la Nobleza que respectivamente fueron convidados, salió procesionalmente dicha Soberana Ymagen bajo el palio con todo el acompañamiento expresado y el de una compañía de soldados del Reg(imien)to de Caballería de Alcántara, llevando luces todos los hermanos de dicha venerable Orden Tercera y otras innumerables personas que las costeaban por devoción y encaminándose la procesión por la calle del Niño hasta llegar a la Cruz de Piedra que llaman vieja, siguió después por la de arriba que llaman de Santa Ana, Peso, Corredera, Plaza, Boticas y toda la de Santa Bárbara discurriendo después por toda la calle Nueva hasta los Quiñones y bajando por la de San Antonio, hasta llegar a las puertas desde donde bajo la procesión al Convento, al compás de repetidos vitores y festivas aclamaciones del pueblo, con que incesantemente publicaban de ver a dicha Soberana Ymagen. Siendo indecible las extrañas invenciones con que todos y cada uno de los vecinos iluminaron sus casas a competencia por donde transitó la procesión, excediéndose más con admiración de este obsequio la Comunidad de religiosos de N. P. San Francisco por haber iluminado con simetría la fachada del Convento y el distrito que ocupa el Vía Crucis y el compás, y haber dispuesto un castillo de fuegos artificiales, el que ardió juntamente con el que por su parte costeó la Venerable Orden Tercera, por todo el tiempo que la soberana Ymagen se dejó ver por la calle de San Francisco hasta entrar en el expresado Convento, a donde habiendo llegado después de las ocho y media de la noche de dicho día se halló iluminada toda la Iglesia, sus Capillas y Cornisas con el mayor primor. Y habiéndose cantado al día siguiente una solemne Misa y Sermón por la Religiosa Comunidad costeando esta función el R. P. Guardián a la que concurrió el pueblo. Se colocó la Soberana Ymagen en la capilla de la venerable Orden Tercera y para que conste en virtud de lo decretado por ésta en la anterior Junta, doy la presente que firmo en la villa de Yecla a veintinueve días del mes de Enero de mil setecientos sesenta y cuatro años.- D. Antonio Hidalgo de Quintana, Secretario”.

También hallamos referencias del arribo de la imagen de la Virgen de las Angustias a Yecla a través de la transcripción que hizo en 1935 el fraile Salvador Carrió Catalá⁷², de un documento manuscrito registrado en el folio 20, del “Libro I de la Custodia de San Pascual Baylón del Reino de Murcia”, que se hallaba en el Archivo del Convento franciscano de Santa Ana del Monte de Jumilla, y había sido redactado por fray Martín Sáez, Secretario de dicha Custodia, quien da cuenta de la “*Visita del convento de Yecla*” realizada por el custodio provincial fray Manuel Guardiola, con motivo de fundar en la localidad la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y de la recepción de la talla salzillesca de “*La Dolorosa*” y lo que ello significó para la villa el 28 de enero de 1764, de los orígenes de la imagen, del júbilo popular en las calles, de los “muchos Geroglíficos alusivos al misterio” y luminarias dispuestos en el recorrido de la procesión, cuyo texto omitimos -aunque se indica la fuente para su consulta- al tratarse de un relato muy similar al descrito por Antonio Hidalgo de Quintana.

Más recientemente, el historiador y cronista de la ciudad Miguel Ortuño Palao, en su obra *La vida de Yecla en el siglo XVIII* (Murcia, 1980, 2ª ed.), recoge la efemérides, extractada del anterior “testimonio”, reflejado en el Libro de Actas y Decretos de la Orden Tercera⁷³.

Fue tanta la expectación que había producido la imagen en su camarín que en Junta Particular de 10 de diciembre de 1769, “en atención a que muchas veces sucede que muchos señores y forasteros vienen a ver y adorar a María Santísima de los Dolores, nuestra patrona en su Camarín, y no les ha podido consolar por ser dificultoso muchas veces encontrar al vicario del culto divino, con lo que se ha privado la 3ª Orden de alguna limosna graciosa que hubieran ofrecido”, se determinó que tuviesen llaves de la sacristía o antecamarín, tanto el Vicario de la Orden Tercera como el Padre Guardián del convento franciscano⁷⁴.

5.4. *Itinerancia de la imagen*

Este grupo escultórico participó en la Exposición antológica dedicada a Francisco Salzillo celebrada en la Iglesia de San Andrés y Museo Salzillo de

⁷² AFJ (Archivo Franciscano de Jumilla). “Libro I de la Custodia de San Pascual Bailón del Reino de Murcia, 1744-1787”. Ms., folio 20. Citado por CARRIÓ, Fray S., “La Dolorosa de Yecla (La Virgen de las Angustias): Datos históricos”. Revista quincenal *Orientación Católica*. Yecla, 15 de septiembre de 1934, Núm. XL, pp. 4-5.

⁷³ ORTUÑO PALAO, M., *La vida de Yecla en el siglo XVIII*. Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1980 (2ª ed.), pp. 116-117.

⁷⁴ *Libro de Actas y Decretos de la V.O.T.* Acta de la Junta Particular de 10 de diciembre de 1769.

Murcia, entre los meses de mayo y septiembre de 1973⁷⁵, que fue muy visitada y causando la hechura gran admiración; muestra en la que estuvo acompañada de los pasos procesionales salzillescos que acoge la capital del Segura.

Asimismo, concurrió a la Exposición *La Luz de las Imágenes. Semblantes de una Vida*, realizada en la ciudad de Orihuela (Alicante), de abril de 2003 a marzo de 2004, organizada por la Fundación “La Luz de las Imágenes” de la Comunidad Valenciana, y comisariada por los historiadores del arte Joaquín Sáez Vidal y José Antonio Martínez, redactando la correspondiente ficha artística del catálogo el profesor Cristóbal Belda Navarro⁷⁶. La muestra, en la que se exponía una gran parte del patrimonio artístico del Obispado oriolano y del de la diócesis de Cartagena, tuvo una gran aceptación de público y contó con cerca de 600.000 visitantes. En ese marco expositivo la “Virgen de las Angustias” de Yecla pudo contemplarse, junto a otras obras del propio Salzillo, de no menor enjundia, como son la *Dolorosa* del Monasterio de San Juan, y la *Sagrada Familia*, de la Parroquia de Santiago el Mayor, de Orihuela; otra *Sagrada Familia*, procedente de la Iglesia de San Miguel, de Murcia; y sobre todo, la *Virgen de las Angustias* (1762), de 150 x 110 x 90 cm., del Convento de Monjas Capuchinas de Alicante.

El segundo traslado de la imagen de Yecla a Orihuela (el día 22 de abril de 2003, tras la provisionalidad de la Semana Santa) conllevó la fractura de los dedos de uno de los angelotes (el de la izquierda del grupo)⁷⁷, que fueron reintegrados por facultativos de la institución organizadora valenciana⁷⁸, hallándose la hechura en la actualidad en buen estado de conservación.

Por último, la “Virgen de las Angustias” de Yecla ha participado en la Exposición conmemorativa “*Salzillo y Caravaca de la Cruz: El escultor de mayor crédito de estos Reynos*”, celebrada en la ciudad de Caravaca (Murcia) del 20 de febrero al 28 de mayo de 2016 (la imagen de Yecla solo estuvo presente hasta el 20 de marzo con el fin de concurrir en los cortejos pasionarios), en la antigua Iglesia de la Compañía de Jesús⁷⁹; una muestra organizada por la

⁷⁵ Véase el catálogo de la muestra editado, obra de VV. AA.: *Francisco Salzillo (1707-1783)*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1973, con textos introductorios de Emilio Gómez Piñol

⁷⁶ BELDA NAVARRO, C., “Virgen de las Angustias [de Yecla]”. *Catálogo de la Exposición “La Luz de Las Imágenes. Semblantes de una Vida”*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 530-531. [Ficha 197].

⁷⁷ ORTÍN, C., “La imagen de la Virgen de las Angustias regresa de Orihuela deteriorada”. *El Periódico de Yecla*. Yecla, abril de 2004, p. 11.

⁷⁸ ORTÍN, C., “La Comunidad Autónoma conforma la correcta restauración realizada a la Virgen de las Angustias”. *El Periódico de Yecla*. Yecla, septiembre de 2004, Núm. 55, p. 24.

⁷⁹ ORTÍN, C., “La Virgen de las Angustias viajará a Caravaca para la exposición del Año Jubilar”. *El Periódico de Yecla*. Edición digital. Yecla, viernes 10 de febrero de 2017.

Fundación CajaMurcia, la Comunidad Autónoma de Murcia y el Obispado de la Diócesis de Cartagena, con motivo del Año Jubilar de Caravaca, que estuvo centrada en la escuela que el imaginero murciano creó en el antiguo Reino de Murcia y que ha reunido medio centenar de piezas del maestro y de sus discípulos Roque López, Marcos Laborda, José López, Ginés López Pérez y Francisco Fernández Caro, la mayoría de ellas procedentes de museos, iglesias, conventos y colecciones privadas de la región⁸⁰. La exposición fu comisariada por el profesor Cristóbal Belda Navarro.

VI. UNAS CONSIDERACIONES FINALES

La V.O.T. de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco, de Yecla, fue una congregación de laicos que constituyó el brazo seglar de los frailes franciscanos en esta población altomurciana en el transcurso del siglo XVIII, se regulaba por unas Constituciones y aglutinaba un elevado número de cofrades que fomentaron el culto a Nuestra Señora de los Dolores.

Esta cofradía penitencial tuvo capilla propia que, junto con la Iglesia de San Francisco -de la que forma parte-, pasó a ser patrimonio del Obispado de Cartagena tras la desamortización de Mendizábal, constituyendo hoy en día este conjunto arquitectónico una de las referencias artísticas más importantes de la ciudad, aunque queda descontextualizado ante la ausencia de su imagen titular, el “*Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias*”, de Francisco Salzillo, que debiera volver a su emplazamiento originario, siempre en la estricta observancia de unas extraordinarias medidas de seguridad y de la activación de un protocolo.

Ello complementaría adecuadamente el proyecto expositivo del devocionario popular que se pretende y el Museo Iconográfico de Semana Santa, con una selección de obras escultóricas pasionarias de relevancia, guiones o estandartes con bordados de pasamanería centenarios, orfebrería del ornato de las imágenes, indumentaria y otros complementos, que se instalará en la Iglesia de San Francisco⁸¹, un espacio que ha sido recuperado mediante su consolidación y rehabilitación entre 2013-2014, en un proyecto financiado en gran parte con

⁸⁰ MARTÍNEZ, R., “Caravaca bucea en la escuela de Salzillo y dará luz a sus discípulos”. Diario *La Verdad*. Murcia, martes 31 de enero de 2017; “Caravaca rinde tributo a la obra de Salzillo y a la de sus discípulos”. Diario *La Opinión de Murcia*. Murcia, martes 31 de enero de 2017.

⁸¹ SORIANO PRATS, M., “Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla”, en *Arte y Semana Santa; Cultura material e inmaterial*. (Actas del Congreso Nacional celebrado en Monóvar del 14 al 16 de noviembre de 2014). (I. Vidal Bernabé y A. Cañestro Donoso, coords.). Monóvar (Alicante), Hermandad del Cristo, 2016, pp. 489-507.

fondos del Enfoque Leader⁸², que será gestionado por el Ayuntamiento y el Cabildo de Cofradías Pasionarias, y que forma hoy parte de la identidad de Yecla, del paisaje urbano y de su memoria histórica.

La Capilla de la Virgen de las Angustias, por otra parte, pendiente de restauración, es hoy objetivo prioritario por parte de la corporación municipal yeclana, de intervención y recuperación, gestionándose la financiación de las obras con cargo al 1,5 % cultural del Ministerio de Fomento o mediante una subvención del proyecto europeo “Yecla 2020”⁸³, pues sabido es que el inmueble se encuentra degradado por abandono y falta de uso, acusando numerosas patologías como filtraciones en las cubiertas, meteorización de morteros, grietas en las bóvedas, fisuras, desconchados en el revoque de los muros y pérdida de pigmentos en las pinturas decorativas parietales y techadas⁸⁴; una rehabilitación que debe ser llevada a cabo por arquitectos expertos en rehabilitación de edificios históricos y contar con un equipo interdisciplinar en la redacción del proyecto, formado por historiadores del arte, arqueólogos, técnicos en pintura mural, entalladores, fresquistas y doradores, habida cuenta de la rica decoración rococó que encierra el camarín.

La capilla no pudo ser restaurada en su momento, habida cuenta que el debate de la recuperación de este espacio quedó fuera del proyecto por problemas de titularidad de la misma, que en la actualidad han sido subsanados tras el convenio de cesión temporal de la Iglesia de San Francisco -que incluye la Capilla de la Orden Tercera-, por parte del Obispado de la Diócesis de Cartagena-Murcia, al Ayuntamiento de Yecla.

Su apertura al culto o destino para espacio expositivo, entendido como fuente de conocimiento, supondrá su puesta en valor, desde ese concepto de herencia de la capacidad colectiva de un pueblo y patrimonio social del mismo, en este ámbito singular y único, tanto desde el punto de vista histórico como urbano, antropológico y social, convertido en una de las señas de identidad de la ciudad, con el posible regreso de su imagen titular, una pieza emblemática de la escultura barroca española y europea.

⁸² ALONSO, M., “Yecla. La Iglesia de San Francisco acogerá el Museo de la Semana Santa”. Diario *La Verdad*. Murcia, jueves 20 de marzo de 2014; AZORIN CANTÓ, M., “La Iglesia de San Francisco reabre sus puertas con una multitudinaria inauguración”. Periódico *Siete Días, Yecla*. Yecla, jueves 27 de abril de 2014, p.14.

⁸³ “Se pone en marcha la reconstrucción de la Capilla de la Virgen de las Angustias”, Periódico semanal *Siete Días, Yecla*. Yecla, jueves 9 de febrero de 2017, Núm. 451, pp. 1 y 22.

⁸⁴ CARPENA ALBERT, J., “Estudio previo y propuesta de intervención de la Capilla de las Angustias, de Yecla (Murcia)”. Trabajo de Fin de Grado en Arquitectura Técnica. ETS de Ingeniería de Edificación, Universidad Politécnica de Valencia, 2015. <http://riunet.upv.es/handle/10251/54899>.

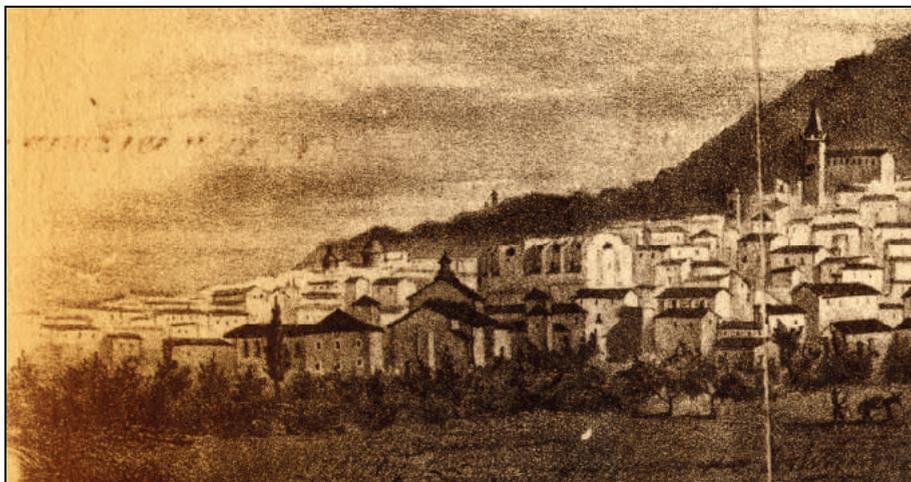


Fig. 1. *Vista de la villa de Yecla*, en perspectiva caballera delineada por José Biosca y Mejía y litografiada por Pedro Martí Casanova en 1865. Detalle en el que se observa en primer plano el convento de franciscanos, la iglesia y la Capilla de la Venerable Orden Tercera. (Litografía reproducida en el libro de Pascual Giménez Rubio, “Memoria de apuntes para la Historia de Yecla”, Yecla, Imprenta de Juan Azorín, 1865).



Fig. 2. Yecla. Capilla de la Virgen de las Angustias, aneja a la Iglesia de San Francisco. (Foto Liborio Ruiz Molina, 2014).



Fig. 3. Ignacio Castell: *Retablo de la Capilla de la Venerable Orden Tercera*. Años 1754-1757. (Foto Javier Delicado, 1987).



Fig. 4. José González de Comiedo: *Camarin de la Capilla de la Virgen de las Angustias*. Años 1766-1767. Detalle del contrarretablo, columnas salomónicas y bóveda encamonada. (Foto Liborio Ruiz Molina, 2014).



Fig. 5. Zócalo cerámico con escena de “La Coronación de Espinas”, dentro del ciclo de la Pasión, en el camarín de la Virgen de las Angustias, procedente de la Fábrica de Vicente Navarro, de Valencia. Años 1770-1772. (Foto Javier Delicado, 1987).



Fig. 6. Francisco Salzillo: *Grupo escultórico de Nuestra Señora de los Dolores o de la Virgen de las Angustias*. Tallada en madera de pino, policromada y estofada. Años 1763-1764. (Foto Salvador Cerezo, 1931). Histórica instantánea gráfica tomada en el interior del camarín con la imagen girada contra el contrarretablo.

Mariano Benlliure (1862-1947) y la imagería religiosa procesional

Carmen RODRIGO ZARZOSA
Valencia

- I. Introducción.**
- II. La saga de los Benlliure.**
- III. Influencia de los pintores realistas valencianos.**
- IV. Neoclasicismo, Pintura de Historia.**
- V. Traslado a Madrid. Exposiciones Nacionales.**
- VI. Roma, Paris, Madrid.**
- VII. Comienzo del éxito 1885-1892.**
- VIII. Escultura monumental 1890.**
- IX. Imagería religiosa 1940-1947.**
- X. Conclusiones.**

I. INTRODUCCIÓN

Mariano Benlliure ha sido uno de los escultores españoles más versátiles. Su biografía es apasionante, sus comienzos autodidactas, su éxito en las Exposiciones Nacionales e Internacionales con los que afianza su carrera artística y su etapa de plenitud con encargos de importantes monumentos. Las fuentes de información son su correspondencia, hemerotecas, catálogos de exposiciones, archivos de museos y bibliotecas, colecciones privadas y fundiciones. Todo ello ha aportado datos inéditos para su biografía y catalogación de la obra. (1. ENSEÑAT, L., “El quehacer artístico de Mariano Benlliure”. En: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Valencia 2013, p. 47).

II. LA SAGA DE LOS BENLLIURE

Mariano nació en el barrio del Carmen en una humilde casa en la que figura una placa en recuerdo de la familia de artistas. (2. VIDAL CORELLA, V. *Los Benlliure y su época*. Valencia 1977, p. 16). Las raíces familiares eran de pescadores del Grao de Valencia, pero su padre Juan Antonio supo inculcarles el amor al arte con su ejemplo. Vive con los ingresos como decorador mural, a veces simple pintor de paredes, para alimentar a sus 6 hijos. También pintó decorados teatrales, lo que le abrió horizontes y amplió su repertorio con piezas de *atrezzo*, escenografía y guardarropía fantástica, elementos muy queridos por los Benlliure, especialmente por Mariano, muy propenso a la vida bohemia y a las reuniones con jóvenes artistas en las que solía disfrazarse y organizar cabalgatas en Roma.

Las estrecheces económicas se acentuaron con la crisis que sufría Valencia hacia 1865. El padre incluso trabajó como peón de derribo de las antiguas murallas, librándose de la terrible epidemia de cólera que asolaba los barrios humildes de la ciudad por falta de condiciones higiénicas. Su padre les legó dos virtudes: les enseñó a trabajar y a agradecer. Benlliure fue mudo hasta los 7 años, asistió a la escuela del Asilo del Marqués de Campo y a las Escuelas Pías. Su madre les enviaba a misa los domingos a la parroquia de Santa Cruz al lado del convento del Carmen, donde se exhibían las obras del Museo Provincial de Bellas Artes, y se familiarizó con Ribera, Ribalta, Juan de Juanes, Velázquez,

Vicente López y Goya. Benlliure afirmaba: “Ni asistí jamás a Academias ni he tenido maestros, así que me he formado solo, en total libertad...”. Su primera obra fue *Frascuolo entrando a matar*, 1868 en cera, a los 8 años, que presentó en el Ateneo de Valencia y obtuvo buena crítica. (3. MONTOLIÚ. V. *Mariano Benlliure 1862-1947*. Valencia 1996, p. 16).

III. LA INFLUENCIA DE LOS PINTORES DE LA GENERACIÓN REALISTA VALENCIANA

La amistad y el aprendizaje con Francisco Domingo fueron decisivos para Benlliure, su tendencia al realismo y su técnica con atrevimientos impresionistas fueron las notas dominantes de lo que sería su arte. Para él, Domingo fue un coloso en la generación de artistas que iniciaban un movimiento de ruptura con la normativa clasicista y de reafirmación de la corriente naturalista ya consagrada en Europa. Se admiraba a Fortuny por su triunfo en París con la *Vicaría*. “Recordábamos a Ferrandiz, Cortina, Muñoz Degrain, Martínez Cubells...”. (4. BENLLIURE, J. “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo”. En: *Archivo de Arte Valenciano* 1916, p. 16-18).

IV. EL NEOCLASICISMO, LAS EXPOSICIONES NACIONALES Y LA PINTURA DE HISTORIA

La presión del neoclasicismo se prolongaba en las Exposiciones Nacionales promovidas por las Academias a las que los artistas acudían con la pretensión de alcanzar el éxito a través de los premios y críticas en las revistas. A mediados del XIX la pasión por las ciencias históricas remodela el objetivo de la pintura de historia y la convierte en la culminación de la carrera artística. En torno a 1890, el cuadro de historia comienza a abandonarse por los círculos intelectuales, artistas y público y aparece la *pintura de género*.

V. TRASLADO A MADRID 1875

Su hermano José se trasladó a Madrid con toda la familia. Mariano trabajaba haciendo dibujos y grupitos en cera, toros y santos, que presentaba y vendía baratos. El 14 de enero de 1875, entra Alfonso XII en Madrid, Benlliure con 13 años, presencié el desfile e hizo una estatua ecuestre en yeso que expuso en la platería Martínez. La vio el conde de Toreno quien le presentó al Rey que le dio 500 pts. Continúa realizando toda clase de tareas como telones de teatro, modela en piedra, mármol, marfil, madera, metales. En el Museo del Prado a donde iba a copiar a Velázquez y Goya, conoció a Alvaro de Figueroa,

después Conde de Romanones con el que le unió una buena amistad. Se presentó a la primera Exposición Nacional que inauguró Alfonso XII en 1876 para darse a conocer, con la *Cogida de un picador* que fue comentada favorablemente teniendo en cuenta sus 14 años. (5. PANTORBA, B. de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales*. Madrid 1970, p. 103).

Desde principios de siglo XIX se impuso la estética del neoclasicismo en las Academias que se acrecentó hacia 1850 con la primera traducción del *Laoconte* de Lessing, y la escultura de Antonio Canova (1757-1822) que había sabido plasmar aquellos ideales se mantenía como la máxima perfección. Pero en la época isabelina, los escultores comenzaron a abandonar los cánones hacia un eclecticismo aceptando temas moralizantes, heroicos mitológicos y el tema social, como podemos apreciar en los títulos de las obras premiadas en las exposiciones nacionales de 1876 y 1878. Destacaban los Bellver que animan el severo clasicismo con la inquietud sentimental del Romanticismo, especialmente en la obra de Ricardo *El ángel caído*. Por otro lado, retorna la escultura religiosa como el *Cristo yacente* de *Agapito Vallmitjana*, que Mariano tomó como ejemplo en su primer encargo. (6. PANTORBA, 1970, p. 104-108).

VI. ROMA, PARÍS, MADRID 1881

Con su hermano Juan Antonio llegó a Roma en 1881, a donde se había trasladado su hermano José y se dedicó a pintar acuarelas y a organizar Carnavales, cabalgatas y fiestas con la colonia de artistas española y extranjera en el Círculo Internacional haciéndose famoso. 1883 Volvió a Madrid donde se puso en contacto con algunos aristócratas para quienes realiza retratos. Benlliure con su simpatía natural y su saber estar, triunfaba entre la aristocracia madrileña. También visitó a su amigo Domingo en **París**. A su vuelta a Roma, como la tendencia neoclásica en la escultura no le atraía, continuó pintando acuarelas, pues no contaba con el soporte económico de los pensionados. Cuando se convoca la **Exposición Nacional de 1884**, todos los artistas españoles de Roma preparan obra para exponerla. Benlliure presentó *El Monaguillo*, el jurado dejó desierta la primera medalla para darle la segunda compartida, con críticas favorables en las revistas especializadas. A la exposición asistió la familia real y autoridades (7. MONTOLIÚ, 1994, p. 27). Vidal Corella relata una anécdota ocurrida en una fiesta organizada por el Duque de Fernán Núñez en el **Palacio de Cervellón de Valencia, en 1885**, para recaudar fondos para las víctimas del terremoto de Málaga y Granada. Ante la figura del *Monaguillo* conversaban Benlliure y el Rey en el momento de dar el donativo, el rey dio 500 pts. y Benlliure 1.000, Alfonso XII dijo: “veo que los artistas son más generosos que los reyes” a lo que respondió Benlliure, “Perdóneme S.M., es que no llevaba más que este billete”. (8. VIDAL CORELLA, 1977, p. 78).

VII. EL COMIENZO DEL ÉXITO 1885-1892

Al regresar a Madrid en 1884 alquila un estudio nuevo y se aloja en casa de Manuel Silvela, Ministro de Gracia y Justicia, como huésped. Sigue manteniendo el estudio de via Margutta por aprovechar su contacto con los fundidores y con el mercado artístico. Silvela, le presenta a **Cánovas del Castillo** con el fin de encamilarle a los encargos oficiales. Cuando Benlliure visitó en París a su amigo **Domingo** en 1885, realizó el busto del pintor que tantos éxitos le iba a reportar. Le invitaron a participar en la Exposición de Viena y envió el busto que premiaron con medalla extraordinaria del Emperador. Al año siguiente se lo pidieron para la Exposición de Munich donde ganó medalla de oro, en Berlín otra y en Roma de primera clase. Cuando en Valencia se hizo un homenaje en 1918 a Domingo, realizó una réplica en mármol y la regaló a la ciudad, así como el boceto en yeso que donó al Museo de Bellas Artes. El homenaje fue organizado por la Real Academia de S. Carlos, quien le nombraba Académico de Honor. Bellas *Diario de Valencia*, 2 agosto 1918). En 1886 se solicita al Ayuntamiento de Valencia un **homenaje al pintor Ribera** en el centenario de su nacimiento. Se encarga a Benlliure la escultura, quien la presentó en la Exposición Nacional de 1887 y obtuvo primera medalla. (9. MONTOLIÚ, 1996 p. 55, 58).

VIII. ESCULTURA MONUMENTAL 1890

Donde Benlliure alcanza su apogeo como escultor es en los monumentos públicos por su versatilidad para combinar formulaciones plásticas y compositivas, desplegando diversidad de modelos estructurales y soluciones estéticas. Su evolución estilística busca lenguajes acordes con la modernidad. De 1890 a 1930 mantiene la primacía como escultor de monumentos. Concibió su obra con todos los elementos que la conforman desde soportes y pedestales, hasta verjas y escalinatas. Benlliure demostró una sensibilidad única en la concepción escenográfica consiguiendo resultados de enorme efectividad plástica e intensidad dramática.

Estas características aparecen ya en el *Monumento al Marqués de Campo* 1890, en Valencia, su primer gran proyecto de escultura monumental de verdadera ambición y complejidad estructural en su diseño, donde la significación iconográfica recae en los grupos escultóricos de la base, distrayendo la atención de la figura del noble en lo alto del pedestal. La idea del proyecto era ensalzar la **Caridad, La Marina, el Ferrocarril** como logros del marqués. Estas últimas con poderosos desnudos en escorzo de rasgos miguelangescos, obtuvieron medalla de oro en la Exposición Nacional de 1890 y primera medalla, en la

Exposición de Munich. En 1905 añadió el espléndido desnudo del **Gas**. (10. DÍEZ, J.L. "El dominio de la escultura". En: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Valencia 2013, p. 22-23).

IX. ESCULTURA RELIGIOSA. LA IMAGINERÍA PROCESIONAL

En su última etapa, a partir de 1940, recibía los encargos de las Cofradías de Semana Santa que pretendían restablecer lo destruido en la quema de conventos de 1931 y guerra civil. Benlliure ya había realizado el *Descendido* 1877, con 16 años para Zamora y continuó trabajando figuras religiosas, algunas procesionales entre 1928 y 1932. Ya en 1941 tenía una lista de encargos procedente de la *Obra Pro Imágenes de los Frentes de Combate* o de las Cofradías. Para atenderlos tuvo que buscar ayuda aparte de sus colaboradores habituales Mariano Rubio y Juan García Talens, A partir de los bocetos modelados por él, un equipo de colaboradores, vaciadores y tallistas realizaba los modelos a escala y las tallas esculpidas por Talens en 1946, que aunque tengan la firma son obras de taller. Como los encargos los recibía Benlliure principalmente a través de las Cofradías, hemos clasificado las imágenes procesionales para su estudio por Ciudades y Cofradías, procurando seguir un orden cronológico.

Zamora. Real Cofradía del Santo Entierro, *Descendido* 1877. En 1873, se acordó con prisas renovarlo y se aprobó la propuesta del joven Mariano Benlliure por el precio de 3.000 pts. Consiguió este encargo por la amistad con Federico Cantero, empresario de ferrocarriles, que había encargado a su padre Juan Antonio la decoración de su casa de Zamora, a donde se trasladó toda la familia para ayudarle en el trabajo. Presenta el boceto en arcilla, (Museo de Bellas Artes de Zamora) y se aceptan las condiciones. Para realizarlo se trasladó a Madrid y alquiló una pequeña vivienda en la calle de Goya. En aquella buhardilla el escultor de 15 años emprende entusiasmado la talla en madera de ocho figuras, algo mayores que el natural, sus hermanos José y Juan Antonio le ayudaron en el colorido de las figuras, entregó el paso en 1877 y manifestó: "*Contaba 15 años y se me encargó un paso para la Semana Santa en Zamora... Figúrate mi empeño, mi emoción, mi entusiasmo... Mi padre me sirvió de modelo para José de Arimatea, mi hermana Maria para la Dolorosa, mi hermano Blas en la figura del Salvador... Como no podía sacarlo, tuve que derribar un tabique...*". (11. Entrevista en Blanco y Negro, 1931). A pesar de su juventud e inexperiencia, la obra apunta ya un cierto dominio de la anatomía y la composición de las figuras que recuerdan a las de los grupos del s. XVII, sobre todo en la expresión dramática de los rostros, que había contemplado en las exposiciones o en las cofradías. (12. MONTOLIÚ, 1996, p. 27) (II.1).

Cofradía de Jesús Nazareno, o la Congregación fundada en 1651, con sede en la iglesia de San Juan de Zamora, entre sus fines estaba costear el entierro de los cofrades fallecidos. Forma parte de la Semana Santa de Zamora con su procesión de Penitencia de Viernes Santo, que rememora el camino de Jesús hacia el Calvario. Para esta Cofradía le encargaron en 1928 el paso de la **Redención**, denominado por Benlliure. *El Redentor camino del Gólgota*, que lo entregó en 1931. El grupo está compuesto por tres figuras, dispuestas en diagonal según la directriz de la cruz: el acentuado patetismo del Nazareno, con la pesada cruz y su mirada implorante al cielo, ayudado por el Cireneo, que muestra su esfuerzo y la Magdalena desplomada en el suelo por el dolor, con los cabellos extendidos sobre el cuerpo. Este paso obtuvo un gran éxito: Cristo con el rostro afilado y la túnica desgarrada que cae formando grandes pliegues. “Para las proporciones me he valido de un modelo cualquiera, pero para la creación de la figura lo que he visto en mi imaginación cerrando los ojos. No he querido emplear mucho la policromía, sino al revés. Así el pelo de Cristo es de caoba natural, la túnica no es morada, sino blanca, simbolizando la pobreza y la pureza...” La mesa de madera de caoba de Cuba, diseñada por Benlliure, fue tallada por Juan García Talens con relieves de Obras de Misericordia y las Virtudes Teologales. (13. *ABC*, 2 abril 1931; *Blanco y Negro* 14 marzo 1931) (Il. 2). Recibió la propuesta de realizar un nuevo paso que representase *Las Tres Marías y San Juan*, para que desfilara a continuación. Modeló un pequeño boceto y lo presentó en 1931. (Museo de B.A de Zamora). Por falta de acuerdo económico no se realizó, retomándose en 1946 con destino a la Semana Santa de Crevillente.

Salamanca. *Cofradía de la Soledad*. Creada en 1645 por el gremio de zapateros con fines benéficos, la asistencia a los condenados a muerte. Hacia 1890 la cofradía comenzó a tomar carácter penitencial, desfilando en la procesión del Santo Entierro, organizado por la Cofradía de la Vera Cruz. En 1922 fijó su sede en una capilla de la Catedral Nueva. En 1940 por iniciativa del obispo de Salamanca, se encargó a Benlliure una nueva imagen de la **Soledad**, (cabeza, manos y pies pues era una imagen de vestir como tantas otras). Posó de modelo Lili Lafita de Zaragoza. Fue bendecida en 1941, sin embargo la dureza de los rasgos no gustó y fue devuelta a Benlliure en 1943 para que la modificase. Por su belleza, realismo y serenidad en su dolor gustó tanto que le nombraron hermano honorífico de la Cofradía. Todos los años desfila en la madrugada de Viernes a Sábado Santo, en un paso de palio al estilo de los tronos malagueños, realizado en 1930 por talleres Ruiz de Vitoria, en metal plateado. (14. QUEVEDO, C. de. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, 1947, p. 648).

Úbeda. En 1942, gracias a la generosidad del marqués de San Juan de Buenavista, señor de Meneses y presidente honorario de la *Cofradía de Jesús Caído*, vuelven a tener la imagen de *Jesús Caído* realizada por Benlliure, que sustituye a la quemada en 1936, y también su artístico trono procesional en plata de Meneses. Esta figura representa a Jesús caído en el momento de intentar levantarse del suelo, para lo que extiende la mano derecha y apoya el pie derecho para intentar equilibrar el peso de la cruz y reanudar la marcha. Fue muy alabada por el acierto anatómico en la ejecución de los brazos y las manos. (15. Quevedo p. 791).

Málaga. *Archicofradía del Paso y la Esperanza.* El origen está ligado a la llegada de la orden de Dominicos a Málaga en 1494. Por bula papal la orden dominica tenía el privilegio de difundir el Dulce nombre de Jesús por lo que instalaron un altar bajo su advocación. La Cofradía del nombre de Jesús y sus salidas procesionales datan de 1561 con la firma de un convenio entre los dominicos y cofrades. La Hermandad de la Esperanza nace en 1641 como agregada a la del Paso. En el siglo XIX, la invasión napoleónica (1808-12) y la Desamortización de Mendizábal (1836) afectaron con pérdidas de imágenes. En la quema de conventos de 1931 quemaron la iglesia y las imágenes. En 1940 encargan a Benlliure *Jesús Nazareno*, que era de vestir, por lo que envió dos cabezas para que eligiese la cofradía, que delegó en la *Real Academia de Bellas Arte de S. Telmo* de Málaga. Se eligió, según el informe, la cabeza sin corona “por considerarla de mayor mérito artístico...”. (16. QUEVEDO, 1947, p. 654).

Archicofradía del Cristo de la Expiración. Los orígenes hacia 1750. En 1920 se reorganiza la antigua Hermandad de los Dolores incorporando la advocación del Cristo de la Expiración, saliendo por primera vez en procesión. En la quema de la Iglesia de S. Pedro en 1931 fueron destruidos todos los Cristos de la Hermandad y la Magdalena, excepto la cabeza del Cristo de Juan de Mena, que aprovechó Benlliure en el encargo del *Cristo de la Expiración* en 1940, que representa a Cristo Crucificado en el momento previo a su abatimiento y muerte clamando al cielo. “El realismo anatómico refleja el dolor por la tortura, mientras que la expresión del semblante, misericordioso y sereno mueve a la fe...” según el informe enviado a Benlliure por la Academia de S. Telmo, en 1940, que le nombró Académico de Honor. (17. QUEVEDO, 1947, p. 683).

Cartagena. *Santísimo Cristo de la Fé / Cristo de los Marineros* 1941. En 1941 llega Benlliure a Cartagena a entregar *El Cristo de la Fé*, para la Iglesia del Carmen, obra encargada y donada por la *Comisión Pro Imágenes*

en los Frentes de Combate, en honor de los marinos caídos en la guerra. Así comenzó su relación con Cartagena (18. QUEVEDO, 1947, p. 716-718).

Cofradía de los Californios. Fundada en 1747, con capilla propia en la Iglesia de Santa María. Poseía un valioso patrimonio con pasos de Salzillo, quemados en 1936. El Marqués de Fuente del Sol, hermano Mayor de la cofradía, consiguió que le encargasen obras a Benlliure. Resultó difícil porque había dos opiniones entre los cofrades: los que querían réplicas de los pasos de Salzillo o los renovadores. En 1942 entrega la imagen del titular de la Cofradía, **Nazareno del Prendimiento** que salió ya en procesión de Semana Santa de ese año, despertando profunda emoción. En 1943 realiza *el Ecce Homo*. En 1946, entrega la *Santísima Virgen del Primer Dolor* y la *Cabeza de S. Juan Evangelista*, para una imagen de vestir, como era la realizada por Salzillo de 1751. La imagen se aleja del aire juvenil de la de Salzillo, es equilibrada y serena con inconfundible realismo, unido a influencias clásicas y de Miguel Ángel. La mirada es penetrante y firme asumiendo el camino doloroso que debía de seguir. En 1947 realiza *Cristo de la Flagelación*. En 1948 entrega el paso del *Beso de Judas* con las figuras de Jesús, Judas y S. Pedro.

Onteniente. *Cristo yacente* encargado a Benlliure por la Agrupación de fabricantes de la industria textil en 1942, que estuvo expuesto en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, con excelente crítica. (19. QUEVEDO, 1947, p. 744).

Villanueva de la Serena. Encargan a Benlliure *Virgen de los Dolores* en 1943, para sustituir la quemada. La imagen está toda tallada en madera, muestra un rostro y manos. (20. QUEVEDO, p. 775).

Andújar. En 1944, modeló Benlliure *Cristo en la Agonía* con destino al *Santuario de N.S. de la Cabeza de Andújar* por encargo de Leopoldo López, fundador de Obra Pro Imágenes a los Frentes de Combate. Estaba destinada a sustituir las imágenes destruidas durante el asedio. Como siempre el artista cuida tanto el estudio anatómico como la expresión serena del rostro aceptando el sacrificio. (21. QUEVEDO, 1947, p. 804).

Pamplona. La *Hermandad de la Pasión del Señor* encargó a Benlliure un paso del *Ecce Homo*. Aprobado el proyecto por la Comisión presidida por Fermín Marquina, lo entregó Benlliure para la Semana Santa de 1944. Está compuesto por Cristo, Pilatos y un sayón, destaca la inspiración del rostro del Señor.

Madrid. La dirección del *Colegio Calasancio* (c. Diego de León) le encargó la imagen del *Divino Cautivo* en recuerdo de los cautivos en la Guerra civil.

Participó en la Procesión del Silencio en la noche de Viernes Santo de 1944, recibiendo elogiosas muestras de devoción. (22. MONTOLIÚ, 1996, p. 200).

Crevillente. A partir de 1945 la producción de Benlliure se concentra en Crevillente, donde por iniciativa de Manuel Magro le encargan varias imágenes para las distintas cofradías e iglesias, que se custodian en tres lugares:

Iglesia de Belén. *Jesús Nazareno*, 1944, taller de Mariano Benlliure. *Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, creada en 1622. La primera imagen del Nazareno la trajo la duquesa de Arcos de Italia. En 1931 por la situación económica que padecía la parroquia, se inició su participación en la procesión de Semana Santa. Jesús Nazareno ha figurado en momentos difíciles de la ciudad, sequía, peste, saliendo en rogativas.

Paso de *Las tres Marías y S. Juan*, 1946, taller de Mariano Benlliure. *Cofradía de las Tres Marías y S. Juan*. En 1932 expuso el boceto en barro en Zamora y por falta de acuerdo económico no se realizó hasta 1946 para Crevillente. La composición rodea a la Virgen que camina desconsolada hacia el Calvario, con la cabeza alzada, sostenida por las otras figuras, cuyos semblantes muestran un dolor contenido. (23. ENSEÑAT, 2013, p. 276).

Museo de Semana Santa. Junto al templo de la N. Sra. de Belén se ubica en un edificio moderno (2005), con 4 plantas donde se exhiben 24 de las 32 imágenes de las procesiones, algunas de Benlliure. También cuenta con estandartes bordados, reliquias y complementos. ***Cristo yacente*** de Benlliure, 1942. *Cofradía del Santísimo Cristo de los Difuntos y Animas*. En esta escultura Benlliure se aleja del Cristo barroco y aparece sin señales de sangre ni heridas, ni *rigor mortis*. Muestra con realismo un cuerpo desnudo, equilibrado y sereno, sobre un blanco sudario con el rostro inclinado hacia un lado y los ojos y boca entreabiertos, presenta la imagen tratada con sencillez, sin dramatismo ni detalles truculentos, acentuando el análisis anatómico y la expresión de la muerte reflejada en un rostro enjuto y las manos destrozadas por las heridas, dejando a veces los clavos a los pies de la imagen. (24. MONTOLIÚ, 1996, p. 199).

***La Magdalena*,** 1945. Talla paso procesional de *la Cofradía del Cristo de la Victoria y la Magdalena*. Museo de la Semana Santa. Encargo recibido a través de José Manuel Magro. Figura arrodillada al pie de la Cruz con el bello rostro angustiado mirando hacia arriba.

***Entrada de Jesús en Jerusalén*,** 1947. Obra póstuma de Benlliure tallada en madera de pino con figuras de Jesús sobre la borriquilla, los Apóstoles Pedro y Juan, una mujer y niño. A pesar de ser su última obra, destaca el excelente

modelado y acierto anatómico de las figuras y el realismo de la borriquilla. Benlliure fue siempre un buen animalista como lo probó en sus figuras ecuestres: Reina Victoria, Alfonso XII, Alfonso XIII, Martínez Campos. En Crevillente se puede contemplar todo el proceso creativo de la *Entrada en Jerusalén*: el boceto en barro, el vaciado en yeso en el Museo Benlliure y la obra terminada en el Museo de Semana Santa.

Museo de Mariano Benlliure, 2013. La primera relación de Mariano Benlliure con Crevillente se remonta a 1944 con el encargo de dos obras religiosas para la Semana Santa. En 1961 la familia Magro reunió 109 obras que expuso y fue el germen del museo. En la actualidad cuenta con 331 obras de las que 109 se exhiben en un espacio expositivo de 1.000 m². Además conserva una importante colección de bocetos en barro modelados por Benlliure y otros vaciados en escayola, que reflejan la primera idea creativa del artista. También custodia numerosos apuntes, cartas, documentos del artista y sus obras. Parte de ellas son de temática religiosa. *Las Tres Marias y S. Juan*, 1931. Modelo en escayola por Mariano Benlliure para el Paso de *Zamora*.

La Dolorosa, 1945. Le sirvió de modelo una dama madrileña Dña. Juana de Oteyza, esposa de D. Jesús de Ussia, hijo del marqués de Aldama, quien había sufrido una trágica desgracia y Benlliure había observado la expresión de su rostro. La imagen de la Dolorosa fue una de las más logradas por Benlliure, tanto por la belleza de su rostro como por el sentimiento de dolor contenido y sereno que imprime en su rostro. (25. QUEVEDO, 1947, p.).

Valencia. Museo de la Semana Santa Marinera. La semana Santa Marinera engloba una manifestación de sentimientos en torno a la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, que se vive en las calles de los barrios del Grau, Canyameler y Cabanyal de Valencia, cuya tradición se transmite de abuelos, padres y nietos. Se llama marinera porque su sitúa cerca del mar y porque su germen eran los marineros que en sus dramáticas travesías encomendaban su suerte a los Cristos del Grao. Su origen documental se remonta a 1735, pero las celebraciones se consolidan hacia 1925 cuando se unifican diversos actos que tenían lugar en las tres parroquias de la demarcación: Santa María del Mar, Ntra. Sra del Rosario y Ntra. Sra. de los Angeles. Blasco Ibáñez cita la Semana Santa Marinera en su novela "Flor de Mayo" que se desarrolla entre el Canyameler y el Cananyal. La Segunda República y la Guerra Civil, interrumpieron su celebración, aunque resurgió con más fuerza y está compuesta por varias Hermandades y numerosos pasos importantes. La madrugada del Viernes Santo, la playa del Cabanyal se convierte en espectacular escenario religioso del Encuentro de los dos Cristos el del *Salvador y el del Salvador y del Amparo*,

con la vista del mar al fondo. (26. *CASA Museo “Salvador Caurín” de La Semana Santa Marinera* (folleto). Valencia: Ayuntamiento, (s.a.).

Paso de *La Verónica*, Benlliure, 1943. Para la *Cofradía de la Santa Faz*, Iglesia del N.S. del Rosario. Grupo algo menor que el natural formado por la Verónica de pie mostrando la Santa Faz y Cristo caído de rodillas bajo el peso de la Cruz, en el momento de intentar levantarse, mostrando su esfuerzo en la musculatura y en el gesto mirando hacia la Magdalena, con la que entabla una dramática comunicación, protagonizando un momento de la Pasión sin recurrir a sangre o lágrimas para suscitar emoción. Las figuras muestran las características más depuradas de la imaginería religiosa de Benlliure. Cuando le encargaron la obra contestó Benlliure a Antonio Belmont, Presidente de la Hermandad y al secretario Francisco Alarcó: “*Ya puede suponer de qué forma trabajaré: entendimiento, fe y cariño por todo cuanto amo, y que estoy seguro de modelar la obra con los ojos cerrados porque la ayuda divina será la que guíe mi mano...*” (27. MONTOLIÚ, 1996, p. 200) (II. 3).

Benlliure compaginó la imaginería procesional con una serie de encargos: bustos, retratos, relieves, medallones y motivos decorativos que realiza en estos años con una actividad tan intensa como lo fue siempre a lo largo de su vida. En cierto modo Benlliure volvió a ser el artista de la sociedad española de la posguerra y a su avanzada edad, después de haber vivido bajo todos los regímenes políticos y de haber mantenido su profesión al margen de toda ideología, aunque tuviera la suya propia que exteriorizaba en escasas ocasiones. Era sobre todo el artista capaz de atender la demanda de la sociedad.

En sus últimos años recibió homenajes tanto en Valencia 1942, como en Madrid 194, en el que le conceden la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y él corresponde donando obras que conserva en su taller. Benlliure murió el 2 de nov. 1947 tallando las figuras del paso *Entrada en Jerusalén*, que le habían encargado en Crevillente. El duelo en Madrid se colocó la capilla en su casa y le acompañó gran cantidad de gente a su despedida en Atocha. En Valencia le recibió una gran multitud que le acompañó al Ayuntamiento, Academia de BA de S Carlos y a la Alameda donde se despidió el duelo para enterrarle en el cementerio del Cabañal, junto a sus padres.

X. CONCLUSIONES

1. Benlliure creció rodeado de un ambiente artístico en su familia. Asistió al estudio del pintor Francisco Domingo con 5 años. Fue un genio precoz, realizó su primer encargo a los 15 años.

2. Fue un autodidacta, no asistió a ninguna Academia. Se formó en Madrid trabajando en talleres de escultura mármol, piedra, bronce, rejería, platería, marfil.

3. De joven acudió al Prado para contemplar Velázquez, Goya, y aprender óleo.

4. La estancia en Roma fue definitiva para su formación, asiste a clases de desnudo y ropajes y se rodea del ambiente artístico de la Academia Española, participando en todas las diversiones de la vida bohemia de los artistas, desde su taller en *vía Margutta*.

5. En Madrid siempre tuvo estudio abierto, donde recibía encargos de sus clientes y amigos de la alta aristocracia y de los miembros de los sucesivos gobiernos, como Silvela, Cánovas.

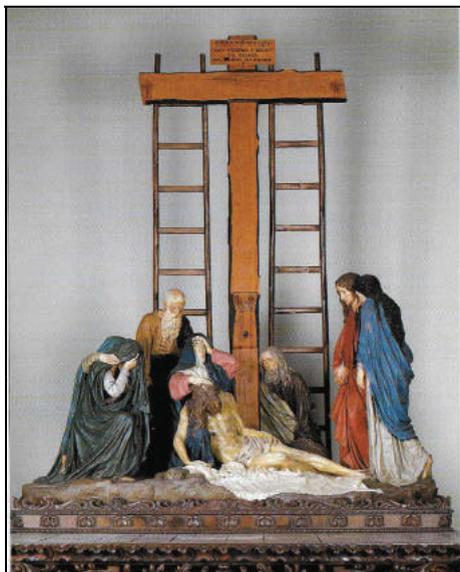
6. Se presentó asiduamente a las Exposiciones Nacionales desde 1876 para darse a conocer en el mundillo artístico y recibir críticas favorables. Su primer premio lo obtuvo a los 14 años.

7. Se convirtió en el artista de moda y su relación con la Casa Real fue muy temprana: Esculturas a caballo de Alfonso XII, Alfonso XIII, y Reina Victoria Eugenia.

8. Disfrutó del mecenazgo del Marqués de Campo, conde de Fernán Núñez, Duque de Alba, de Medinaceli, para los que realizó numerosas esculturas, retratos, figuras.

9. Recibió encargos importantes de los gobiernos e instituciones realizando excelentes monumentos.

10. Al final de su trayectoria de 1940- 1947 se dedicó a la imaginería religiosa y procesional en toda España, para reponer lo destruido en la quema de las iglesias de 1931 y la Guerra civil de 1936.



1. Mariano Benlliure. *Jesús Descendido*, 1877. Paso procesional, Cofradía del Santo Entierro. Zamora.



2. Mariano Benlliure. *Redención*, 1931. Paso procesional, Cofradía de Jesús Nazareno. Zamora.



3. Mariano Benlliure. *La Verónica*, 1943. Paso procesional. Cofradía de la Santa Faz. Museo de la Semana Santa Marinera. Valencia.

El dibujante sanlorentino Antonio Cobos y la renovación patrimonial de la Cofradía sevillana de la Amargura a mediados del siglo XX

Víctor José GONZÁLEZ RAMALLO
San Lorenzo del Escorial

- I. Biografía de un artista.**
- II. La Semana Santa de Sevilla.**
- III. Catálogo de sus diseños para la Hermandad de la Amargura de Sevilla.**
 - 3.1. *Insignias para la cofradía.*
 - 3.2. *Simpecado.*
 - 3.3. *Centuria Romana.*
 - 3.4. *Saya de “la columna” de María Santísima de la Amargura.*
 - 3.5. *Túnica “persa” de Nuestro Padre Jesús del Silencio.*
 - 3.6. *Potencias de “brillantes” para Nuestro Padre Jesús del Silencio.*
 - 3.7. *Candelería del paso de palio de la Virgen de la Amargura.*
 - 3.8. *Ángeles lampareros para el palio de la Virgen de la Amargura.*
- IV. La Cofradía de la Virgen de Gracia de San Lorenzo de El Escorial.**
- V. El estilo de Antonio Cobos como diseñador cofradiero**

I. BIOGRAFÍA DE UN ARTISTA

Antonio Cobos Soto, Hijo Adoptivo de San Lorenzo de El Escorial¹, nace circunstancialmente en Guadalajara el 16 de diciembre de 1908. Su padre, Ricardo Cobos Sánchez-Juárez, era magistrado de la Audiencia lo que motivó su traslado a diversas ciudades castellanas hasta recalar definitivamente a Madrid en 1915. En la capital residirá Antonio desde su infancia hasta su fallecimiento a avanzada edad en 2001, salvo breves escapadas por motivos de trabajo y sus veraneos en el Real Sitio, en cuyo cementerio parroquial reposan sus restos junto a los de su progenitor.

Cursa su bachillerato en el prestigioso colegio jesuita de Areneros. Antonio Cobos no fue un estudiante brillante pero sus grandes dotes para el dibujo, el canto y el fútbol le proporcionaron una gran popularidad tanto entre sus compañeros como entre sus profesores². Pese a su preferencia por los estudios de Filosofía y Letras, la profesión del padre y su muerte prematura motivaron que la madre de Antonio le matriculase en Derecho. Consigue al menos estudiar por libre lo que le permite disponer de mucho tiempo para asistir como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras y para empezar a trabajar como dibujante publicitario antes de cumplir los veinte años. En 1933 contrae matrimonio en la Real Basílica de Atocha con Amalia Fraile, hija del Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública.

Tras colaborar esporádicamente como dibujante en varias publicaciones periódicas, en 1934 Antonio Cobos entra a formar parte de la redacción del diario católico "El Debate". En ella coincide con una persona que será trascendental en su relación con la Semana Santa de Sevilla, Luis Ortiz Muñoz (1905-1975). Este cofrade sevillano fue un personaje destacado de la vida política y cultural española de la postguerra³. Gracias a sus buenas relaciones con

¹ MONTEJANO, I., "Antonio Cobos, un caballero en el Real Sitio (Paladín artístico de la Virgen de Gracia)", en *Antonio Cobos, el artista*. Madrid 1990, pp. 10-12.

² COBOS, A., "Autobiografía entrañable", en *Antonio Cobos, el artista*. Madrid 1990, pp. 13-45.

³ ORTIZ GONZÁLEZ, L., "Luis Ortiz Muñoz", en *Diccionario de Ateneístas (III)*. Sevilla, 2003, pp. 226-230.

algunos jefes de los primeros años del régimen franquista y a su gran capacidad de trabajo llegó a desempeñar numerosos cargos oficiales en Madrid. En 1941 Luis Ortiz es designado por el Ministro Ibáñez Martín Consejero Nacional de Educación y director del recién fundado Instituto Ramiro de Maeztu cargo que desempeñaría hasta su jubilación en 1975 pocos meses antes de su muerte.

Tras la liberación de Madrid, el periódico matutino de la Editorial Católica, *El Debate*, fue prohibido por las nuevas autoridades siendo trasladados sus redactores a la otra cabecera de la empresa, el diario *Ya*. En esos primeros años del periódico tras la guerra, Antonio Cobos, estaría en nómina pero con pocas responsabilidades lo que le permitiría disponer de mucho tiempo libre para su gran pasión, el dibujo.

Son numerosos los libros que Antonio Cobos ilustró en ese periodo, destacando entre ellos un libro escolar de Historia escrito por el propio Luis Ortiz, *Glorias Imperiales*, de lectura obligada en los años cuarenta y cincuenta. Su relación se traduce al año siguiente en la incorporación de Antonio Cobos a la nómina de profesores del Instituto Ramiro de Maeztu en el que impartirá Historia del Arte hasta 1953. Su memoria perdura en este prestigioso instituto gracias a las pinturas murales que ejecutó para el denominado Museo Religioso con escenas bíblicas y los frescos que enmarcaban el escenario del salón de actos. El éxito de estas pinturas murales le supuso a Antonio Cobos encargos similares para organismos públicos de Madrid (iglesia de la Escuela de Capacitación Social), Córdoba (capilla de la Universidad Laboral), Tánger (Instituto de Enseñanza Media Español) y, finalmente Sevilla. Para esta ciudad pintaría los frescos de la planta baja de la sede de *Radio Nacional* en la calle San Pedro Mártir.

A principios de los cincuenta, las responsabilidades de Cobos en el periódico *Ya* se incrementan pasando a ilustrar las críticas teatrales. Unos años después se le encomienda también la crítica de arte del periódico. A esta actividad es a la que dedicará todos sus afanes durante las tres últimas décadas de su vida, ostentando el título de decano de la crítica de arte española en el momento de su fallecimiento⁴ el 29 de mayo de 2001.

⁴ HEMEROTECA MUNICIPAL de MADRID, "Esquelas y generales", en *ABC*. Madrid, 4 de junio de 2001, p. 73.

II. LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

Luis Ortiz Muñoz pertenecía por tradición familiar a la hermandad sevillana de La Amargura⁵ y no tardó en inscribir a su amigo en la nómina de esta cofradía en la que llegaría a realizar la estación de penitencia durante doce años⁶ y para la que realizaría los diseños de una parte importante de su juego de insignias y varios objetos para el ajuar de sus imágenes titulares. Antonio Cobos es admitido como hermano de la Amargura⁷ en marzo de 1945, estrenándose como nazareno de cirio en el primer tramo de Cristo en esa Semana Santa. Poco durará en este puesto secundario del cortejo, ya que al año siguiente escoltará con una vara al senatus y a partir de 1947 ocupará el cargo de diputado de simpecado acompañando a su insignia predilecta hasta mediados de los años cincuenta⁸, causando baja en 1962.

El equipo Ortiz Muñoz-Cobos llegará a su máxima productividad entre 1947 y 1948. En esos años Luis Ortiz Muñoz publicará dos libros ilustrados con las fotografías en blanco y negro de Luis Arenas⁹, *Semana Santa en Sevilla* (1947, segunda edición 1948) y *Sevilla en Fiestas* (1948). En ambos libros colaborará Antonio Cobos tanto en sus portadas como con ilustraciones y detalles decorativos en su interior. También realizarán una ímproba labor como diseñadores del cortejo de la Hermandad del Santo Entierro para la procesión extraordinaria con ocasión del VII centenario de la conquista de Sevilla por Fernando III.

La gran devoción cristífera de Luis Ortiz fue el Señor del Gran Poder, con la túnica de cuya cofradía sería amortajado. Para los cultos internos de esta hermandad, diseñará Cobos a finales de los años cuarenta un juego de sacras¹⁰ que completará al año siguiente con dos atriles¹¹ ejecutados en plata por Emilio García Armenta.

⁵ ORTIZ GONZÁLEZ, J.Mª, “Luis Ortiz Muñoz, Cofrade Ejemplar de Sevilla y hermano mayor honorario de La Amargura”, en *Amargura*. Boletín Informativo (Sevilla), época 5, nº 20, (octubre de 2000) 43-46.

⁶ COBOS SOTO, A., o.c. p. 37.

⁷ ARCHIVO de la HERMANDAD SACRAMENTAL de la AMARGURA (AHS), *Libro de Actas y Acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*.

⁸ AHS. *Lista de la Cofradía 1941-1950 (A-8.15)*.

⁹ EXÓSITO SÁNCHEZ, D., “Luz, efecto y devoción. La Semana Santa de Sevilla según Luis Arenas Ladislao”, en *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla 2012, pp. 81-102.

¹⁰ AHGP. *Libro de actas 1934-1953*, fol. 213.

¹¹ *Ibidem*, fol. 233.

III. CATÁLOGO DE SUS DISEÑOS PARA LA HERMANDAD DE LA AMARGURA DE SEVILLA

La hermandad de la Amargura, tras perder una parte importante de sus enseres en el saqueo de la Iglesia de San Juan de la Palma¹² en julio de 1936, vivió una etapa de esplendor tras la guerra, renovando la mayoría de sus insignias. La gran inversión necesaria para ello tendría varias fuentes: el azar, las influencias de Luis Ortiz Muñoz en Madrid y la generosidad de muchos de sus devotos. En enero de 1938 el primer premio de la Lotería del Niño recayó sobre la Hermandad de la Amargura y su collación¹³. Una parte importante del resto de la inversión la traería Luis Ortiz que además aportaría ideas y al artista encargado de su diseño, su amigo Antonio Cobos. Analizamos, a continuación por orden cronológico, las obras diseñadas por él.

3.1. *Insignias para la cofradía*

En el cabildo del 26 de mayo de 1940 el mayordomo, José Ortiz Muñoz, manifiesta la necesidad de una renovación del juego de insignias¹⁴. Para ello se estableció una cuota extraordinaria para los hermanos y se eligió a Cayetano González para el diseño de las mismas y realización de la orfebrería. Tras la elaboración de algunas insignias y elementos del paso de palio, a partir de 1945 se produce un cambio en el diseñador, que pasa a ser Antonio Cobos, y en el orfebre que será Antonio Cruz¹⁵. En la mayoría de los casos el dibujante plasmará las ideas de su amigo Luis Ortiz, experto en iconografía y donante de una parte importante de las obras.

En agosto de 1945 se expone un ambicioso plan de reformas del juego de insignias que es aprobado¹⁶. En el mismo cabildo se agradece a Luis Ortiz su generoso donativo, solicitando su hermano José¹⁷, que este agradecimiento se haga extensivo a “nuestro hermano Don Antonio Cobos que es el autor de todos los dibujos para las insignias cuya construcción acaba de ser aprobada y cuyos dibujos cede graciosamente a la Hermandad”.

¹² MARTÍNEZ ALCALDE, J., o.c. pp. 204-207.

¹³ GUERRERO GÓMEZ, M., “14.248. Hace 70 años. El sorteo del Niño de 1938 deparó el primer premio para nuestra Hermandad”, en *Amargura*. Boletín Informativo (Sevilla), época 6, nº 41. (enero de 2008) 21-23.

¹⁴ Del PUEYO ORTIZ, J.L., “Bordados y orfebrería del paso de palio de San Juan de la Palma”, en *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, Sevilla 2011, vol. II, p. 172.

¹⁵ CONTRERAS CRUZ, A., “Fernando Cruz Suárez, orfebre sevillano”, en *Amargura*. Boletín Informativo (Sevilla), época 6, nº 44 (enero de 2009) 34-35.

¹⁶ AHSA. *Libro de actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 13v.

¹⁷ *Ibidem*, fol. 14r.

Pronto se encontrarán en realización varias insignias diseñadas por Cobos: banderines de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, pastas del libro de reglas, vara para el simpecado y remates de plata para la bandera blanca, la bandera concepcionista y el estandarte sacramental.

Estas primeras colaboraciones de Antonio Cobos constituyen también el inicio de los trabajos de Fernando Cruz Suárez (1896-1960) como orfebre de la hermandad en sustitución de su maestro Cayetano González. Fernando Cruz había sido el responsable de los de los respiraderos del palio de la Amargura (1944), independizándose tras esta obra y montando un taller propio anexo a su domicilio en el que trabajará hasta su muerte¹⁸. Al contrario que la orfebrería, las labores de bordado no sufrieron cambios, al menos en estos primeros años de diseños de Cobos, siguiendo encomendándose al taller de Guillermo Carrasquilla.

El banderín de San Juan Bautista está constituido por un paño rectangular con la cruz de malta en hojilla de plata, rodeado por una orla con motivos florales. El remate de la insignia consiste en una cruz cilíndrica de la que pende una filacteria con la leyenda “Ecce agnus dei”. El diseño de la parte de orfebrería se debe a Antonio Cobos¹⁹, mientras que los bordados de este banderín conservan los grafismos habituales de Carrasquilla²⁰. A diferencia de en estos, en los bordados del banderín de San Juan Evangelista, la mano de Antonio Cobos es muy perceptible. El anverso está presidido por el águila de San Juan, que sujeta con sus garras un pergamino con la primera frase del evangelio de San Juan. La greca perimetral contiene elementos alegóricos extraídos del Apocalipsis.

Otras obras coetáneas de orfebrería²¹ con diseños de Cobos son el remate con forma de maría coronada para la bandera concepcionista²² y el de metal sobredorado para el estandarte sacramental²³. Para éste Antonio Cobos diseñó un templete arquitectónico de tres cuerpos sostenido por ángeles atlantes y cuyo arco principal está ocupado por un viril.

En 1946 los celadores de tramo portarán por primera vez catorce canastillas de madera recubiertas de terciopelo granate con aplicaciones de plata con las escenas del Vía Crucis²⁴.

¹⁸ CONTRERAS CRUZ, A., o.c., p. 34.

¹⁹ PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c., p. 188.

²⁰ FARRERAS, G., “Los bordados de la Hermandad de la Amargura”, en *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla 2011, vol. II, p. 226.

²¹ AHS. *Libro de actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 18r.

²² *Programa de Semana Santa de El Correo de Andalucía de 1944*. Sevilla 1944, p. 23.

²³ *Programa de Semana Santa de El Correo de Andalucía de 1946*. Sevilla 1946, p. 26.

²⁴ AHS. *Libro de actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 14r.

Cruz realiza en plata la vara y remate en forma de lanza para la bandera blanca bajo diseño de Cobos según idea de Luis Ortiz²⁵. La vara contiene por primera vez las imágenes de varias sibilas, personajes de la mitología pagana. La parte textil es muy original contando con cuatro escotaduras coincidentes con broches bordados que simulan bisagras y siendo la cruz traslúcida al estar formada por malla de plata²⁶.

Son de 1947 los cuatro incensarios y las dos navetas en plata de ley cincelados según proyecto de Antonio Cobos²⁷.

Tras dos años en que los estrenos no afectan a las insignias, en 1950 veremos por primera en la calle vez el nuevo estandarte de la cofradía realizado originalmente sobre tisú blanco y con la heráldica simplificada de la hermandad²⁸. La vara de esta insignia está rematada por una cruz de plata con adornos de carey. Tanto los bordados de Carrasquilla²⁹ como la orfebrería de Fernando Cruz³⁰ seguían dibujos de Cobos.

3.2. *Simpecado*

Se trata, sin duda, de una de las insignias más emblemáticas de la Semana Santa sevillana. Antonio Cobos³¹ la consideraba “mi obra sevillana predilecta”. En el cabildo de oficiales del 22 de junio de 1945, el mayordomo José Ortiz, propone realizar un nuevo simpecado al haberse perdido el de Rodríguez Ojeda en el saqueo de 1936. Para ello se contaría con los beneficios del libro del Pregón de la Semana Santa que su hermano Luis había pronunciado dos años antes³².

El propio Antonio Cobos nos relata de primera mano la génesis de esta insignia³³. Fue visitado en Madrid por los hermanos Luis y Joaquín Ortiz Muñoz que le propusieron que dibujase el proyecto para la nueva insignia. Cobos acepta alentado por disponer del asesoramiento de dos cofrades sevillanos y

²⁵ PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c., p. 189.

²⁶ *Programa de Semana Santa de El Correo de Andalucía de 1947*. Sevilla 1947, p. 23.

²⁷ PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c., p. 199.

²⁸ *Ibidem.*, p. 195.

²⁹ FARRERAS, G., o.c., p. 228.

³⁰ PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c. p. 196.

³¹ BURGOS, A., “Joaquín Romero y Evita Perón”, en *ABC de Sevilla*. Sevilla, 8 de octubre de 1988, p. 17.

³² PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c., p. 190.

³³ COBOS, A., “Pequeña historia íntima del Sin Pecado”, en *Amargura*. Sevilla 1957, s. n.

según sus palabras por “la seguridad de contar con la ayuda de Nuestra Señora de la Amargura, ante cuyas plantas había tenido la dicha y el honor de ser recibido como Hermano de su Cofradía”.

El taller de Carrasquilla plasmó sobre terciopelo azul oscuro y con perfil mixtilíneo el proyecto que Cobos había dibujado. Elementos característicos son los dos seises arrodillados que portan jarras de azucenas y la Giralda bordada con hilos de seda que centra la composición. La insignia está presidida por una imagen de la Inmaculada basada en la “La Cieguecita” de Martínez Montañés tallada por Sebastián Santos. La hermandad agradecida obsequió a Luis Ortiz Muñoz, con el boceto en barro policromado de esta imagen³⁴.

Esta insignia por su gran vistosidad y calidad ha sido expuesta en numerosas ocasiones³⁵ tras ser premiada en junio de 1947 en Madrid en la sección de Arte Sacro de la Exposición Nacional de Artes Decorativas. Años después llamaría poderosamente la atención cuando fue trasladada a Roma en noviembre de 1954 con ocasión de la proclamación dogmática de la Realeza de María.

Para acompañar al simpecado, Fernando Cruz repujó entre 1946 y 1947 dos faroles en cuyos vértices tienen asiento imágenes de santos y personajes concepcionistas sevillanos siguiendo igualmente diseño del equipo Ortiz-Cobos.

3.3. *Centuria Romana*

En el cabildo de oficiales del 22 de noviembre de 1947, el hermano mayor plantea la posibilidad de incluir en el cortejo de la cofradía una Centuria Romana que dé escolta al paso de Cristo³⁶. Luis Ortiz defiende ante la junta de oficiales la inclusión de la centuria, resaltando “la necesidad de que esta iniciativa se cumpla en el año 1948, por ser el VIII Centenario de la Conquista de Sevilla y recalando que la Centuria deberá desfilar con “la propiedad arqueológica necesaria en una formación militar romana de la época del emperador Tiberio”.

Después de este informe el cabildo acuerda³⁷ que “la Centuria se haga conforme al diseño presentado por Nuestro Hermano don Antonio Cobo

³⁴ AHSA. *Libro de actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 16v.

³⁵ PUEYO ORTIZ, J.L. del, o.c., p. 192.

³⁶ AHSA. *Libro de actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 45v.

³⁷ *Ibid*, fol. 46v

(sic) Soto, que ha sido realizado, previo estudio arqueológico de Don Luis Ortiz”. La composición fue de cien miembros a la orden de un centurión, incluyendo los integrantes de una banda de cornetas y tambores³⁸.

3.4. *Saya de “la columna” de María Santísima de la Amargura*

Ortiz Muñoz diseña y dona una saya a principios de los años cincuenta. Para concretar su idea sobre el papel recurre a Cobos, sustituyendo al bordador habitual de sus encargos, por la maestra Concepción Fernández del Toro³⁹.

El dibujo simétrico con roleos de tallos finos está centrado por un balaustre que puede hacer recordar al esquema de su famoso simpecado con un eje rectilíneo, en aquel caso la Giralda, centrando una composición de líneas curvas. En contraposición con el horror vacui de aquella insignia el diseño es ahora muy despejado gracias a la finura de del dibujo que nos recuerda las rejerías renacentistas.

3.5. *Túnica “persa” de Nuestro Padre Jesús del Silencio*

La hermandad tenía intención desde hacía años de sustituir el candelero articulado del Señor del Silencio que procesionaba habitualmente con las manos entrelazadas a la espalda y era de pequeña estatura. Ya en 1947, Luis Ortiz Muñoz se había ofrecido a gestionar y costear un nuevo cuerpo para el Señor del Silencio proponiendo al escultor gaditano Juan Luis Vasallo (1908-1886).

El nuevo cuerpo de mayor talla y sin brazos articulados obligó a realizar una túnica a su medida para cuyo dibujo se recurrió a Antonio Cobos. Hubo problemas con los plazos de entrega del bordado por Carrasquilla que no finalizó la obra a tiempo para su estreno en 1951 por lo que ese año hubo que fruncir la túnica para ocultar las zonas sin terminar⁴⁰.

El diseño se aparta de los bordados diseñados hasta entonces por Cobos y guarda un cierto parecido en su distribución y elementos ornamentales con la

³⁸ JIMÉNEZ SAMPEDRO, R., “La Centuria Romana de la Hermandad de la Amargura. La efímera existencia de un singular acompañamiento”, en *Amargura*. Boletín Informativo (Sevilla), época 6, nº 44 (enero de 2009) 31.

³⁹ FARRERAS, G., o.c., p. 232.

⁴⁰ PEYRÉ, J., *La Passion selon Séville*. Paris 1953, p. 29.

túnica homónima neomudéjar del Gran Poder. En la túnica de La Amargura hay una mayor tendencia a la inclusión de elementos barrocos y renacentistas que le proporcionan originalidad variedad y prestancia.

3.6. *Potencias de “brillantes” para Nuestro Padre Jesús del Silencio*

El titular cristífero cuenta con dos juegos de potencias de oro realizadas en el segundo tercio del siglo XX; las potencias “de las amatistas” estrenadas en los años treinta, y las potencias “de los brillantes” realizadas por el orfebre cordobés Emilio García Armenta (1908-1971) en 1951.

La financiación de la partida inicial de oro y de la mano de obra corrió a cargo de Ortiz Muñoz⁴¹. El elemento singular que da nombre a estas potencias son unos brillantes extraíbles que ocupan el centro de su alma y que proceden de donaciones de hermanos.

El dibujo de estas piezas es de una gran finura con alternancia de grafismos de raigambre renacentista y barroca. Parte de ellos recuerdan a los bordados del simpecado pero aligerando sus líneas para adecuarse a la dimensión y delicadeza del soporte. Todo ello demuestra la extraordinaria capacidad de Antonio Cobos como dibujante para adaptarse a encargos tan dispares. Frente a la exuberancia del labrado del alma de las potencias, los dientes y los rayos son lisos lo que le confiere una gran luminosidad.

Estrenadas en 1951, estas potencias han sido exhibidas en varias ocasiones como en 1961 en la Exposición Pro-templo del Gran Poder del Círculo de Bellas Artes de Madrid, organizada por Luis Ortiz, o en la Exposición “Los Tesoros” celebrada en Sevilla en 1992.

3.7. *Candelería del paso de palio de la Virgen de la Amargura*

El 10 de mayo de 1947 la Hermandad de la Amargura acuerda en cabildo abordar la construcción de una candelería de plata para el palio⁴². Una vez más, es Luis Ortiz el que aporta la idea de su diseño basándose en los candeleros que escoltan a la custodia de Arfe en la procesión del Corpus⁴³.

⁴¹ GRANADOS ROMÁN, A., y MIGUEL ORELLANA, P. de, “La platería: enseres de la hermandad”, en *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla, vol. II, p. 210.

⁴² AHSA. *Libro de Actas y acuerdos 1945-1960 (A-3.7)*, fol. 35r.

⁴³ PUEYO ORTIZ, J.L., del, p. 174.

Para hacer los dibujos se recurre a Antonio Cobos que incluye en los basamentos de las tandas de mayor tamaño todo un repertorio de iconografía sagrada. Así en la primera tanda figuran dieciocho profetas, tres por cada uno de los candeleros de 98 centímetros. En la segunda serán los padres de la Iglesia los que ocupen las cartelas mientras que en los candelabros de la tercera tanda encontraremos los nombres y efigies de diversos santos. Las tandas de menor tamaño sustituirán estas imágenes sagradas por la cruz de San Juan⁴⁴.

Durante los primeros años, Seco Velasco plasmó en plata los diseños de Cobos de las tres tandas mayores, dos candelabros de la cuarta y los candelabros del frontal, habiéndose continuado de forma intermitente hasta nuestros días por diferentes orfebres la finalización de la candelera⁴⁵.

3.8. *Ángeles lampareros para el palio de la Virgen de la Amargura*

Constituyen la culminación de la colaboración entre Luis Ortiz como ideólogo y donante y su amigo Antonio Cobos como dibujante. Para la difícil tarea de llevar al bulto redondo lo diseñado por Cobos se recurrió a Manuel Seco Velasco⁴⁶. Este orfebre de primera categoría ya había empezado a trabajar el año anterior en la candelera del paso de palio.

Los ángeles arrodillados, de anatomía y vestimenta clásicas, sujetan entre sus brazos sendos faroles que contribuyen a iluminar el dialogo entre la Virgen de la Amargura y San Juan. El bello y suave modelado de sus extremidades desnudas contrasta con los pliegues agitados de sus túnicas.

Se trata de un elemento funcional, ornamental y simbólico que complementa la visión lateral del paso sin distraer de la escena que lo preside. Ha sido imitado en muchos otros pasos de palio, no alcanzándose en ninguna de las réplicas la perfección de líneas y proporciones y el admirable cincelado de estos ángeles. Dada su categoría y vistosidad, han sido expuestos en numerosas ocasiones tanto en Sevilla como fuera de ella⁴⁷, utilizándose también en la confección de altares de cultos por la Hermandad en su iglesia y en la carrera del Corpus.

⁴⁴ Ibidem, p. 175.

⁴⁵ Ibid., p. 176.

⁴⁶ Ibid., p. 177.

⁴⁷ MORENO GUTIÉRREZ, J. J., "Noticias históricas de la Hermandad de San Juan de la Palma tomadas de los libros de actas de la misma. Sexta parte (desde 1961 a 1965)", en *Amargura*. Boletín Informativo (Sevilla), época 6, nº 24 (enero de 2002) 34.

IV. LA COFRADÍA DE LA VIRGEN DE GRACIA DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

El contacto con la Semana Santa sevillana debió dejar una honda huella en nuestro artista e influyó en su estrecha relación con una hermandad de gloria de San Lorenzo de El Escorial a la que dedicó grandes esfuerzos desde la refundación de la misma en septiembre de 1946 hasta su muerte. Antonio Cobos fue uno de los refundadores de esta hermandad que rinde culto a la imagen mariana patrona del Real Sitio⁴⁸. La ermita de la Virgen de Gracia en el sotobosque de la Herrería ya existía en el siglo XVI, perviviendo su hermandad con altibajos hasta la destrucción de la imagen en 1936. En 1941, Mariano Benlliure tallaría una bella réplica de la imagen desaparecida y se reanudarían los cultos, primero por la Congregación de Señoras de la Virgen de Gracia y cinco años después por la citada Cofradía de Romeros.

Antonio Cobos Soto fue el segundo hermano mayor de la cofradía (1948-1953), tras el traslado a México de su predecesor y alma mater de la refundación, Carlos Sabau. La corporación ha nombrado a lo largo de su historia a diversas personalidades de la política, la literatura y las artes, Romeros de Honor, siendo uno de los primeros en recibirla Luis Ortiz Muñoz a quien se le concedió en 1948.

El principal culto externo de la cofradía es la Romería de la Virgen de Gracia que se ha celebrado anualmente desde 1947 hasta la actualidad y que disfruta de la categoría de Fiesta de Interés Turístico Nacional, considerándose que se trata de la romería española más multitudinaria tras la dedicada a la Virgen del Rocío.

Para la Virgen de Gracia, Antonio Cobos dibujó numerosas obras, destacando la carreta sobre la que la Virgen hace sus traslados a la ermita, de indudable influencia rociera. Ejecutada en madera dorada por el tallista serrano Alfredo del Moral fue estrenada en la romería de 1948. Cobos también diseñó las varas de los romeros repujadas por el orfebre sevillano Fernando Cruz y el guion y los frontiles y las gualdrapas para los bueyes bordados por Carrasquilla.

Pero por encima de todas estas importantes obras para la cofradía, la presencia de Antonio Cobos en la memoria colectiva de los vecinos de San Lorenzo de

⁴⁸ SAINZ de los TERREROS, J.M., “40 años de romería. Breve historia de una cofradía mariana de romeros”, en *Recopilación de escritos en prosa y verso y carteles de la Romería de Nuestra Señora de Gracia, Patrona del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (1947-1986)*. San Lorenzo de El Escorial 1986, pp. 15-22.

El Escorial se debe a su prolongada intervención como cartelista. Desde el primer cartel anunciador para la romería de 1947 hasta el último de 2001, Antonio Cobos dibujó ininterrumpidamente cincuenta y tres carteles de la romería con el añadido del realizado en 1988 para la Coronación Canónica de la Virgen⁴⁹.

V. EL ESTILO DE ANTONIO COBOS COMO DISEÑADOR COFRADIERO

Cuando Antonio Cobos es requerido a mediados de los años cuarenta por su amigo Luis Ortiz para que diseñe diversos enseres cofraderos para su Hermandad de La Amargura, en la Semana Santa de Sevilla el neobarroco predomina sobre el resto de estilos artísticos siguiendo la estela del maestro Rodríguez Ojeda. Imaginamos el gran impacto que, para alguien que había vivido desde su infancia la Semana Santa castellana tuvo que suponer su encuentro con la estética de la Fiesta Mayor sevillana. Con inusitada facilidad, Cobos, se adapta rápidamente desde sus primeros diseños a los gustos del cofrade de Sevilla, pero lo hace dotándolos de unos matices propios que hacen reconocible su impronta.

En una primera impresión sus dibujos para las insignias de la Amargura apenas se diferencian de los realizados de forma casi coetánea por Cayetano González, un maestro que pese a su nacimiento en Málaga había crecido a la par que el denominado estilo sevillano. Una mirada más atenta nos permite encontrar algunos sutiles elementos diferenciales en el estilo de Cobos. Martínez Alcalde llamaba la atención al hablar del emblemático simpecado de La Amargura como el dibujo es en esta pieza más menudo de lo entonces habitual⁵⁰.

En su artículo sobre la génesis del simpecado⁵¹, Antonio Cobos nos aclara como para sus elementos ornamentales recurrió a “volutas, menudas y apretadas, de línea renacentista muy pura –al modo del estilo de bordados jerónimos del XVI y XVII de los Monasterios de Guadalupe y El Escorial– para huir de la bastedad de las volutas barrocas, muy grandes y recargadas con motivos florales y hortícolas”. Los motivos de estos antiguos bordados realizados muchos de ellos en la técnica de aplicación⁵² son sin duda una de las principales fuentes de inspiración de los diseños de Cobos.

⁴⁹ MONTEJANO, I., “Antonio Cobos, cartelista de la Virgen de Gracia, a punto de entrar en el Guinness”, en *ABC*. Madrid, 28 de agosto de 1991, p. 30.

⁵⁰ MARTÍNEZ ALCALDE, J., o.c., p. 215.

⁵¹ COBOS SOTO, A., “Pequeña historia ...”.

⁵² BARRIGÓN MONTAÑÉS, M^a, “Hilos de oro tendidos, cortadura y matiz: joyas del obrador de bordados de El Escorial”, en *Reales Sitios* (Madrid), nº 198 (2013) 40-69.

Un ejemplo de la preferencia por los motivos de influencia renacentista lo tenemos en su única saya diseñada para Sevilla, la conocida como de “la columna” de 1950. Tanto el motivo que centra la composición de esta prenda, un balaustre, como los roleos que la rodean guardan un estrecho parentesco con los elementos habituales en la rejería del Renacimiento español.

Esta preferencia por motivos renacentistas estaría motivada no sólo por su formación en tierras castellanas sino también por proceder de un estilo artístico al que el régimen de Franco se mostró afín especialmente durante la década de los cuarenta en los que se añoraba y ensalzaba la época imperial de la primera mitad del siglo XVI.

Podría pensarse que el estilo de Cobos se asemeja al del diseñador sevillano Joaquín Castilla Romero (1888-1969), muy activo en esa época en la que diseña una de sus obras maestras, el paso de la Virgen de la Angustia, caracterizado por su apego al estilo renacimiento. Sin embargo en Joaquín Castilla están omnipresentes las líneas rectas de raigambre arquitectónica, poco habituales en los diseños de Cobos.

Pasando a sus trabajos para la orfebrería, llama la atención su colaboración con Emilio García Armenta, gran dibujante y habituado a plasmar sus diseños propios, pero que en esa etapa, segunda mitad de los años cuarenta, trabajaba en trasladar a la plata los ya citados diseños de Joaquín Castilla para el palio de los Estudiantes. El dibujo menudo y curvilíneo de la galleta de las potencias para Nuestro Padre Jesús del Silencio nada tienen que ver con lo hecho por Armenta para el paso universitario.

No acaban aquí los matices propios. Influidos por la erudición de su amigo e inspirador Luis Ortiz Muñoz, Antonio Cobos incluirá en sus obras con mucha más frecuencia de lo habitual en esa época, motivos simbólicos, incluyendo aquellos procedentes de la mitología pagana como las sibilas. Recordemos al respecto, la dedicación de Ortiz Muñoz a la docencia de griego.

Con nuestro trabajo hemos querido reivindicar la figura del dibujante sanlorentino Antonio Cobos Soto. Gracias a su amistad con el cofrade sevillano Luis Ortiz Muñoz, colaboró desinteresadamente en el diseño de diversos objetos (bordados, orfebrería, figurines, ilustraciones) para varias hermandades de penitencia de Sevilla, destacando sus trabajos para la de La Amargura. Su estilo, a caballo entre el renacimiento y el barroco, introduce motivos propios en el arte cofradiero sevillano de mediados del siglo pasado. Entre sus influencias destacamos su formación como ilustrador, su afición teatral y su contacto con la biblioteca y los bordados del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



1. Antonio Cobos recibiendo el nombramiento de Hijo Adoptivo de San Lorenzo de El Escorial de manos del alcalde del Real Sitio, don José Luis García Millán.



2. Simpecado de la Hermandad de la Amargura (1947).



3. Saya de “la columna” para María Santísima de la Amargura (1951).

Manifestaciones de religiosidad en el mundo literario. La poesía sacra en Lope de Vega

Aurora MATEO PUIG
Valencia

La experiencia milenaria de los cristianos muestra claramente que desde los más sencillos fieles hasta los grandes místicos, el arte es reflejo pálido de Dios y nos ayuda en el encuentro con Él, que nos ama, ya que nos pone en comunicación con su gloria.

La adoración de Dios pasa por la veneración del hombre. ¿Cómo vas a amar a Dios, a quien no ves, si no amas al hermano, a quien ves? Así pues, la imagen de Dios es el ser humano. En esta adoración, hay muchas influencias culturales, tantas como las que identifican a una comunidad humana.

RELIGIOSIDAD POPULAR

Es un tema complejo y difícil de encuadrar debido a las influencias culturales. Se le puede conocer desde perspectivas muy diferentes, distinguiendo de la religiosidad popular el **populismo religioso** y la **religiosidad populachera**, que ni es ni puede ser lo mismo.

Siempre se trata de una relación con el misterio de Dios, de Jesucristo, de la Virgen María y de los Santos. Con todos hay elementos comunes y manifestaciones varias. Así pues, la imagen se puede representar de muchas formas: esculturas, pinturas, composiciones literarias, etc. La expresión religiosa tiene manifestaciones diferentes según la cultura: Semana Santa, Corpus Christi, peregrinaciones a santuarios, devociones tradicionales...

Es la religiosidad popular muy rica en valores cuando se trata de manifestar la fe. Las procesiones son símbolo de nuestra propia vida. Caminamos juntos hacia el amor de Dios.

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 1027-1036. ISBN: 978-84-697-5400-9

No hemos de confundir la fe con la cultura, ni la religión con el folclore. El culto es honor que a Dios se tributa a través de la música, la fiesta. La acción de gracias se hace fiesta. Es sentimiento de corazón agradecido a Cristo, vencedor de la muerte. La pasión es amor. Hace de la cruz yugo suave y carga ligera que un buen discípulo lleva sobre sus hombros. No es muerte, sino esperanza. La penitencia no es dolor, sino arrepentimiento y confianza en el perdón.

Este arrepentimiento es al que llega el autor del que hoy os voy a leer algunos poemas: Lope de Vega. En el Siglo de Oro, la cumbre de la época. El más atrayente capítulo de nuestra historia literaria clásica. Ningún poeta castellano recoge su arrepentimiento como él en su obra. Sus versos son divinos, de una especie pastoral sagrada, con un estilo humilde que le salva de las influencias del momento. Sus sonetos favorecen la oración personal, lo mismo que los cantos apropiados. Lope se ordena sacerdote franciscano en 1614 y es, a partir de esta fecha, cuando escribe su poesía religiosa popular, casi toda ella basada en el **arrepentimiento**.

XVI MUERE LA VIDA

Muere la vida, y vivo yo sin vida,
Ofendiendo la vida de mi muerte.
Sangre divina de las venas vierte,
Y mi **diamante** su dureza olvida.

Está la Majestad de Dios tendida
En una dura Cruz, y yo de suerte
Que soy de sus dolores el más fuerte,
Y de su cuerpo la mayor herida.

¡Oh duro corazón de mármol frío!,
¿Tiene tu Dios abierto el lado izquierdo,
y no **te vuelves un copioso río?**

Morir por él será divino acuerdo;
Mas eres tú mi vida, Cristo mío,
Y como no la tengo, no la pierdo.

En este soneto, Lope mira al que crucificaron y ha tomado sobre sus espaldas las heridas de la humanidad. En él, Lope se vacía a sí mismo. Como veis, sobre el motivo de la dureza del pecador despliega una estructura lingüística basada en

formulaciones paradójicas, utilizando la obra de Petrarca y sustituyendo la musa del italiano por la persona de Cristo. **Cristo es el enamorado del alma del poeta.** En “*mi diamante*” quiere decir mi corazón duro. Habla de la dureza del hombre. En “*¿y no te vuelves un copioso río?*” dice río de lágrimas, metáfora usual. Lope humaniza a Cristo en los poemas más allá de las creencias religiosas, pues el hombre a medida que se adentra en el conocimiento de la Biblia entiende mejor a Dios. Conoce al Dios de la Alianza, de Abraham, de Isaac y de Jacob. El Dios y padre de nuestro Señor Jesucristo. Dios ha hablado en la historia de los hombres. Lope humaniza y toca a Cristo y su obra es una pastoral sagrada, teniendo de centro las costumbres y las festividades populares. Todo de una gran ternura.

Hasta entonces el arte venía abocetado, sus imágenes, sus cuadros, sus escritos, etc., y cogen forma gracias a Murillo y Zurbarán en sus cuadros, y en el Fénix reconstruyendo relatos sagrados con una lírica perseguida por el gongorismo, pero que él desbanca con su identidad, reconocido siempre en su estilo fluido y cordial. Su trato, desde la humildad, en su obra sacra destaca la calidad, el calado y la frescura de su expresión.

La composición que voy a leer ahora está formada por veinte redondillas con ochenta versos y traduce, en tono confidencial de soliloquio, la profunda aflicción del pecador. La ternura del arrepentimiento no basta para sustituir el horror tan barroco del infierno. Estamos ante una poesía popular conceptista en el sentido más literal del término.

III MANSO CORDERO

Manso Cordero ofendido
puesto en una cruz por mí,
que mil veces os vendí
después que fuisteis vendido;

dadme licencia, Señor,
para que, deshecho en llanto,
pueda en vuestro rostro santo
llorar lágrimas de amor.

¿Es posible, vida mía,
que tanto mal os causé,
que os dejé, que os olvidé,
ya que vuestro amor sabía?

Tengo por dolor más fuerte
que el veros muerto por mí,
el saber que os ofendí
cuando supe vuestra muerte;

que antes que yo la supiera
y tanto dolor causara,
alguna disculpa hallara,
pero después no pudiera.

¡Ay de mí, que sin razón
pasé la flor de mis años
en medio de los engaños
de aquella ciega aflicción!

¡Qué de locos desatinos
por mis sentidos pasaron
mientras que no me miraron,
Sol, vuestros ojos divinos!

Lejos anduve de Vos,
Hermosura Celestial,
lejos y lleno de mal,
como quien vive sin Dios.

Mas no me haber acercado
antes de hora, sería
ver que seguro os tenía,
porque estábades clavado.

Que a fe, que si lo supiera
que os podíades huir,
que yo os viniera a seguir,
primero que me perdiera.

¡Oh piedad desconocida
de mi loco desconcierto,
que dónde Vos estáis muerto,
está segura mi vida!

Pero ¿qué fuera de mí
si me hubiérades llamado
en medio de mi pecado
el tribunal que ofendí?

Bendigo vuestra piedad
pues me llamáis a que os quiera
como si de mí tuviera
vuestro amor necesidad.

Vida mía, Vos a mí
¿en qué me habéis menester,
si a Vos os debo mi ser,
cuanto soy, y cuanto fui?

¿Para qué puedo importaros,
si soy lo que Vos sabéis?
¿Qué necesidad tenéis?
¿Qué cielo tengo que daros?

¿Qué gloria buscáis aquí?
Que sin Vos, mi bien eterno,
todo parezco un infierno
mirad cómo entráis en mí.

Pero ¿quién puede igualar
a vuestro divino amor?
Como Vos amáis, Señor,
¿qué Serafín puede amar?

Yo os amo, Dios soberano,
no como Vos ni merecéis,
pero cuanto Vos sabéis
que cabe en sentido humano.

Hallo tanto, que querer
que estoy tan tierno por Vos,
que si pudiera ser Dios,
os diera todo mi ser.

Toda el alma, de Vos llena,
me saca de mí, Señor;
dejadme llorar de amor
como otras veces de pena.

En esta composición de redondillas -como bien dice el autor- vemos soliloquios amorosos de un alma a Dios. Es el primer fruto de una sacudida interior que, como pecador, quiere Lope apartarse de sus vicios y comenzar

vida nueva. Los tituló “Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados”. Todo esto fue después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del seráfico Francisco. Los escribió cuando él ya era, pues, franciscano. **Había entrado en la Iglesia.**

La Iglesia existe para evangelizar, valiéndose de la manera como el pueblo contempla y celebra el misterio de Dios. Es decir, **la religiosidad popular**. Ayudar al creyente a conocer y vivir el Evangelio con los medios que mejor conecten con la idiosincrasia de **un pueblo, de una cultura**. La expresión religiosa heredada y unida a la familia y a la cultura. El puente entre estos dos polos, **Evangelio-Cultura**, es el cristianismo, que hace propios los valores evangélicos.

Cristo nos dejó el encargo de “id por el mundo y predicad el Evangelio. Hacedlo a la luz pública. En cualquier lugar”. Este encargo lo está llevando a cabo, desde hace dos mil años, la Iglesia. Su unión con el pueblo, **la popularidad**, es algo esencial en la evangelización, ya que la Iglesia forma parte del pueblo. Está en medio de la sociedad celebrar los sacramentos, practicar la caridad, predicar donde sea, etc.

Las manifestaciones externas de prácticas religiosas con gentes tiene cada una de ellas su forma propia: el Corpus Christi, las peregrinaciones, la Semana Santa con sus cofrades. Estos cofrades participan a lo largo del año en las tareas eclesiales, portando las imágenes sagradas en las procesiones, inmersos en la bella aventura de conocer lo esencial de Jesucristo, creer en él, diferenciando su fe de otras formas de vivir y creer. Todo esto son devociones tradicionales. En estos actos que incluyen **cantos, pasos y palabras** se recuerda a un sujeto concreto. **Alguien**, que a partir de su nacimiento, hace 2.017 años, es parte decisiva de nuestra historia.

La apariencia de lo religioso puede ser, a veces, engañosa, pues se utiliza con **objetivos no religiosos y sí como objetivo cultural**. Hay que pensar si las motivaciones son distintas. Si se basan en no perder las tradiciones o solamente son una atención social de turismo y de negocio. Habrá pues, que **separar el trigo de Dios de la cizaña que ponen los hombres**. Mantener siempre el acercamiento a Dios.

El soneto que os voy a leer ahora tiene imágenes del amor humano que sirven de expresión al fervor religioso.

XVI
NO SABE QUÉ ES AMOR

No sabe qué es amor quien no te ama,
Celestial hermosura, esposo bello;
Tu cabeza es de oro, y tu cabello
Como el cogollo que la palma enrama.

Tu boca como Lirio que derrama
Licor del Alba; de marfil tu cuello;
Tu mano el torno y en su palma el sello
Que el alma por disfraz jacintos llama.

¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando
Tanta belleza y las mortales viendo,
Perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
Tal prisa me daré, que una hora amando
Venza los años que pasé fingiendo.

Si recordamos el *Cantar de los cantares*, en sus imágenes vemos este amor humano que os he dicho y que le sirven al autor de fervor religioso. **Está lleno de metáforas** sacadas del *Cantar*. Como habéis visto, metáforas preciosas.

En su obra se mezclan dos mundos: la reconstrucción de relatos sagrados y el desarrollo de temas clásicos.

En el soneto siguiente se nota la humanización de la figura de Cristo de una manera clara, pues es, de todos los sonetos, el que mejor representa a Cristo como hombre.

XVIII
¿QUÉ TENGO YO QUE...?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el ángel me decía:
«Alma, asómate ahora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía»!

¡Y cuántas, hermosura soberana,
«Mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!

Hay presencia en esta composición de Fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*), también de San Agustín. A pesar de su conversión, el poeta en esta composición se sabe frágil y teme repetir su pecado en cualquier momento. Al final del soneto **no manifiesta el júbilo** de quien se siente libre para siempre de un pasado ominoso, **sino la amarga melancolía** del que no está seguro de sí.

Sobre estos versos de lírica navideña, que son, sin duda, una delicia, se engastan los que son, en su conjunto, los mejores villancicos de la literatura española.

Otro de los sonetos más justamente célebre de Lope está construido sobre la alegoría Cristo=Pastor, de orígenes viejísimos. Es el soneto XIV que es una de sus rimas que representa la cumbre del ciclo de su obra como poeta.

XIV CRISTO = PASTOR

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño,
Tú que hiciste cayado de ese leño,
en que tiendes los brazos poderosos,

vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño,
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, pastor, pues por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres.

Espera, pues, y escucha mis cuidados,
pero ¿cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?

Como vemos, su poesía es reformista y está obsesionado, en sus versos, por mostrar de modo plástico y espectacular la pasión de Cristo.

En todo su espléndido sonetario me he centrado para hacer esta ponencia, pues, como habéis visto, sus rimas sacras representan la cumbre de su literatura. Cien sonetos de los que los 49 primeros son de arrepentimiento. No hay nada similar en toda la lírica barroca. El duende de la fe había entrado en Lope. Con esta perspectiva, tridentina al servicio de la Contrarreforma, el autor se sublimiza más, si cabe.

Se destacan sus composiciones de la lírica clásica, como algo sin precedentes e insuperado. La mayor insensibilidad religiosa y el mayor alejamiento de los ideales antiguos, no logran ahogar la emoción con que escuchamos el temblor de la voz de Lope, anegada por las lágrimas al confesar sus culpas y proponer la enmienda. El poeta vivió siempre su arrepentimiento, tan repetido y poetizado en el tema cristiano de la Resurrección y pide perdón a Dios por sus pecados en reverente actitud penitencial, que es su estación de penitencia.

En esta última composición el poeta contempla y siente con Cristo:

XXII YO DORMIRÉ

Yo dormiré en el polvo, y si mañana
me buscares, Señor, será posible
no hallar en el estado conveniente
para tu forma la materia humana.

Imprime ahora, ¡oh fuerza soberana!,
tus efectos en mí, que es imposible
conservarse mi ser incorruptible,
viento, humo, polvo y esperanza vana.

Bien sé, que he de vestirme el postrer día
otra vez estos huesos, y que verte
mis ojos tienen, y esta carne mía.

Esta esperanza vive en mí tan fuerte,
que con ella no más tengo alegría,
en las tristes memorias de la muerte.

En estas rimas sacras no sabemos qué admirar más, si al pecador que llora sus desvaríos o al místico que se inflama en amor de Dios. Se deja quemar por un fuego tan vivo de amor, que la muerte se vuelve esperanza, encontrando en Jesús la fuente y la garantía. **Su resurrección.**

¡Oh, qué firmes somos
Dios mío, yo y Vos
Vos en perdonarme
y en dejaros yo!

García Lorca reconocía así al poeta, a ese Lope herido por el duende de la fe. Decía Lorca que valía la pena quemar ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope. Al lado de todos estos poemas, el resto tiene muy poco interés.

Tradición, cofradías y música en la Semana Santa alicantina del último tercio del siglo XIX

Ana María FLORI LÓPEZ
Conservatorio Superior de Música
de Alicante

- I. Introducción.**
- II. La procesión del Santo Entierro.**
 - 2.1. Cofradías penitenciales.*
- III. La música en la Semana Santa.**
- IV. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

El origen de la Semana Santa alicantina se remonta a principios del siglo XV. Se conoce por los cronistas de la época que a finales del siglo XVIII había dos procesiones, que tenían lugar el Jueves y el Viernes Santo y salían después de la celebración del Oficio de Tinieblas, con tres cofradías: la Purísima Sangre de Cristo, San Jaime y San Andrés y San Pedro Apóstol. Entre las imágenes que podrían haber desfilado destacó la del Cristo de la Buena Muerte¹.

En 1783, la supresión de los gremios y el Decreto general de extinción de cofradías terminó con las procesiones hasta el año 1819, en el que los fieles de la iglesia de Santa María consiguieron que saliera la del Santo Entierro el Viernes Santo. El cabildo municipal comunicó que presidiría dicha procesión y pidió que se celebrara con la mayor solemnidad y decoro posibles: “para evitar los excesos que suelen cometerse en estos días, doy el dictamen de prohibir en el acto de la procesión toda clase de comestibles y particularmente a los muchachos que venden avellanas”². Era tradicional que el clero de la iglesia de Santa María enviara un oficio al municipal para invitarle a asistir. Durante el transcurso del siglo XIX fue aumentando el número de cofradías hasta llegar a participar, según Sellers, 18 pasos³.

Entre las costumbres establecidas estaba la del lavatorio de los pies a 13 pobres al finalizar los oficios del Jueves Santo en San Nicolás, invitándoles después a comer. Además, todas las iglesias se engalanaban y permanecían abiertas hasta las 12 de la noche. No se permitía circular ningún carruaje ni caballos por la ciudad y tampoco se podía disparar armas de fuego o petardos desde las 9 del Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria; la gente arrojaba desde

¹ Esta imagen, anónima, de los siglos XVI-XVII, es atribuida por algunos a Nicolás de Bussy. Se encuentra en la iglesia de San Nicolás y es sacada en procesión la noche del Jueves Santo por las calles de Alicante junto a *La Virgen de las Angustias* (1762), del imaginero Salzillo.

²² Archivo Municipal de Alicante (A.M.A.), Fiestas, caja 1, carpeta 36. Escrito del alcalde al cabildo de la iglesia de Santa María autorizando la procesión del Santo Entierro.

³ SELLERS, R., “La Semana Santa alicantina en la prensa histórica”. 1869-1942, en *Semana Santa*, 14 (2011) 62.

las ventanas de las casas toda clase de desperdicios, cenizas, papeles y tierra, lo que provocó algunos disturbios graves; por ello, era necesario el control del orden, cuestión de la que se hacía cargo la autoridad y hasta publicaba la prensa:

Creemos que la autoridad local habrá tomado sus medidas como en los años anteriores para que no haya abusos al toque de Gloria, arrojando tuestos y papeles llenos de tierra y otras cosas repugnantes impropias de una capital culta. Que se vijile [*sic*] este acto por los ajentes [*sic*] de la autoridad, y el que contravenga lo mandado, multa con él⁴.

En cuanto a la música sacra de la Semana Santa, era tradicional y de obligado cumplimiento para la capilla de música de San Nicolás, interpretar un Miserere en el Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo, destacando el que compuso Miguel Crevea⁵ que se cantó con bastante asiduidad hasta finales de siglo, incluso el Jueves y Viernes Santo.

II. LA PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO

Esta procesión partía de la iglesia de Santa María el Viernes Santo, después del Oficio de Tinieblas, con los pasos que el día anterior se iban congregando en la plaza y en el interior del templo y que procedían de distintas iglesias de la ciudad y de casas particulares. La salida se organizaba según un orden tradicionalmente establecido, que solía comenzar por la Samaritana y concluía con la Virgen de la Soledad.

⁴ *El Eco de Alicante*, 8-4-1871.

⁵ Miguel Francisco Crevea y Cortés (Cocentaina, 1837- Alicante, 1862) ejerció como maestro de la capilla de música de la colegial de San Nicolás entre 1857 y 1862. Estrenó su *Miserere en Do menor* en el año 1860 obteniendo un gran éxito, lo que supuso su consagración como compositor y su firme reconocimiento como director y organista de la capilla. Su prematuro fallecimiento fue muy sentido, tal y como se desprende de este párrafo extraído de Sánchez Palacios: “Nos atreveríamos a indicar que se coleccionasen y publicasen todas las obras del malogrado Crevea, si es que no se ha pensado ya en honrar su memoria con sus propias creaciones. Si su vida en la tierra ha sido tan corta, justo es que viva en sus inspiradas obras la larga vida del genio” (*Una Nube de Verano*, 14-9-1862).

En 1951, la Coral Polifónica Santa Cecilia, bajo la dirección de Antonio Rubio, repuso el *Miserere* para la Semana Santa alicantina en la iglesia de San Antonio, aunque en la concatedral de San Nicolás solo se escuchó en 1956. El musicólogo alicantino, José María Vives, reconstruyó el *Miserere* entre los años 1994 y 1995 y se reestrenó en la iglesia de Santa María de Cocentaina en 1995 para volver a reponerse en San Nicolás durante el Miércoles Santo del año siguiente y ejecutarse sin interrupción hasta 2002.

Las circunstancias políticas por las que atravesó el país durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874), dieron lugar a la supresión de las subvenciones religiosas, por lo que el cabildo municipal no quiso participar oficialmente en la procesión, debido a la libertad de culto impuesta por el gobierno, aunque dejó a sus concejales el derecho para asistir, si era el caso. En este período la corporación municipal no acudió a la procesión, pero se ocupó del orden público de la misma. En 1871 solo salieron tres pasos:

A las seis de la tarde del próximo viernes saldrá de la iglesia parroquial de Santa María la procesión del Santo Entierro, limitándose a tres el número de las santas efigies, que serán las que representan a San Juan Evangelista, el Sepulcro y la Soledad de la Virgen.

Al acto asistirá un piquete de las tropas, que guarnecen la plaza con la música del regimiento. Y para dar mayor lucimiento a la procesión los Sres. Curas han invitado a las autoridades civiles militares y a los jefes y empleados de las diferentes dependencias del Estado en esta capital⁶.

A partir de 1875, la clase alta de la sociedad se ocupó de que las procesiones volvieran a brillar y de que resurgieran las viejas costumbres y protocolos abandonados en años anteriores. Sirva como ejemplo este escrito del cabildo municipal, en el que además de anunciar su participación en la procesión del Viernes Santo, confirmaba su asistencia a los oficios en la colegial de San Nicolás:

El Excmo. Ayuntamiento se servirá concurrir a las nueve y cuarto del día de mañana y a las ocho y tres cuartos también de la mañana del siguiente día, al Aula Capitular de San Nicolás para asistir a las solemnes funciones religiosas de Jueves y Viernes Santos.

Así mismo se servirá asistir a la procesión del Santo Entierro, que saldrá a las seis en punto del expresado viernes de la Iglesia Parroquial de Santa María.

Traje

Jueves- Frac, corbata y guante blanco, fajín y medalla.

Viernes- Frac, corbata y guante negro, fajín y medalla⁷.

Abría la procesión un destacamento militar con un cabo a caballo y el estandarte de la iglesia de Santa María con la Bocina, que era transportada en un carro adornado de flores: “la función no era otra que la de convocar a

⁶ *Eco de Alicante*, 6-4-1871.

⁷ Escrito fechado el 21-3-1884. A.M.A., Fiestas, 12, carpeta 7.

los cofrades y fieles al comienzo de la estación de penitencia al tiempo que servía como elemento de orden para las paradas de la procesión general”⁸. A continuación iban las distintas cofradías, acompañadas de nazarenos con cirios o hachones, los devotos y los músicos que entonaban motetes y piezas fúnebres, aunque pronto se empezaron a sustituir por músicas procesionales al incorporarse las bandas de música⁹, algunas de ellas contratadas particularmente por las cofradías, y las bandas militares.

Cada año variaba el número de pasos. Según Sellers, en 1878 el orden era el siguiente: La Samaritana, La Oración en el Huerto, Santa Cena, Jesús atado a la Columna (Flagelación), Ecce-Homo, La Sentencia, Jesús Nazareno, Ntra. Sra. De la Caída, La Verónica y La Dolorosa. Finalizaba la procesión con el Santo Sepulcro, escoltado por el ejército, y la Virgen de la Soledad, que desfilaba con las autoridades, el alcalde, el gobernador, el clero y los maceros¹⁰. Las imágenes eran llevadas por portadores a hombros, aunque disponían de horquetas para poder sujetar los tronos en las paradas. Esta reseña de prensa de *El Liberal* recoge la crónica de una de las procesiones:

Anteayer tuvo efecto la procesión del Santo Entierro, que revistió grandísima solemnidad y brillantez. Las imágenes preciosas que se sacaron lucían iluminaciones de muy buen efecto y alhajas de gran valor.

A dicha ceremonia asistió un grandísimo número de fieles con luces, todas las cofradías, el clero y el ayuntamiento presidido por el alcalde primero, Sr. Ugarte.

⁸ IBORRA, J., “Música, arte y cultura. La recuperación de la Bocina Oficial en la Semana Santa de Alicante”, en *Pasión*, 19 (2016)116.

Hay que hacer constar que la Bocina fue recuperada para la Semana Santa de Alicante en el año 2015 gracias a la labor de los cofrades de Nuestra Señora de la Soledad, que encargaron su restauración, según el boceto original, al orfebre Juan Lillo. El diario *La Verdad*, de 13-3-2015 decía: “La obra que se trata es un carro bocina labrado en metal plateado y dorado, y decorado con escudos y medallones iconográficos. Se trata de la bocina de mayores proporciones que se ha realizado hasta la fecha con un tubo troncocónico de cuatro con quince metros de largo por setenta centímetros de diámetro en su parte más ancha. Todo el cuerpo de la bocina está decorado por orlas y roleos vegetales que jalonan los escudos de España, el Ayuntamiento de Alicante y la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad”.

⁹ La banda musical La Lira fue fundada en 1873 por Pablo Gorgé y estaba integrada por profesores de música de la ciudad, algunos de los cuales pertenecían a la orquesta del Teatro Principal, y actuaba frecuentemente en las fiestas y verbenas, por lo que adquirió mucha popularidad. En 1879 el ayuntamiento redactó un contrato por espacio de seis años para darle el carácter de municipal, en el que hacía constar la obligación de tocar en todos los actos públicos y fiestas a los que asistiera el Ayuntamiento. Por este motivo, durante los años que duró su contrato participó en la procesión del Santo Entierro.

¹⁰ Esta información está recogida de: SELLERS, R., “La Semana Santa alicantina en la prensa histórica”. 1869-1942, en *Semana Santa*, 14 (2011) 62.

Una muchedumbre inmensa acudió a ver ese acto. Luciendo nuestras paisanas su proverbial y magnífica belleza¹¹.

La hora de salida oscilaba entre las cinco y media y las siete de la tarde y el recorrido discurría por el centro histórico de la ciudad. El diario *El Liberal* lo indicaba para información de la población: “Villavieja, plaza de Ramiro, Jorge Juan, Lonja de Caballeros, plaza y calle de las Monjas, Montengán, Virgen de Belén, Santos Médicos, plaza de San Cristóbal, Labradores, Ángeles, Méndez Núñez y Mayor”¹².

2.1. *Cofradías penitenciales*

La Cofradía de la Samaritana abría la procesión del Santo Entierro, aunque no se sabe con exactitud el año de su creación. La de la Purísima Sangre de Cristo, actualmente llamada Cristo del Divino Amor y Virgen de la Soledad “La Marinera”, es probablemente una de las primeras conocidas, pues existe en el convento de las Monjas de la Sangre un documento de 1606 donde ya se menciona, pero su origen podría remontarse al siglo XV. La talla de la virgen, del año 1710, es de Juan Bautista Vera, aunque solo se conserva la cabeza, pues la imagen fue quemada durante la Segunda República.

De 1775 se conoce la fundación de la Hermandad de la Santa Cena en el barrio de San Antón por varios gremios, que adquirieron el paso de la Cena, conjunto del que todavía existen bastantes dudas de su autoría, pues algunos lo atribuyen a Nicolás Salzillo, otros a Francisco Salzillo e incluso a Antonio Riudavest. Cinco años después, al desaparecer la cofradía¹³, el conjunto escultórico fue vendido a Elche. La Hermandad desfila en la actualidad con una talla del Santísimo Cristo Esperanza de los Jóvenes, anónima del siglo XVIII.¹⁴ De esa misma época, indica Sellers: “existen documentos que acreditan la existencia de la Cofradía del Ecce-Homo en el siglo XVIII, e incluso pudiera datarse como mínimo un siglo antes, pues la devoción al Ecce-Homo en nuestra ciudad siempre ha estado ligada a la veneración de la Soledad, una de las más antiguas advocaciones”¹⁵.

¹¹ *El Liberal*, 25-4-1886.

¹² *El Liberal*, 22-4-1886.

¹³ Esta hermandad fue refundada por antiguos alumnos salesianos en el año 1962 y, actualmente, sale en la procesión del Jueves Santo.

¹⁴ Desde 1974 a 1994 la hermandad poseía la talla del Cristo de la Caída, procedente del convento de las Capuchinas, obra atribuida a Francisco Salzillo o a algún discípulo. A partir de 1994 la imagen fue sustituida por otra del escultor José A. Hernández Navarro.

¹⁵ SELLERS, R., “Historia”, <http://www.semanasanta-alicante.com/Paginas/historia-I59.html>. (Consultado el 12-12-2016).

Los orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder se remontan al año 1840 cuando Víctor Cristobal Salvetti, cónsul de Florencia, trajo a Alicante una imagen de la Virgen Dolorosa perteneciente a un autor anónimo del siglo XVIII de la escuela florentina y que fue depositada en una capilla particular en el convento de San Francisco, donde era custodiada por un guardián para que fuera venerada por los fieles. La devoción a la imagen propició que Arturo Salvetti, hijo del cónsul, fundara la cofradía en 1860, cuyos gastos eran sufragados por los propios cofrades y la imagen se conocía, según Miguel Iborra, como la Virgen Dolorosa, la Virgen de la Corona de Espinas o la Virgen de Salvetti¹⁶. Esta cofradía tenía su propia procesión, que salía desde el convento el Miércoles Santo (aunque la imagen de La Dolorosa lo hacía también en la procesión general del Santo Entierro) para recorrer diversas calles de Alicante y contaba con la participación de las autoridades, el clero de la iglesia y muchas mujeres.

Acompañaban a la imagen de la Virgen de la Corona de Espinas un gran número de devotos que vestían túnica de color blanco con peto de remates de color morado y se tocaban con un capirote desarmado y colgante por la espalda, dejando el rostro al descubierto. El escudo era un corazón sangrante traspasado por un puñal grabado sobre metal dorado que se llevaba colgado del cuello por medio de un cordón. La imagen era portada a hombros por devotos y la escoltaban los pescadores y marineros de la barriada¹⁷.

La Cofradía de Jesús atado a la columna en su santa flagelación fue fundada en 1885 y tenía la sede en la iglesia de Santa María. El Santo Entierro y la Virgen de la Soledad cerraban la procesión del Viernes Santo. Esta última se encontraba ubicada en la iglesia de Santa María y su fundación se remonta al siglo XVII. Un siglo después, los cofrades se reunían en la capilla del Baptisterio hasta que la imagen de la Virgen, de autor anónimo, pasó al altar mayor.

III. LA MUSICA EN LA SEMANA SANTA

La capilla de música de la colegial de San Nicolás, cuyas raíces surgieron a principios del siglo XVII, fue el principal exponente de la música religiosa en Alicante. El cabildo municipal la sufragó hasta octubre de 1868, año en el

¹⁶ IBORRA, M., "Historia de la muy ilustre y santa Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora de la Esperanza", en *Semana Santa 2001*, p. 65.

¹⁷ IBORRA, M., o.c., p. 66.

que acordó su supresión debida a las graves dificultades económicas por las que atravesaba el ayuntamiento. Con ello se dio fin a más de 250 años de sostenimiento municipal de la agrupación musical más antigua de la ciudad, dentro de la cual se formaron importantes músicos que, durante ese tiempo, obtuvieron un reconocimiento dentro y fuera de Alicante. Por esta circunstancia, las actuaciones posteriores se redujeron y se limitaron casi exclusivamente a las grandes solemnidades, especialmente las de Semana Santa. El repertorio de la capilla comprendía música religiosa del género vocal-instrumental y polifónico para ser interpretada por la plantilla que tenía esta agrupación. Muchas de las obras fueron compuestas por los propios maestros de capilla, aunque destacaron los misereres, que tuvieron especial relevancia el Miércoles, Jueves y Viernes Santo. Además, era corriente escuchar en esos días, misas, pasiones, lamentaciones, motetes y otras obras sacras, que no solo se interpretaban en la colegial, sino que se hacían extensibles a otras iglesias de la población.

Durante el último tercio del siglo XIX, ejercieron el magisterio de capilla de San Nicolás los siguientes músicos: Francisco Villar Modonés, Francisco Senante, Domingo Gisbert, Ramón Gorgé, Rafael Pastor Marco y Ernesto Villar Miralles¹⁸. Todos ellos se ocuparon de que las funciones de Semana Santa se celebraran con el mayor esplendor, por lo que contaron con un número elevado de músicos para reforzar la capilla, procedentes de las entidades de carácter artístico-recreativo y otras agrupaciones que proliferaban en la ciudad.

En 1871, Francisco Villar¹⁹ dirigió su *Miserere* en Do Menor para la Semana Santa. En él colaboraron el violinista Ernesto Villar, sobrino del maestro, y el flautista Francisco Fons, a los que se unieron otros músicos pertenecientes a la orquesta del Teatro, que dirigía Francisco Villar, así como varios aficionados. La obra mereció grandes elogios por parte de la prensa:

Con una inmensa concurrencia se cantó anoche en la Colejiata [*sic*] magistralmente el que estaba anunciado, una de las obras sacro-religiosas [*sic*] de más importancia que tiene compuesta el maestro D. Francisco de P. Villar y Modonés.

La severidad de esta composición unida a sus melodías de puro sentimiento, brillantes en los solos de algunos instrumentos, armónicos

¹⁸ Francisco Villar dirigió la capilla desde 1863 a 1872 y de 1875 a 1880; Francisco Senante, de 1872 a 1875 y de 1893 a 1896; Domingo Gisbert y Ramón Gorge, entre 1880 y 1889; Rafael Pastor, desde 1890 a 1892 y Ernesto Villar, de 1896 a 1904.

¹⁹ Francisco de Paula Villar Modonés (Cartagena, 1819- Alicante, 1880) fue nombrado primer violín de la capilla de música de San Nicolás en 1848 y en 1855 accedió al cargo de maestro de capilla. Dirigió la orquesta y la empresa del Teatro Principal durante más de treinta años. Como compositor, dejó un amplio catálogo de obras de todos los géneros.

desenbultos [sic] dentro de los preceptos del contrapunto, fugas, cuadros de armonías a voces solas y grandeza en la instrumentación, justamente con la esmerada ejecución de la obra, causó muy buen efecto en el auditorio y llamó justamente la atención de los inteligentes [sic]²⁰.

Francisco Senante²¹ ocupó el magisterio de capilla en el año 1872, pues era conocido en el ámbito musical de la ciudad por su participación en diversos actos, además de gozar del beneplácito del cabildo eclesiástico, especialmente, del abad Francisco Penalva, de quien se decía, no mantenía muy buenas relaciones con Francisco Villar. Los actos religiosos de la Semana Santa resultaron muy brillantes, ya que el 27 de marzo se repuso el *Miserere* de Miguel Crevea, que reunió a 40 músicos, entre los componentes de la capilla y aficionados. *La Tertulia* calificó esta obra como “filosófico-religioso-artística, en que se reproducen las armonías [sic] del harpa [sic] de David y las patéticas melodías de la lira del profeta que lloró la ruina de Jerusalem”²². Además, como era habitual, fueron cantadas las *Lamentaciones* del maestro Agustín Iranzo. Ese mismo día pudo escucharse en la iglesia de la Beneficencia, el *Miserere* del maestro Sancho, del cual, Ernesto Villar había compuesto tres versos; la dirección corrió a cargo de José Charques²³ y colaboraron con la orquesta algunos aficionados.

Para completar las funciones religiosas de la Semana Santa, un grupo de jóvenes interpretaba en la iglesia de San Francisco fragmentos de un miserere y algunas lamentaciones con acompañamiento de piano y también se cantaba otro miserere en la iglesia de Santa María. Como puede observarse, a pesar de los recortes para funciones religiosas y la dificultad que entrañaba la puesta en marcha de algunas obras, por el número elevado de músicos que necesitaban, la tradición de los misereres de Semana Santa no sólo perduró, sino que, incluso, llegaron a interpretarse hasta cuatro en el mismo día.

En 1875, Francisco Senante dirigió su *Miserere* en la colegial, obra que se distinguía por una esmerada instrumentación. También se ocupó de las funciones de Semana Santa del año 1877, dando a conocer el *Miserere* compuesto por

²⁰ *El Eco de Alicante*, 6-4-1871.

²¹ Francisco Senante Llaudés dirigió la capilla de música de San Nicolás en dos etapas: de 1872 a 1875 y de 1893 a 1896. Compuso varias obras del género religioso, así como un cuarteto para cuerda y dos zarzuelas.

²² *La Tertulia*, 31-3-1872.

²³ José Charques (1823-1902) adquirió por oposición las plazas de oboe y requinto de la banda de música militar y desde 1857 fue oboe de la capilla de música. Ese mismo año fue nombrado director de la banda de música de Alicante. En 1866 creó el Instituto Musical de Alicante.

los músicos Ramón Gorgé y Rafael Pastor²⁴, que necesitó la contratación de varios cantantes y músicos para actuar con la capilla.

Miserere. El que se cantó anoche en la Colegiata de San Nicolás, está compuesto por los jóvenes profesores señores Gorgé y Pastor, D. Rafael; y se ejecutó perfectamente bajo la dirección del Sr. Senante, por los profesores de la capilla, y por la orquesta de la Colegiata, tomando también parte en él, los aficionados al canto, señores Asín, Carbonell y Lloret y los instrumentistas señores Clavel, Mingot, don Mariano, Segura y Parreño.

Esta noche volverá a cantarse el mismo Miserere²⁵.

Los actos religiosos de la Semana Santa de 1879 contaron con la capilla de música, dirigida por Francisco Villar, que interpretó un miserere cuyos versos estaban extraídos de otros de Miguel Crevea, Ramón Gorgé y del propio Villar, por lo que quedó de la forma siguiente: *Miserere, Amplius, Tibi soli, Ecce enim, Quoniam* y *Tunc imponent*, de Miguel Crevea; *Cor mundum* y *Libera me*, de Ramón Gorgé; *Auditui meo, Redde mihi* y *Benigne fac*, de Francisco Villar. Además, se cantó el motete *Christus factus est*, del mismo Villar. Éste dirigió su último *Miserere* en 1880 con la participación de 42 intérpretes.

A partir del fallecimiento de Francisco Villar y hasta el año 1893, se abrió una etapa en la cual la capilla tuvo como directores a los músicos Domingo Gisbert, Ramón Gorgé y Rafael Pastor. Durante la Semana Santa de 1882 se

²⁴ Ramón Gorgé (Alicante, 1853-Elda, 1925) pertenecía a una extensa familia de músicos muy conocida de la ciudad. Compuso la zarzuela, *La mejor tierra del mundo*, en colaboración con su hermano Pablo, estrenada en el Teatro Circo el 15 de septiembre de 1890. Otras obras líricas de su producción fueron: *Ensomiant* (Ruiz de Alarcón, 17-4-1883), *El tesoro de la sultana* (Teatro Circo, 14-9-1890), *Rosalía* y *El Campanero*. A lo largo de su vida destacó por su ingenio en la construcción de instrumentos, que fueron dados a conocer al público en diversos actos. El *Copólogo*, estaba compuesto por 25 copas de vidrio en el que su autor tocaba fragmentos de ópera. El *Palófono* era un instrumento en forma de salterio con teclas de madera, de manera que, con dos macillos y unos cuantos listones tensados, por su longitud y grosor producía el sonido. Otra invención suya fue una especie de guitarra, construida con madera de palo santo, de dimensión mayor que el violín, cuyo hueco central de la caja tenía forma de *ese* y con la misma disposición de trastes que la guitarra, pero con una leve inclinación para permitir un mejor asentamiento de los dedos sobre las cuerdas.

Rafael Pastor Marco (Alicante, 1860-La Habana, 1947) fue alumno de Francisco Villar y de Domingo Gisbert. Después se trasladó a Madrid, donde estudió con Cosme de Benito y Napoleón Verger, además de ocupar la plaza de bajo en la Capilla Real. En 1896 se fue a La Habana y dirigió el Conservatorio Pastor. Fundó la Academia de Artes y Letras de Cuba y ejerció la crítica musical.

²⁵ *El Constitucional*, 29-3-1877.

presentó un miserere recopilado por el músico de la capilla, Mariano Ochando, de los correspondientes a los maestros Vasco, Iranzo y Pérez: de José Vasco (*Miserere, Ecce enim, Cor mundum y Quoniam*); de Agustín Iranzo (*Amplius, Tibi soli, Auditui y Tunc imponent*); de Francisco Pérez Guarner (*Redde mihi, Libera me y Benigne fac*). Ramón Gorgé estrenó su propio Miserere en el año 1887:

Damos nuestra cordial enhorabuena a nuestro paisano y aventajado maestro compositor, D. Ramón Gorjé [*sic*] y Soler, por los merecidos elogios que han prodigado los inteligentes a su nuevo *Miserere* cantado en nuestra insigne colegiata en las tardes de miércoles y jueves Santo.

El señor Gorjé [*sic*], cuya modestia es proverbial, ha demostrado, en más de una ocasión sus excelentes condiciones como director de orquesta, y nosotros, que nos honramos con su amistad, sentimos una verdadera satisfacción al hacernos eco de sus triunfos²⁶.

Rafael Pastor Marco ocupó el magisterio de capilla entre 1890 y 1893 y repuso el *Miserere* de Miguel Crevea. Le sustituyó Francisco Senante, aunque en los tres años que estuvo al frente de la capilla esta formación participó en muy pocas solemnidades religiosas; sin embargo, las que pudieron realizarse lo hicieron con grandes medios y lucimiento. Tuvieron especial importancia las de Semana Santa, en las que colaboraron muchos aficionados y profesores junto a la capilla. En 1893, la orquesta contó con los Sres. Clavel, Agustín y Francisco Lloret, Agustín Bas, Antonio García, Pascual Asensi y otros. El jueves fue cantada a gran orquesta la *Misa en Re mayor* sobre el himno *Pange lingua*, de Iranzo; por la tarde, el Oficio de Tinieblas con lamentaciones de Iranzo, Pérez Guarner y Cosme de Benito, para terminar con el *Miserere* de Crevea. Entre los cantantes se encontraban los Sres. Ravello, Asín, Baeza y el niño Juan Garrigós, que entonó el *Cor mundum*. A las nueve de la noche, tuvo lugar la interpretación de *Las Siete Palabras*, de Haydn, por el cuarteto formado por los Sres. Clavel, Rubio, Barrera y Gil. El viernes se cantaron las *Turbas y Pasillos* a cuatro y ocho voces con orquesta, de José Vasco. El sábado, la *Misa* a cuatro y ocho voces con órgano, del mismo autor, y el domingo fue estrenada la *Sequentia* con orquesta del maestro Senante.

El año siguiente, Senante repuso su *Miserere* compuesto en 1874, obra a la que la prensa atribuyó un elevado sentimiento religioso y un estilo parecido al *Miserere* de Crevea. Miguel Soler, célebre cantante alicantino, asistió expresamente desde Madrid para tomar parte en la ejecución de la obra.

²⁶ *El Liberal*, 14-4-1887.

La introducción de esta obra inmortal es solemne; las primeras notas de ese poema del sentimiento religioso hieren al alma en lo más hondo y los primeros clamores del “Miserere” que toda la masa coral repite con matices variados y sentidísimos nos despiertan como de profundo letargo, presentando a vista de la perturbada conciencia todas nuestras iniquidades juntas. Así se prepara el ánimo para el rezo y meditación de este salmo penitente que a tantos grandes hombres extraviados volvió al gran camino.

Felicitemos al maestro Senante y a los profesores que han tomado parte en estas solemnidades religiosas y especialmente a los reputados artistas Sr. Asin y Soler²⁷.

En 1895 pudo escucharse por primera vez en la colegial el motete *Christus factus est*, escrito por Ernesto Villar²⁸ para la Semana Santa, además de las lamentaciones y otras obras habituales en esta época, que fueron dirigidas por Senante. El Miserere interpretado fue el de Francisco Villar, composición que no se había ejecutado desde 1879. La prensa dijo:

El maestro Villar Miralles, que dirigía la orquesta, estuvo admirable atendiendo a todo y a todos, instrumentistas y cantores; dando las entradas, cuidando de la afinación, sacando todos los efectos a la partitura y con los acompasados movimientos de su hábil batuta dando cuerpo y vida, realce y colorido a aquel armonioso conjunto de notas inspiradas que dejará grabadas en el pentagrama, legándonos una perfecta y hermosa creación musical, el inolvidable maestro de la capilla Sr. Villar Modonés que supo colocar a ésta a una altura envidiable²⁹.

Francisco Senante volvió a dirigir el *Miserere* de Miguel Crevea y las funciones de Semana Santa del año 1896. Unos meses después, se hizo cargo de la capilla Ernesto Villar Miralles. Durante la Semana Santa de 1897 estrenó su *Miserere*, obra que supuso un acontecimiento para los amantes de la música

²⁷ *El Alicantino*, 28-3-1894.

²⁸ Ernesto Villar Miralles (Alicante, 1849- Novelda, 1916) fue violinista, compositor, director y escritor. Su tío, Francisco Villar, le inició en los estudios de violín y obtuvo la plaza de concertino en la orquesta del Teatro Principal a los catorce años. De 1876 a 1880 permaneció en Zumaya, donde organizó y dirigió una banda y una capilla de música. En 1871 fijó su residencia en Madrid para ejercer como Perito de Aduanas. Entre 1879 y 1892 estuvo en Zumaya, Mazarrón y Vinaroz, dirigiendo bandas y capillas de música hasta su vuelta a Alicante en 1892. En 1899 fue nombrado profesor especial de música de la Escuela Normal de Magisterio. Durante los años que permaneció como maestro de capilla de San Nicolás compuso muchas obras del género religioso. Además de escribir varios libros sobre música, colaboró con diversos artículos periodísticos.

²⁹ *El Nuevo Alicantino*, 14-4-1895.

religiosa, pues en los ensayos realizados había llamado la atención por su majestuosidad y riqueza vocal e instrumental, participando 30 voces y 32 profesores de orquesta, entre los que se encontraban los señores Rizo, Rameta, Carratalá, Rubio, Francisco Fons y Francisco Gorgé. Un extenso artículo acerca de este miserere, publicado por Hermenegildo Giner de los Ríos, decía:

La obra del Maestro de Capilla de San Nicolás presenta gran novedad en su estructura [*sic*], de carácter majestuoso y amplio: suma originalidad en las combinaciones de la instrumentación y extraordinaria variedad de combinaciones armónicas, salvando las dificultades de la monotonía tan frecuente en el género sagrado, y por último ofrece la innovación en la masa de sonidos de la introducción del clarinete bajo y el empleo del cornetín con sordina, de mucho efecto ambos instrumentos en momentos determinados.

Cuanto dijéramos sería pálido para alabar la maravillosa ejecución de la orquesta y la no menos admirable de las voces. Con dificultad encontrará el Sr. Villar nunca más fieles encargados de dar vida y realce a su obra y con dificultad se podrá escuchar en Alicante una capilla superior a la de este año, obedeciendo a la admirable batuta del ilustre profesor³⁰.

A pesar del éxito de la obra, un grupo de fieles católicos, contrarios a las ideas políticas del maestro, elevaron un escrito al abad de San Nicolás, cuya copia también fue enviada al obispo y a la prensa católica, en términos muy duros:

La presente tiene por objeto manifestarle a V. el disgusto que entre los fieles de Nuestra Santa Madre Iglesia han causado los dos escándalos que bajo el supuesto nombre de Misereres, se han cantado en la Colegiata la pasada semana Santa. Una colección de cavatinas italianas del gusto dominante hace cincuenta años, han resultado los once números de dichos Misereres.

Como fervientes católicos somos de opinión que no debían consentirse se ejecutara en las funciones religiosas música profana a dichos actos.

Además V. no debe ignorar que los católicos Romanos somos enemigos irreconciliables [*sic*] de la masonería y nos llama la atención que hoy la Capilla de la Colegiata, la compongan individuos masones, contrarios en Nuestra Santa Iglesia.

³⁰ GINER, H., "El Miserere de D. Ernesto Villar Miralles", *El Ateneo*, 30-4-1897.

En gran manera nos extraña que el digno y muy Ilustre Cabildo de esa Colegiata, haya admitido sin protesta en el seno de la Casa del Señor, como Maestro de Capilla al Sr. Villar (D. Ernesto) republicano fogoso según la prensa...

Además del Sr. Villar cuenta la Capilla de la Colegiata con los hermanos de compas y triángulo, entre durmientes y no durmientes son los siguientes. D. Antonio Huertas, idem Francisco Fons (grado 18, triángulo en el reloj [sic]) Francisco Rameta, José Rizo y D. Francisco Gorgé.

Los datos anteriores resultan exactos de toda exactitud...³¹.

Terminaba el escrito suplicando al abad que pusiera los medios necesarios para acabar con la situación. A pesar de estos incidentes, el *Miserere* se volvió a interpretar en la Semana Santa del año siguiente. En 1899, además del *Miserere* de Crevea, pudieron escucharse otras obras compuestas por Ernesto Villar: *Passio Domini nostri Jesu Christe secundum Joannem* (Viernes Santo), *Laudate Dominum* (Sábado Santo) y *Victima Paschali* (Domingo de Pascua).

Para concluir, es necesario hacer constar la relevancia religiosa, popular, política y social que tuvieron las cofradías de la Semana Santa durante el siglo XIX, pues fue notoria la participación del pueblo y de personalidades de las diferentes entidades, que hacían posible la consecución de las celebraciones para que se llevaran a cabo con el mayor esplendor, sin olvidar la parte musical como copartícipe de todos los actos religiosos. Sin duda, esta simbiosis de circunstancias dio a la Semana Santa alicantina la importancia que se ha ido acrecentando a través del tiempo, hasta nuestros días.

IV. BIBLIOGRAFÍA

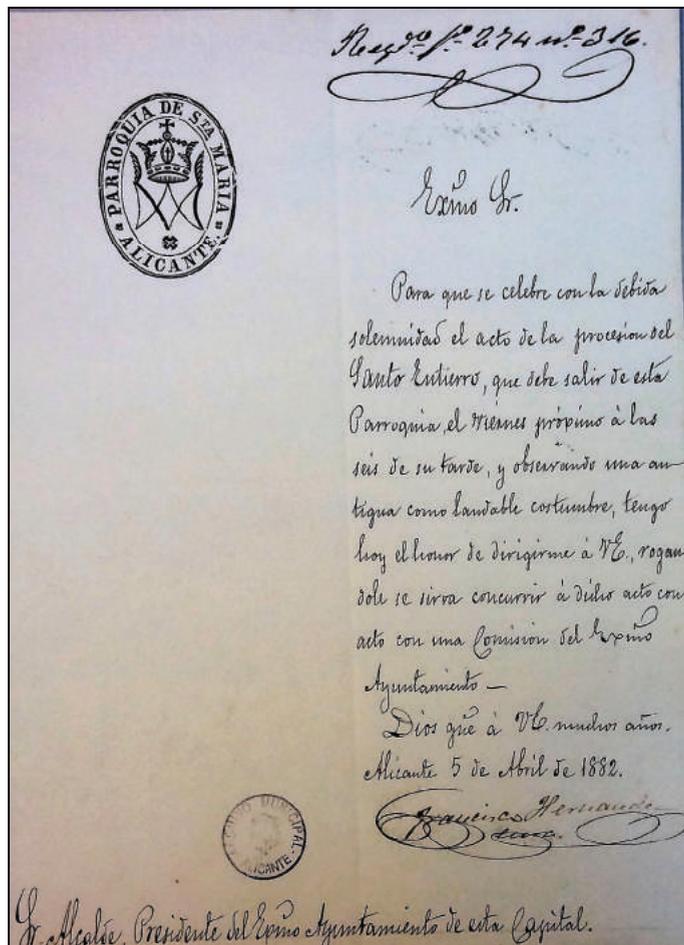
- AGUILAR GÓMEZ, J. de D., *Historia de la Música en la Provincia de Alicante*, Alicante 1970.
- DÍAZ GÓMEZ, R., “Villar Modonés, Francisco de Paula”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10, Madrid 2002, p. 933.
- DÍAZ GÓMEZ, R., “Villar Miralles, Ernesto”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10, Madrid 2002, p. 933.

³¹ B.C.A.M. (Fondo Ernesto Villar Miralles, carpeta 1, nº 62).

- FIGUERAS PACHECO, F., “Las antiguas procesiones de Alicante”, en *Pasión* (1956), s.n.
- FIGUERAS PACHECO, F., *Resumen histórico de la Ciudad de Alicante*, Alicante 1963.
- FLORES FUENTES, J., “Catálogo y Transcripción de los fondos musicales de la Capilla de Música de San Nicolás de Alicante”, en *Ayudas a la investigación 1986-87*, Alicante 1991.
- FLORES FUENTES, J., “La música de Semana Santa en la colegial de San Nicolás. Los grandes Misereres del siglo XIX”, en 11, (2008) 44-57.
- FLORI LÓPEZ, A. M^a., *El magisterio de capilla en la colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad*, tesis doctoral presentada en la UPV, Valencia 2003.
- GALBIS, V., “Senante Llaudés, Francisco”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, Madrid 2002, p. 922.
- GALDÓ ROBLES, A., “D. Ernesto Villar Miralles (Perfil literario-artístico)”, en *El Graduador*, 11-6-1890.
- GALIANO PÉREZ, A. L., “El tiempo pasa. Rito y ceremonial en la Semana Santa alicantina en el siglo XIX”, en *Pasión*, 18 (2015) 30-35.
- GINER DE LOS RÍOS, H., “El Miserere de D. Ernesto Villar Miralles”, en *El Ateneo*, 30-4-1897.
- IBORRA ANDRETE, M., “Historia de la muy ilustre y santa Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora de la Esperanza”, en *Semana Santa* (2001) 63-75.
- IBORRA TORREGROSA, J., “El drama ritual urbano. Tradición y modernidad en la Semana Santa de Alicante durante el siglo XIX”, en *Pasión*, 19 (2016), pp. 48-69.
- IBORRA TORREGROSA, J., “Música, arte y cultura. La recuperación de la Bocina Oficial en la Semana Santa de Alicante”, en *Pasión*, 19 (2016), pp. 114-129.
- LÓPEZ CARRANZA, M^a Cruz., “Gorgé Soler, Ramón”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, Madrid 1999, p. 793.

- LLORENS ORTUÑO, S., “Celebraciones religiosas en la Semana Santa alicantina en el siglo XIX”, en *Semana Santa Alicante*, (1998) 14-17.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V., *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, Alicante 1960.
- PICÓ PASCUAL, M. A., “Aproximación histórica acerca de los Misereres ejecutados en la Colegiata de San Nicolás de Alicante durante la década de los años sesenta del siglo XIX: el Miserere de Miguel Crevea Cortés (1837-1862)”, en *Alberri, Cocentaina*, 1995, pp. 142-159.
- PICÓ PASCUAL, M. A., “Los hermanos Crevea Cortés, dos compositores de música religiosa del siglo XIX”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 octubre 2000, II, Madrid 2001, pp.967-975.
- RAMOS CARRATALÁ, V., *Crónica de la Provincia de Alicante*, Alicante 1979.
- SÁENZ, C. M^a., “Pastor Marco, Rafael”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 8, Madrid 2001, p. 509.
- SALA SEVA, F., *Acontecimientos notables en la Iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980*, Alicante 1981.
- SÁNCHEZ PALACIOS, C., “Don Miguel Crevea y Cortés”, en *Una Nube de Verano*, 14-9-1862.
- SELLERS ESPASA, R., “Les germandats i confraries en Alacant del segle XVIII”, en *Pasión*, 19 (2016) 32-47.
- SELLERS ESPASA, R., “La recuperación de la Procesión del Santo Entierro en el siglo XIX”, en *Semana Santa*, 15 (2012) 50-63.
- SELLERS ESPASA, R., “La Semana Santa alicantina en la prensa histórica”. 1869-1942, en *Semana Santa*, 14 (2011) 59-67.
- VIDAL TUR, G., *Alicante ochocentista*, Alicante 1960.
- VIDAL TUR, G., “Crevea y su Miserere”, *Información*, 20-3-1951.
- VILLAR MIRALLES, E., *Alicante artístico musical*, Alicante 1893.

- VIRAVENS PASTOR, R., *Crónica de la M.I. y siempre F. Ciudad de Alicante*, Alicante 1876.
- VIVES RAMIRO, J. M., “El Miserere en do menor para voces solistas y orquesta de Miguel Francisco Crevea y Cortés en el contexto de la Semana Santa alicantina”, en *Semana Santa Alicante 2000*, Alicante, 3, 2ª Época (2000) 31-35.



1. Invitación del clero de Santa María al alcalde para asistir a la procesión del Santo Entierro (A.M.A. Fiestas, caja 8, carpeta 1).

Ay, que el aliento falta.

**Un Villancico de Miserere para la liturgia
penitencial de la Semana Santa del
Monasterio del Escorial**

Gustavo SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En el archivo musical del Monasterio del Escorial se conserva una obra anónima titulada *Ay, que el aliento falta*, descrita en el manuscrito original como “Villancico de Miserere”. Es el único ejemplo -junto a otros dos “solos de Miserere” (de Sebastián Durón y Antonio Literes)- existente en el archivo escorialense, de entre sus más de 2.000 títulos. ¿De qué género musical se trata? ¿Para qué momento litúrgico fue compuesta y destinada esta obra? ¿Consistió en una costumbre o tradición propia y exclusiva del Monasterio del Escorial o, por el contrario, practicada en otras iglesias de España? Son algunos de los interrogantes que nos hemos planteado y a los que trataremos de dar respuesta, si no definitiva, al menos aproximada.

En primer lugar, describiremos la obra, tanto en su soporte físico (la partitura), como en su contenido musical, analizando la estructura y textura de la misma.

El manuscrito original se conserva en forma de “música a papeles”, es decir, en las diversas partes o vocales e instrumentales que conforman la obra: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor y Acompañamiento. Un total de 8 “papeles” o folios, de 22 x 31,5 cm., distribuidos de este modo: 2 folios para el Tiple 1º (uno con el estribillo y otro con las coplas, donde sólo figura la letra de la primera copla), 1 para el [Tiple 2º] con las coplas, 2 para el Alto (uno para el estribillo y otro para las coplas), 2 para el Tenor (estribillo y coplas) y 1 para el [Acompañamiento], una parte instrumental para bajo con cifrado, en cuyo reverso figura el título de la composición: “Villancico a 4 / para Miserere / Ay que el aliento” (véase la Imagen 1 del ANEXO I).

Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 1055-1070. ISBN: 978-84-697-5400-9

La escritura musical está enmarcada en el tipo de notación mensural blanca con coloración (véase la Imagen 2 del ANEXO I). Y se hace uso de las consideradas como “claves altas” (clave de Sol para el Tiple, Do en 2ª para el Alto y Do en 2ª para el Tenor) por lo que, según los teóricos de la época, en su interpretación debía realizarse un transporte a la tercera o, más comúnmente, la cuarta inferior (intervalo que hemos elegido en nuestra transcripción). Aunque no consta el año de composición, dadas las características de la escritura y notación de la obra, se podría fechar en la segunda mitad del siglo XVII, quizás más hacia el final de la centuria, como se verá más adelante.

En cuanto al género y forma, se trata de un pieza vocal “a 4” (2 Tiples, Alto y Tenor) con acompañamiento instrumental (bajo cifrado), correspondiente al género del villancico, en su variante más básica y sencilla, consistente en dos partes o secciones bien definidas: estribillo y coplas¹.

El estribillo se divide a su vez en dos secciones, una más extensa y otra muy breve hacia el final, a modo de *coda*, donde en todas las partes —salvo en el Acompañamiento— se aprecia la indicación agógica (referida al tempo o velocidad del pulso) “despacio”. La textura del estribillo es predominantemente polifónica o contrapuntística, con breves pasajes imitativos (compases 1-2 y 19-21; ver la partitura en el ANEXO II), alternando con diversos fragmentos homofónicos. En cuanto a las coplas, se trata de una sección mucho más breve que el estribillo, con sencilla textura homofónica en la que intervienen las cuatro voces. En el manuscrito aparecen seis textos diferentes para otras tantas coplas.

En ambas secciones se aprecian interesantes recursos armónicos, como por ejemplo el uso de acordes de quinta aumentada sin preparación previa, es decir, abordados directamente (cc. 6 y 7), acordes de séptima en estado fundamental y en primera inversión (c. 11) o los diversos choques de segunda que aparecen en las coplas, algunos incluso presentados de forma paralela (cc. 44 y 48).

Íntimamente unidos se hallan el aspecto melódico y el vocal, donde llama poderosamente la atención el tratamiento de las voces en el estribillo (en las coplas es más usual), sobre todo, en su extensión, superando incluso las dos octavas y excediendo los límites tradicionales en el extremo inferior. Concretamente, el Tiple 1º abarca desde Fa3 hasta Sol5; el Alto desde Sib2 hasta La4 y el Tenor (el más normal en este sentido) desde Si2 hasta Fa4. El discurso melódico, muy abundante por lo general en segundas y terceras, y con numerosos cromatismos, hace un uso prolijo de saltos de octava. Algunos de estos saltos resultan casi

¹ Véase CAPDEPÓN, P., *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial 1993. LAIRD, P., *Towards a History of the Spanish Villancico*, Harmonie Park Press, Michigan, 1997.

imposibles, como sucede en el Tiple 1º con el citado Fa3 (una nota fuera de su registro habitual), y que en el caso del Alto vienen a indicar la naturaleza varonil del intérprete, pues incluso superan el límite grave de la voz de Tenor, siendo forzoso abandonar su habitual técnica de falsete y hacer uso del registro de pecho propio de un barítono. Todos estos “excesos” vocales producen además una serie de interesantes cruces de voces (cc. 7, 8, 10, 13, 15, 16, 31, 33 y 34) y vienen a mostrar, más que un alarde técnico compositivo, la intención del autor de expresar la sensación de ahogo, de falta de aliento, como el propio texto indica, tratando de expresar de forma verdaderamente plástica la agonía del crucificado.

Todos estos rasgos armónicos, melódicos y tímbricos nos llevan a situar la cronología de la composición en la segunda mitad del siglo XVII, incluso a finales de la centuria, como anunciábamos con anterioridad.

Volviendo a un interesante aspecto de la pieza, el relativo al número de voces empleadas, se debe resaltar la circunstancia de que el estribillo está escrito a tres (Tiple 1º, Alto y Tenor) y las coplas a cuatro, añadiendo a los dichos la voz de Tiple 2º. En primera instancia cabe pensar en el extravío de uno de los papeles del Tiple 2º, el destinado al estribillo, pero si se observa y analiza detenidamente la textura musical de esta sección y la conducción de las voces, no se debe descartar que se trate de una elección original del autor. De hecho, la corta distancia -de tercera, segunda e incluso unísono- entre el Tiple 1º y el Alto en algunos pasajes (cc. 4-5, 10, 13-17, 20-22, 37-38), dejan muy poco espacio o ninguno a otra voz intermedia. No obstante, era común en el estilo y época en que fue escrita la obra que las dos voces superiores (sopranos o tiples) se alternaran en la línea superior, presentándose a menudo el Tiple 2º por encima del Tiple 1º. No obstante, y para concluir, el resultado final de la textura a tres voces resulta bastante convincente y no produce sensación de vacío o falta de una cuarta voz, la de Tiple 2º. Sin duda, habría resultado muy original la opción de escribir el estribillo a tres voces y las coplas a cuatro, cuando lo habitual era justamente lo contrario: usar el máximo de voces en el estribillo y reducirlas en las coplas.

En cuanto al momento litúrgico al que parece haber sido destinado este villancico, teniendo en cuenta el título que figura en la portada de la obra -“villancico de Miserere”-, así como la temática del texto, debió corresponder a alguno de los oficios del Triduo Pascual (Jueves, Viernes y Sábado Santo) en los que se incluía el salmo 50, o *Miserere*. Estos fueron dos: uno al final del oficio de Completas del Viernes Santo y otro en el de Laudes de los tres días santos. En todos los casos se llevaba a cabo un acto de flagelación comunitaria en el coro, comúnmente denominado “disciplina”. El de Completas del Viernes Santo -efectuado de igual modo todos los viernes de Cuaresma- aparece así descrito en el Ordinario jerónimo de 1636:

“[...] en esta sexta feria [Viernes Santo], y en las demas de la Quaresma la disciplina se haze de comunidad en el coro despues de Completas, las cuales se deuen dezir a tiempo que cerradas las puertas y ventanas del coro, y iglesia quede bastantemente obscuro de modo que no se puedan ver. A esta han de acudir todos dexadas cualesquier ocupaciones; y acabada la antiphona de Nuestra Señora de Completas, estando ya cerradas las puertas y ventanas, mientras se dizen los versillos, y la oracion se apagan todas las luzes del coro, y de la iglesia, y se reserua una o dos que han de quedar escondidas fuera del coro; y bien cubiertas y dicho *Pater noster*, *Aue Maria*, y *Credo* por fin del oficio; y dado algun intervalo de tiempo, lo que parece necesario para que todos puedan ponerse en disposicion de poderse açotar. El prelado, y en su ausencia el vicario, y faltando tambien el, el hebdomadario empieça el salmo de *Miserere* espaciosamente en tono baxo, pero de modo que todos alcançen a hazer en fin de los versos tercera abaxo, como fuere costumbre de cada casa; y hacese mediacion en ellos y prosiguiese a coros empeçando por el del hebdomadario, y dicho *Gloria Patri*, y *Sicut erat* y *Kyrie eleison* haze el prelado señal para que cese la disciplina con las palmas, o sobre la silla [...]”².

El citado Ordinario describe de un modo similar el *Miserere* y su correspondiente acto disciplinario celebrado durante las Laudes del Triduo Pascual, una hora canónica perteneciente litúrgicamente al oficio de Tinieblas, pues se decía sin interrupción tras los Maitines:

“Mientras este salmo [*Miserere*] se dize en Laudes en nuestra religion, ha de auer disciplina, y para esto deue el prior esperar despues del *Pater noster* algun poco, hasta que le parece estaran ya preparados para la disciplina, y entonces empearà en tono el salmo *Miserere*, açotandose juntamente, y acabado el salmo dize en la misma voz, sin dezir *Oremus*, la oracion del oficio *Respice*, y acabada haze, o con las palmas de las manos, o sobre la silla señal para que cese la disciplina”³.

Debido al carácter solemne de los oficios de Tinieblas -según el Ordinario de 1636, “los Maytines se cantan estos días solemnemente”⁴-, nos inclinamos a pensar que era ese momento (Laudes) el que acogió la interpretación del “villancico de *Miserere*” que nos ocupa. Esta hipótesis se refuerza además con una indicación que hallamos en el *Directorio del Corrector del Canto* referida a

² Ordinario, y Ceremonial, según las costumbres y rito de la Orden de Nuestro Padre San Geronymo, Imprenta Real, Madrid, 1636, ff. 42r-42v.

³ *Ibid.*, f. 47v.

⁴ *Ibidem*.

la supuesta intervención de la capilla de música tras el mencionado *Miserere* de Laudes: “acabada la música después de la disciplina [...]”⁵. En el contexto escurialense (e hispano) de otras épocas, el término “música” equivalía a “capilla de música” o, en un sentido más amplio, a “polifonía”. Así pues, tal intervención de la capilla musical al término de la disciplina sugiere que consistiese en la interpretación del villancico de Miserere.

Pero, cabría plantearse si el villancico de Miserere se interpretaba los tres días de Tinieblas o tan sólo uno. Si bien el referido *Directorio del Corrector del Canto* advierte que “así se ejecutan las Tinieblas todas tres noches”⁶, la temática del texto -totalmente identificada con la muerte de Cristo- nos inclina a plantear (sin tampoco pretender extraer conclusiones definitivas) que la ejecución del villancico se limitase al Viernes Santo. Transcribimos a continuación el texto completo de la obra:

Estrillo: Ay, que el aliento falta,
 que el amor pronuncia
 con voz intercadente.
 Ay, a quien el dolor corta
 y el suspiro turba,
 que la vida muere,
 que la luz fluctúa.

Coplas: Murió la vida, mortales,
 y si la vida murió
 ¿qué vida como la muerte?
 ¿qué aliento como el dolor?
 Murió porque viva el alma,
 quédase con su pasión,
 más apasionada sí,
 pero más ausente no.

 Quien muere de la fineza,
 eterniza en la razón,
 la deuda por el cariño
 dulcemente ejecutó.

⁵ *Directorio del Corrector del Canto, 1780*, en *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, Luis Hernández (ed.), Ediciones Escurialenses, San Lorenzo del Escorial 1993, t. II, p. 271.

⁶ *Ibidem*.

Si los vientos se conmueven,
 porque está muerto, judíos,
 traidores, toda quietud
 del aire del corazón.

De qué le sirven sus telas,
 a las que vuelan a voz,
 si en el pecho no se rasgan
 para vestir el dolor.

Ser el penar sin morir,
 vivir en la compasión,
 con mucha alma al padecer,
 y el alma con mucho Dios.

La práctica del canto de una obra en lengua vernácula asociada al *Miserere*, que por su texto alusivo a la Pasión y muerte de Cristo estaba inequívocamente ligada a la liturgia del Triduo Pascual, encuentra otros dos ejemplos en el archivo del Monasterio del Escorial. El primero de ellos es un “Solo de Miserere con flautas”, compuesto por Antonio Literes (1673-1747)⁷ y escrito para tiple, dos flautas y bajo continuo, cuyo texto es como sigue:

Estribillo: Corazón, ¿por qué anhelas?
 ¿a qué respiras?
 ¿para qué alientas?
 si no bates las alas
 y al cielo vuelas.

Coplas: Ya triunfa el mayor Alcides
 de la hidra más soberbia
 enarbolando la clava
 con ambas manos abiertas.

Las celestes luminarias
 se reducen a tinieblas
 túrbanse los elementos
 y el pecador no se altera.

⁷ Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, 33-5bis. La obra no aparece en el catálogo de Samuel Rubio, hecho que ha señalado Antoni Pons Seguí en *Antonio Literes (1673-1747). Tres misas de facistol*, Asociación Ars Hispana, Madrid, 2017, p. 2.

Los humanos se endurecen
y los peñascos se quiebran;
piedras parecen los hombres,
hombres parecen las piedras.
En cinco fuentes abrieron
misericordias inmensas
el amor a sufrimientos
y la crueldad a violencias.

Uno a incesantes congojas
el abismo reconcentra
y otro se fija glorioso
más allá de las estrellas.

Con la inundación que a todos
olas de piedad franquea
el malo a profundo baja
y el justo al cielo se eleva.

El otro ejemplo es un “Solo con violines” para soprano, dos violines y bajo continuo, que tiene como autor a Sebastián Durón (1660-1716) y cuya partitura se conserva en el mismo papel que la obra anterior, en el reverso⁸. Su texto es el siguiente:

Estribillo: Corazón que suspiras atento
mirando tus yerros, no suspires,
pues haya piedades
tu arrepentimiento.

Mas suspira, mas llora,
que el llanto es sonoro acento,
para aquel que, ofendido,
te mira pendiente de un leño.

Coplas: ¿Qué temas, si tan humano,
tan piadoso y halagüeño,
amorosamente fiel,
muere por ti en un madero?

⁸ Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, 33-5bis.

Muévate para pedirle
 misericordia, que él mismo,
 para ostentar sus piedades
 tiene los brazos abiertos.

Muévate el ver que al morir
 en la cruz está pidiendo
 perdón por sus enemigos,
 ¿qué hará por ti, no lo siendo?

Llora y pídele contrito
 y le pagarás atento
 en perlas cuanto en rubíes
 a su amor estás debiendo.

Llégate a aquese costado
 cuya sangre está vertiendo,
 no para que la malogre
 la obstinación de tus yerros.

Confía que en esa cruz
 a quien de él fio da el cielo,
 que a un instante de contrito
 sabe dar eterno premio.

La costumbre de interpretar este género de obras parece haber tenido cierta raigambre en algunas iglesias de Castilla-León, especialmente en la catedral de Valladolid pues, según sugiere Carmelo Caballero, probablemente proliferaron “debido al gran peso de las cofradías penitenciales en la ciudad y a la importancia que desde antiguo tenían sus desfiles procesionales, quizá uno de los marcos posibles para la interpretación de este tipo de composiciones”⁹. Según este autor, resulta muy probable que esta costumbre se estableciese a lo largo del siglo XVII, de forma tardía con respecto al resto de obras dedicadas a la Navidad, Corpus, los santos o la Virgen, debido a que en un principio pudieron ser consideradas inadecuadas para un tiempo litúrgico caracterizado por su seriedad y gravedad¹⁰.

⁹ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, p. 35.

¹⁰ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “Tonos, villancicos sacros y obras para el teatro de Juan Hidalgo”, Notas al Programa ofrecido por La Grande Chapelle en el Centro Cultural Miguel Delibes, Valladolid, 31-V-2014.

Sin entrar a discutir estas hipótesis, lo cierto es que en el archivo de la catedral vallisoletana se conservan un buen número de ejemplos de este género litúrgico-musical, los cuales aparecen bajo diversas denominaciones. Existen diversas composiciones “a la Pasión” y “al Cristo crucificado” de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)¹¹, maestro de capilla en dicha catedral entre 1654 y 1690; así como varios solos, dúos y “cuatros” a “Cristo crucificado” y al “Santo Cristo” del compositor Cristóbal Galán (ca.1615-1684)¹², maestro de la Real Capilla de Madrid entre 1675 y 1684. También en este mismo archivo se conserva algún ejemplo del que fuese arpista de la Real Capilla, Juan Hidalgo (1614-1684), como el villancico de Miserere *Rompe amor mis culpas*, de 1667. Por último, en el Monasterio de Aránzazu se conserva un villancico de Miserere “a 4” y en la catedral de Salamanca un “Elogio al Cristo Crucificado” (lo que viene a ser realmente un villancico de Miserere), ambos de José de Torres y Martínez Bravo (ca.1670-1734), organista y maestro de la Real Capilla entre 1686 y 1734¹³.

El hecho de que estos tres compositores, íntimamente ligados a la Real Capilla, escribiesen villancicos de Miserere apunta a la probable práctica de este género en la referida institución, si bien con el tiempo se debió extinguir, ya que no se conserva ningún ejemplo en el Archivo General de Palacio. La posible causa de la inexistencia de villancicos de Miserere en el palacio madrileño parece residir en la desaparición de su archivo musical a consecuencia del incendio del Real Alcázar en la Nochebuena de 1734.

Por último debemos destacar la existencia de un “tres” o villancico de Miserere titulado *Mas, ¡ay piedad!*, de Juan Hidalgo, procedente de la Catedral de La Plata (Bolivia)¹⁴, lo que viene a suponer que la práctica de los villancicos de Miserere se extendiese al continente americano a través de los fuertes lazos comerciales y culturales que unieron las tierras de Nueva España con la vieja Castilla durante más de tres siglos.

Desconocemos el alcance de esta práctica o costumbre en territorios americanos, un tema que no parece haber sido estudiado hasta ahora. Quizás

¹¹ LÓPEZ CALO, J., *La música en la Catedral de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid y Cajaespaña, Valladolid, 2007, t. II, pp. 197-200.

¹² *Ibid.*, t. V, pp. 121-130.

¹³ Datos recogidos por LOLO, B., *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990, pp. 180 y 184. El villancico de Miserere tiene como incipit *Al clamor suspiro* (Archivo del Monasterio de Aránzazu, Cat. 418) y está escrito para 2 tiples, alto, tenor y acompañamiento (bajo continuo). El “Elogio al Cristo Crucificado” es una composición para 2 tiples, alto, tenor y arpa, y su incipit textual es *Hombre y Dios crucificado* (Archivo de la Catedral de Salamanca, Cat. 2968).

¹⁴ Dato recogido por CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “Tonos, villancicos sacros...”, o.c.

se trate tan sólo de la presencia meramente testimonial de unas pocas partituras dispersadas en otros tanto archivos, o por el contrario pudo implantarse esta costumbre y sobrevivir a la tradición peninsular, también poco estudiada, o al menos de manera sistemática. Desde luego, a la vista de las fechas de las composiciones conservadas, da la impresión de que la tradición del canto del villancico de Miserere surgiese hacia mediados del siglo XVII y perdurase unas pocas décadas hasta extinguirse en el primer tercio del siglo XVIII. Excedería los límites de este pequeño trabajo abordar con la profundidad que merece un tema tan interesante, pero confiamos en que al menos hayamos podido arrojar algo de luz sobre el caso escurialense y despertar curiosidad por este desconocido género, en cierto modo (permítaseme la expresión) sumergido en las tinieblas.

ANEXO I: IMÁGENES

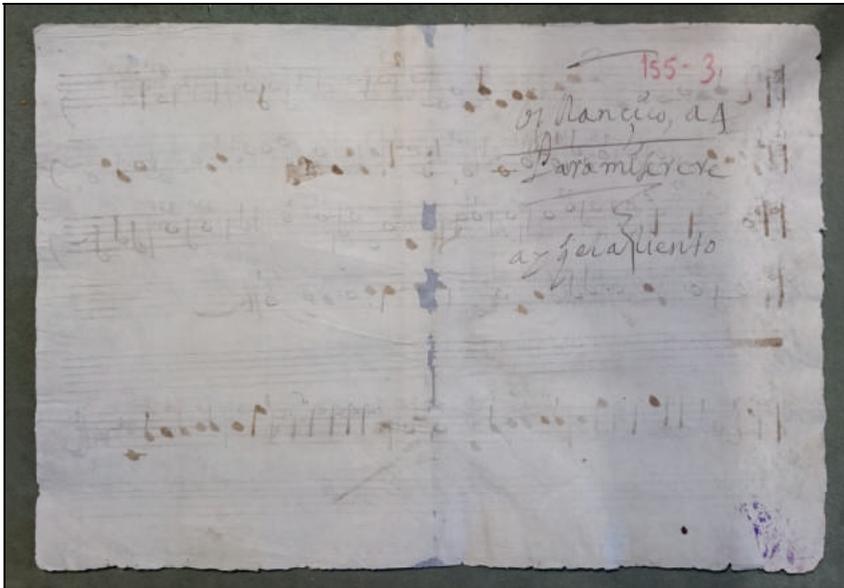


Imagen 1: Portada de la parte de bajo continuo del villancico de Miserere *Ay, que el aliento falta* (RBME, 33-5bis).

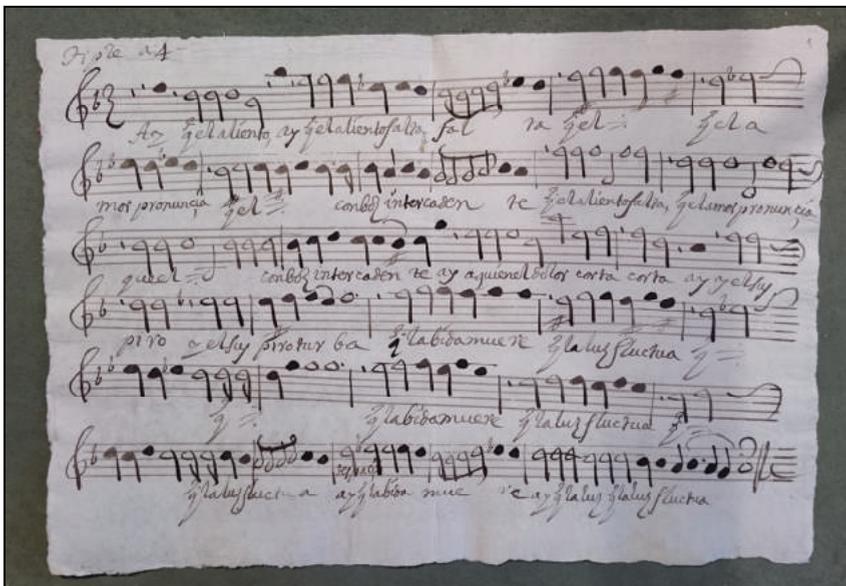


Imagen 2: Parte de Tiple 1º correspondiente al estribillo del villancico de Miserere *Ay, que el aliento falta* (RBME, 33-5bis)

ANEXO II: PARTITURA

AY, QUE EL ALIENTO
(Villancico de Miserere. Archivo del Escorial, Sig. 155-3)

Transcripción: Gustavo Sánchez, 2005 ANÓNIMO
(s. XVII)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, and Acompañamiento. The second system includes parts for Tiple 1º, Alto (A.), Tenor (T.), and Acompañamiento (Ac.).

Lyrics:
 Tiple 1º: Ay, que el a - lien - to, ay,
 Alto: Ay, que el a - lien - to fal - ta, ay, ay,
 Tenor: Ay, que el a - lien - to, ay, que el a -
 Tiple 1º: que el a - lien - to fal - ta, fal - - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun -
 A.: que el a - lien - to fal - ta, fal - - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - lien - to
 T.: lien - to fal - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun -
 Ac.: (Figured bass notation)

Anexo II.1.

AY, QUE EL ALIENTO

System 1 (Measures 1-8):

- Tp. 1^o:** - cia, que el a - mor pro-nun - cia con voz in-ter - ca - den - te, que el a-lien - to
- A.:** fal - ta, que el a - lien - to fal - ta con voz in-ter - ca - den - te, que el a-lien-to fal -
- T.:** - cia, que el a - mor pro-nun - cia con voz in-ter - ca-den - te, ay, _____
- Ae.:** (Bass line with triplets and accents)

System 2 (Measures 9-16):

- Tp. 1^o:** fal - ta, que el a - mor pro-nun - cia, que el a-mor pro-nun-cia con voz in-ter - ca-den -
- A.:** - ta, que el a - mor pro-nun - cia, que el a-mor pro-nun - cia con voz in-ter - ca - den -
- T.:** - ay, _____ ay, _____ ay, _____ con voz in-ter - ca - den -
- Ae.:** (Bass line with triplets and accents)

System 3 (Measures 17-24):

- Tp. 1^o:** te, ay, a quien el do-lor cor-ta, cor-ta, ay, y el su - spi-ro, y el su-spi-ro tur -
- A.:** te, ay, a quien el do-lor cor-ta, y el su - spi-ro, y el su - spi-re
- T.:** te, ay, a quien el do - lor cor-ta, y el su - spi-ro, tur-ba, y el su-spi-ro
- Ae.:** (Bass line)

AY, QUE EL ALIENTO

System 1 (Measures 24-29):

- Tp. 1º:** - - ba, que la vi-da mue - re, que la luz fluc-tu - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc -
- A.:** tur - ba, que la vi-da mue - re, que la luz fluc-tú - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc -
- T.:** tur - ba, ay, ay, ay, ay, que la luz fluc -
- Ac.:** (Rhythmic accompaniment with fingerings: 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3)

System 2 (Measures 30-35):

- Tp. 1º:** tú - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc-tú - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc -
- A.:** tú - a, que la vi - da mue-re, que la luz fluc-tú - a, que la vi - da mue-re, fluc -
- T.:** tú - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc-tú - a, que la vi-da mue - re, que la luz fluc-tú -
- Ac.:** (Rhythmic accompaniment with fingerings: 4 3, 4 3#, 4 2#, 4 3#, 4 3, 4 3)

System 3 (Measures 36-41):

- Tp. 1º:** tú - a, ay, que la vi-da mue - re, ay, que la luz, que la luz fluc - tú - - a.
- A.:** tú - a, ay, que la vi-da mue - re, ay, que la luz, que la luz fluc-tú - a.
- T.:** a, ay, que la vi-da mue - re, ay, que la luz fluc - tú - a
- Ac.:** (Rhythmic accompaniment with fingerings: 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3)

Anexo II.3.

4 COPLAS AY, QUE EL ALIENTO

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, _____
 2. Mu - rió por - que vi - va, el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, _____
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, _____
 4. Si los vien - tos se con - mue - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, _____
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, _____
 6. Ser el pe - nar sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, _____

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, _____
 2. Mu - rió por - que vi - va, el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, _____
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, _____
 4. Si los vien - tos se con - mue - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, _____
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, _____
 6. Ser el pe - nar sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, _____

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, _____
 2. Mu - rió por - que vi - va, el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, _____
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, _____
 4. Si los vien - tos se con - mue - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, _____
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, _____
 6. Ser el pe - nar sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, _____

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, _____
 2. Mu - rió por - que vi - va, el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, _____
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, _____
 4. Si los vien - tos se con - mue - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, _____
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, _____
 6. Ser el pe - nar sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, _____

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, _____
 2. Mu - rió por - que vi - va, el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, _____
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, _____
 4. Si los vien - tos se con - mue - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, _____
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, _____
 6. Ser el pe - nar sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, _____

38 40 42

¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? _____
 más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, _____
 la deu - da por el en - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - to e - je - cu - to _____
 trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, _____
 si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor _____
 con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios _____

rió, ¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? _____
 sión, más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, _____
 zón, la deu - da por el en - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - to e - je - cu - to _____
 os, trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, _____
 voz, si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor _____
 sión, con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios _____

38 40 42

¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? _____
 más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, _____
 la deu - da por el en - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - to e - je - cu - to _____
 trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, _____
 si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor _____
 con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios _____

Expresiones cantadas y organología asociada, de interés etnomusicológico, en los ámbitos litúrgico, popular y tradicional que conforman los paisajes y entornos sonoros de algunas manifestaciones de Cuaresma, Semana Santa y Pascua. Aproximación a una panorámica general

Héctor-Luis SUÁREZ PÉREZ
Conservatorio Profesional de Música
“Cristóbal Halffter”, Ponferrada
(León)

I. Acercamiento al tema y fuentes de estudio.

1.1. *Algo de lo relacionado con la conformación de los distintos paisajes sonoros significados en el ámbito y periodo de estudio.*

II. Panorámica de ejemplos propios del género vocal, en ocasiones con intervención instrumental.

2.1. *Dramatizaciones y su canto.*

2.2. *Saetas y su entorno.*

2.3. *Otros géneros tradicionales.*

I. ACERCAMIENTO AL TEMA Y FUENTES DE ESTUDIO

En todo el **territorio español**, debido a la **trayectoria histórico-social secular** vinculada al catolicismo, existe una **rica y variada realidad paisajístico-sonora** tradicionalmente asociada a algunas manifestaciones religiosas y de la piedad popular de **Cuaresma, Semana Santa y Pascua**. Desde la Edad Media hasta mediados del Siglo XX esta situación ha ido tomando forma, poniendo de manifiesto aspectos sonoros de todo tipo vinculados al asunto que, anualmente, se han ido repitiendo y repiten con mayor o menor fidelidad. De una parte, lo hacen por obvio **planteamiento dramático y escénico religioso catequético**, marcado por el precepto, origen y **función litúrgica** común a todo el ámbito de la iglesia católica que, no obstante, no puede evitar ciertos modos característicos de proceder que instiga la costumbre y peculiaridad en cada lugar donde se localizan. Junto a ellos, aparecen también otros ejemplos, ya de carácter específico, diferenciados por el matiz propio de la peculiaridad local o de sus intérpretes y autores.

En los **últimos treinta años**, tal realidad ha **aumentado cuantitativamente** en ejemplos y **extensión geográfica** del fenómeno, enriqueciendo a todo nivel el producto sonoro de estudio. Un hecho que ha afectado tanto a los lugares que poseían el **arraigo de su propia tradición** secular al respecto -habiéndola consolidado, enriquecido y multiplicado también en dicho periodo-, como al igual ha influido y condicionado los de nuevo cuño. Es decir, a aquellos otros puntos geográficos hoy con manifestaciones al respecto pero, hasta no hace mucho, carentes de la misma y de cultura cofrade o alrededor de la Semana Santa -salvo en aquellos aspectos estrictamente preceptuados y de realización obligada a todo lugar desde lo litúrgico-. Nos hallamos por tanto ante un fenómeno que, en cada lugar y a lo largo del tiempo, de un lado se ha verificado a modo de **aculturación** de otras o de nuevas costumbres y modos de expresión, así como al igual, de otro lo ha hecho a través de la **recuperación** o del **refuerzo y afianzamiento de las existentes** y de su natural evolución e influencias, sin olvidar las incorporaciones surgidas de la propia iniciativa de sus protagonistas y de las necesidades de cada momento histórico.

La reciente e insospechada **proliferación de cofradías** acaecida en toda España, ha propiciado lo expuesto a través de un empuje y promoción de

actos de diversa índole, auténtica causa del evidente **auge y relevancia social en la actualidad** disfrutados por la Semana Santa y todo lo que la rodea. De ello constituyen una magnífica prueba el **alto número de ediciones de libros y publicaciones científicas y de entorno cofrade** de toda índole que se han realizado a lo largo de los últimos treinta años. Además el hecho se puede visualizar a través de todo tipo de productos cinematográficos, televisivos y de **registros audiovisuales** en general, bien de compilación actual, o realizados en el pasado ya desde tiempos de los inicios de la fotografía y la cinematografía. Circunstancia que pone de manifiesto igualmente la existencia de notorios grados de relevancia social pasados.

Un abultado conjunto que se une a una presencia masiva de toda índole de ejemplos de su género, muchos sorprendentemente “tomados del natural” y colgados **en red internet** por particulares, de modo espontáneo y desbordante en número, gracias a las posibilidades de la **telefonía móvil**. Ejemplos que, con profusión, de modo informativo y enormemente divulgativo en la actualidad se difunden a través de dicha red internet y sus distintos recursos, como youtube y similares -donde se pueden consultar la mayoría de los reseñados en este trabajo-. Una abundancia de registros que da pie también al comentario y estudio desde diversas perspectivas de valoración investigadora.

Por otra parte, tal abundancia de manifestaciones y ejemplos asociados a la Semana Santa, entre otros asuntos, asimismo ha propiciado la **atención de los medios de comunicación**, locales, nacionales o regionales hacia el registro, comentario, estudio o divulgación de todo tipo de aspectos que se relacionan con ellos, ente los que se encuentran el paisaje sonoro y sus protagonistas. Un conjunto al que se suman los productos de la **atención investigadora especializada** y los de la **promoción turística institucional**, e incluso **privada**. Realidad a la que, en algunos casos, se unen también ciertas intervenciones surgidas desde las propias cofradías, colectivos y bandas o agrupaciones instrumentales. A través todo este corpus y fuente de materiales presentado, además de lo que el investigador o el aficionado puede cotejar por medio del trabajo de campo “in situ” cada Semana Santa en cada lugar, metodológicamente se puede rastrear la realidad sonora que, a modo de mosaico de presentación divulgativa ocupa nuestra investigación.

El contenido del presente trabajo se relaciona con los de otros ya publicados, incluidos en esta nota¹, y en los que aparecen detalladas todo tipo de

¹ SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Entorno sonoro alrededor de la Semana Santa Ibérica”, en SUAREZ PÉREZ, H-L, y HERRERO OLGUERA, O., *Actas del VII Congreso y Encuentro Nacional de Cofradías y Hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno Cautivo, Rescatado, de Medinaceli. Dimensiones científica y cofrade*. 1ª Ed. León 2011, pp. 383-405.

referencias bibliográficas correspondientes a la información aquí expuesta. Por lógicas razones de espacio, salvo excepciones, he obviado su cita en esta ocasión y cito los trabajos de referencia.

1.1. *Algo de lo relacionado con la conformación de los distintos paisajes sonoros significados en el ámbito y periodo de estudio.*

A la hora de abordar el estudio de los paisajes sonoros, de un lado hay que considerar todos los actos vigentes para cada momento histórico, **preceptuados por la liturgia** católica para Cuaresma, Semana Santa y Pascua, que ostentan una particular tradición sonora y musical, igualmente prefijadas. Aquellos donde interviene un repertorio vocal concreto en momentos perfectamente tipificados, donde se integran tanto los ejemplos específicos del **canto llano** como aquellos **otros**, relacionados o no con ellos, **con o sin acompañamiento instrumental**. A su conjunto se suman una serie de **lecturas y recitados**, también de característica puesta en escena desde lo sonoro, que son marcados en cada lugar por peculiares pautas tradicionales de entonación o lectura. Sin olvidar mención además a la intervención puntual protocolaria de diversos instrumentos musicales y de otros objetos, cuya presencia activa provoca al igual sonoridades que adquieren marcada relevancia ritual y social, al repetirse necesariamente cada año y arraigarse con ello en la percepción popular del concepto tradición al respecto. Un todo sonoro ambiental que, más allá de lo común normativo derivado del obligado

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Manifestaciones etnomusicológicas y entornos sonoros de la Semana Santa en la Provincia de León. Panorámica general”, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid 2010, pp. 291-99.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., y ORTÍZ DEL CUETO, J.R., *Matracas y carracas: los sonidos olvidados de la Semana Santa*. Diputación de León. León 2010.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Los pregones de Doña Mencía: inevitables integrantes de un referencial legado patrimonial inmaterial etnomusicológico ibérico, en el ámbito de la piedad y religiosidad popular”, en *Los Pregones de la Semana Santa de Doña Mencía*, pp. 27-40.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., *La desconocida Semana Santa de la Provincia de León*. Fund. Monte León. León 2012, pp. 187-93.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Testimonios interdisciplinarios y aspectos etnomusicológicos relacionados con la devoción a Jesús Nazareno en las comarcas leonesas de las Diócesis de Astorga y León”, en *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*. Actas del V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno. (Puente Genil 2014). 2016, pp. 433-442.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Poderoso Jesús Nazareno”, tradicional “calvario” o vía crucis cantado de gran arraigo en la provincia leonesa”, en *Semana Santa 2017 Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León 2017, pp. 28-29.

- SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Dramatizaciones ancestrales expresión de la piedad popular en la provincia de León y aspectos etnomusicológicos en las mismas: autos de pasión, «calvarios» o vía crucis vivientes y otros”, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*. Valladolid 2010, pp. 483-494.

cumplimiento repertorial -unificador en uso y formas-, desde lo interpretativo, se matiza y carga de sugerentes y curiosos detalles locales.

Así, aspectos condicionados por **la geografía** dentro del total del territorio español, de modo categórico marcan las interpretaciones sonoras y musicales desde **lo lingüístico**, la diversidad de **gustos y los “modos de ser”** generalizados, y el **costumbrismo**. Sin olvidar en este análisis la atención a la capital importancia del factor que supone **la ubicación y ámbito de desarrollo** del evento sonoro, ya sea en el **ámbito rural o urbano** de celebración, así como las dimensiones de ambos en cada caso. La **naturaleza y origen arcaico o moderno** tanto en lo **popular** como en lo **litúrgico**, o su producción en **interiores o exteriores de templos u otros lugares, con o sin presencia de público** y variables numéricas del mismo en relación al espacio de celebración. Los **entornos monástico, de templo relevante** -catedral, basílica, ermita u oratorio, entre otros- o **parroquial**, marcan en ocasiones también **presencia o no de intérpretes y conjuntos instrumentales o vocales estables, aficionados o profesionales**. Así como lo hacen también la existencia y participación o no de **cofradías, asociaciones** o la **existencia de una tradición arraigada y pujante, condicionante de modos de proceder sociales tanto de protagonistas como de espectadores**, aportan asimismo nuevos aspectos que enriquecen y contribuyen a hacer y completar el muy variado resultado final del corpus sonoro de estudio.

De otra parte, en paralelo, en los mismos lugares, situaciones y con los mismos protagonistas -eclesiásticos, civiles: cofrades o pueblo devoto en general, militares (cantos de los legionarios y otros)-, aparecen un sinnúmero de actos paralitúrgicos dotados de una presencia sonora igualmente característica. Es el caso de todo género de **procesiones devocionales y de actos píos** -como vía crucis, triduos, novenarios, quinaros, etc. en honor de diversas devociones-, que se añaden a todo género de **dramatizaciones**² litúrgicas de contenido catequético muy visual -entre otros, algunos desarrollos del concepto y uso de “los pasos” dentro de diversas procesiones, o los más claros en lo teatral que implican funciones y actos como los “desenclavos”, “tinieblas”, o “encuentros” entre imágenes ilustrando contenidos evangélicos-, muy teatrales y por tanto demandantes de todo tipo de recursos sonoros para complementar e ilustrar su función desde lo escénico. Los **momentos previos o posteriores al acto** o la celebración, en buen número de ocasiones, generan también ambientes sonoros muy característicos y perfectamente reconocibles por los asistentes y participantes directos. Como por ejemplo los derivados del desplazamiento o abandono del lugar de algunas agrupaciones instrumentales participantes, o el particular bullicio callejero que pone preludio a las celebraciones.

² SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Manifestaciones etnomusicológicas...”, o.c.

II. PANORÁMICA DE EJEMPLOS PROPIOS DEL GÉNERO VOCAL, EN OCASIONES CON INTERVENCIÓN INSTRUMENTAL

Cada año, a lo largo de la Cuaresma y en especial durante la Semana Santa, así como en Pascua, en buena parte de España, tanto en pueblos como en ciudades y en diferentes manifestaciones religiosas, litúrgicas, devocionales de carácter penitencial o dramatizaciones litúrgicas o pías, no es difícil todavía escuchar con frecuencia diversos tipos, formas y géneros de canto, correspondientes tanto al repertorio litúrgico como al devocional popular y tradicional.

En el ámbito litúrgico el repertorio del *canto llano o gregoriano* secular preceptuado para “el tiempo” se recoge en el *liber usualis*. En concreto en España³, en relación a la Semana Santa o *Hebdomadae Sanctae*, hasta no hace muchos años, diversos cantos de dicho repertorio han sido muy populares y conocidos junto a otros, de carácter pío y también en latín, algunos ya traducidos desde mediados del XX. Se trata de un repertorio necesario para la celebración de fechas como el Domingo de Ramos -como en el caso del *pueri haebreorum*-, o del resto de días del triduo sacro. Es decir, desde el *oficio de tinieblas* el Miércoles Santo -con la interpretación del salmo *miserere* mientras, una a una, con sus versos se apagan las velas de *tenebrario* en el oficio de “*tinieblas*”-, pasando por el Jueves Santo -en *los oficios*, con cantos eucarísticos como el *tantum ergo* (texto de las dos últimas estrofas del *pange lingua* de Santo Tomás de Aquino) o el canto popular “*un mandamiento nuevo*” en el *lavatorio*- y el Viernes Santo -con la ostensión y adoración de la cruz: “*he aquí el madero de la Santa Cruz*” a lo que todos responden al sacerdote: “*venid, adorémosla*”- para llegar al Sábado Santo en la celebración de la Vigilia Pascual -donde el sacerdote entona a modo de cantilación: “*luz de Cristo*” y todos responden: “*demos gracias*”, o el *exultet*-.

Algunos ejemplos del repertorio litúrgico, fuera de este entorno litúrgico, disfrutaban también de otras funciones en el ámbito de interpretación de expresiones musicales de la piedad popular. Por ejemplo, el ya citado **Salmo Miserere** -interpretado en su versión para canto llano o en cualquiera de sus expresiones polifónicas-, se localiza también ambientando algunas dramatizaciones populares -el “*desenclavo*” en Bercianos de Aliste (Zamora)- o integrado en momentos señalados de procesiones penitenciales -varias de Zamora, o en Cuenca-, bien a cargo de coros profesionales - varias de Zamora o Cuenca- o por los propios cofrades -Procesión de las “*capas pardas*”, Zamora y “*tinieblas*” en León-, por tal relevancia, llegando hasta el extremo de caracterizar dichas procesiones

³ GONZÁLEZ VALLE, J-V., *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. C.S.I.C. Barcelona 1992, pp. 13-14.

de modo que algunas llegan a adoptar la denominación de “*procesión del miserere*” -Ávila, Martes Santo, Miércoles tanto en Arévalo (Ávila) y La Bañeza (León)-. Algo parecido ocurre en el caso de otros cantos como el *Vexila Regis* -Zamora, una de sus versiones en *procesión de la Buena Muerte*, Lunes Santo- o la antifona gregoriana de la misa de los pre-santificados del Viernes Santo *Cruz Fidelis* -Zamora, Viernes de Dolores, Valladolid, Miércoles Santo-.

Existe paralelamente un **repertorio de carácter paralitúrgico**, en latín o traducido, que se asocia a diversas **dramatizaciones** y ocasiones de índole catequético teatral descriptiva. Recordemos que en el **medievo** se inicia la práctica del género denominado drama litúrgico, con el empleo de tropos y secuencias a modo de recursos de ampliación del repertorio gregoriano como el *Stabat Mater*, vinculado entre otros cultos al propio del Viernes de Dolores y localizado también en Semana Santa -Tábara (Zamora), Espejo y Castro del Río (Córdoba)-. Junto a dicho drama, desde el siglo XIII tanto en la corona de Aragón y como en la de Castilla se desarrolla la tradición del “**canto de la pasión**” o *cantus passionis*, siglos más tarde tenido en cuenta por compositores polifónicos reputados, como Francisco Guerrero o Tomás Luis de Victoria. Un género, muy bien estudiado por González del Valle que, a nivel popular, ha mantenido versiones de carácter polifónico -Orihuela (Alicante)- o monofónico -Chinchilla de Montearagón (Albacete)-. A este género igualmente se relacionan algunos ejemplos más adelante detallados así como la **dialogada lectura teatral de la Pasión** propia del evangelio del Domingo de Ramos.

Similar carácter teatral antaño disfrutaba la ceremonia en que se interpretaba el himno *Vexila Regis* pues su canto ilustraba el vistoso tremolar de una bandera ritual a modo de exaltación crucifera de victoria. La ceremonia que se vincula con *Las Siete Palabras*, tradición igualmente estudiada en lo musical por José-Vicente González Valle, demandaba asimismo música particular, vocal o instrumental -Obras de Haydn o Schütz, entre muchos más⁴-. Se vincula al Viernes Santo y surgió a partir del canto de la pasión, siendo frecuente desde el S. XVI hasta el Vaticano II, aunque existen lugares donde se mantienen versiones populares de este canto, como Palenciana (Córdoba).

En el ámbito popular y tradicional -y en concreto de modo significado en las provincias de León⁵ y Zamora⁶, entre otras del cuadrante noroeste peninsular- se localiza un **repertorio eminentemente descriptivo y narrativo**.

⁴ SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Las Siete Palabras y la Música occidental”, en *Libro cincuenta aniversario Cofradía de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz de León*. (en prensa).

⁵ Vid. Nota nº 1.

⁶ RODRÍGUEZ PASCUAL, F., *La Semana Santa de los pueblos I. Castilla y León*. Salamanca 2004, pp.160-203.

Se produce en el interior de numerosas iglesias y también en su exterior, ya sea rural o urbano, y se repite anualmente a través de diversos ejemplos vocales del género: tanto en procesión callejera como dentro de las dramatizaciones, sin faltar durante el ejercicio de *“calvarios” o vía crucis* tradicionales. Celebraciones estas últimas muy frecuentes que, desde mediados o finales del XIX y con profusión en la primera mitad del XX, han dado pie a su propio género vocal, muy extendido por toda España a través de conocidos ejemplos en diversas zonas del país como *“Poderoso Jesús Nazareno”*, *“Acompaña a tu Dios alma mía”*, *“Alma que ociosa te sientes”*, *“llevemos animosos las cruces abrazadas”*, entre otros recogidos en diversos cancioneros⁷.

Éste de los *vía crucis* es un género todavía vigente en muchas zonas de la mitad norte y del cuadrante noroeste peninsular. Su particular estética, heredera de una sobria tradición secular, junto a su puesta en escena, diseño y el tradicional protocolo que marca el modo de participación colectiva, llaman profundamente la atención. Debido a la carga de expresiones sonoras arcaizantes, en algunos casos totalmente dramatizadas, tras su escucha pueden llegar a desconcertar a algunos espectadores urbanitas contemporáneos. Circunstancia, en buena parte de lugares y desde el plano de la **técnica interpretativa**, debida al empleo frecuente de un **ancestral** modo de emitir y “colocar la voz” por parte de sus intérpretes. Un proceder y costumbre personalizada en cada zona y en función de quienes interpreten el repertorio, factores que le otorgan una tímbrica muy característica y diferente en cada caso. Por todo ello, tras puede que un desconcertante primer contacto con éstos y otros cantos del género, además **producidos en un contexto de oración pública**, buen número de oyentes resultan gratamente sorprendidos tanto con las manifestaciones religiosas como con el particular paisaje sonoro que generan.

Completan el **repertorio descriptivo catequético devocional** los *cantos relativos a los días de la Pasión* -En la provincia de León los cancioneros recogen cantos para cada día de la pasión, entre otros *“Martes Santo se juntaron...”*, *“Jueves por la noche fue...”*, *“Viernes Santo, que dolor”*. Además de cada día correspondiente eran cantados en muchos *autos de pasión*, como se hiciera no hace muchos años en el recuperado puntualmente en Villar de Mazarife (León)-, así como los específicamente alusivos a **las horas de la pasión**, entre los que destaca el canto muy difundido por buena parte del centro y norte del país titulado *“el reloj de la Pasión”*. Otro exponente de este grupo y no menos difundido por el territorio peninsular a través de numerosas versiones melódicas localizadas -a diferencia de su escasa variedad y diferencia textual-, es el llamado *“Santo Rosario de la Buena Muerte”*. En la provincia de León es

⁷ SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Dramatizaciones ancestrales...”, o.c..

conocido popularmente como **“el dainos”**, debido a su estribillo *“dainos Señor buena muerte, por tu santísima muerte”*. Oración colectiva, estructurada de modo responsorial entre coro y solista director del rezo -como *“los calvarios”* o vía crucis- con estrofa y estribillo tradicionalmente rezado, cantada de modo responsorial participado, tanto en el interior de iglesias como en procesión tanto en Cuaresma como en Semana Santa. Asimismo se encuadra en esta clasificación el canto **“el arado”**. Canto catequético pedagógico, mnemotécnico en lo conceptual de su texto, que establece paralelismos entre las partes del arado que de modo desarrollado se cantan y con cada una puntuales asuntos relativos a la Pasión de Cristo. Como en los casos anteriores, con gran difusión por buena parte del territorio nacional.

Varios de este tipo de cantos, como se ha podido apreciar, en sí mismos tienen mucho de **oraciones cantadas**, integrándose por tanto en tal género. Género que, como los demás aquí contenidos, ha sido grabado por Joaquín Díaz⁸ y en el que asimismo se encuentran *“las cinco llagas”* citadas en otro lugar, o la *Salve Popular*, que presenta varias melodías para su texto en toda España -así como otros marianos como *“Los dolores de la Virgen”*, o el *“estaba al pie de la cruz”*, versión popular y traducida del *Stabat Mater*, *“los dos más dulces esposos”*, *“Victoria tu reinarás”*, *himno a Jesús Nazareno* -Madrid, León-, *“pueblo mío, ¿qué te hice?”*, *“vil populacho”* -las dos en Astorga-, en zonas de habla catalana, *los gozos* o *“goigs de passió”*. Con él se relacionan también los *cantos píos o devocionales*, entre los que hallan *“perdona a tu pueblo Señor”*, el mencionado *“un mandamiento nuevo”*, o postconciliares como *“que alegría cuando me dijeron”* de Miguel Manzano. Para cerrar podríamos sumar algunas expresiones de júbilo o **“vitoreos”** presentes en algunas procesiones -Medina de Rioseco, Campillos (Málaga)-.

2.1. Dramatizaciones y su canto

Aunque todo momento donde un protocolo popular o litúrgico obliga, en el porcentaje que fuere, un desarrollo contextual teatral dentro o asociado a un acto, rezo o manifestación de fe como son las procesiones, en todo el territorio español existen o hay testimonio del pasado de dramatizaciones religiosas populares significadas, muy ilustrativas en el plano catequético teatral paralitúrgico. En especial también desde lo sonoro, por ello mantienen en su desarrollo algunas significadas **expresiones vocales, “a capella” o con acompañamiento instrumental**. A través de las mismas podemos apreciar un interesante patrimonio inmaterial musical tradicional religioso, atesorado

⁸ DÍAZ, J., *Cuaresma, Semana Santa y Pascua en Castilla y León*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid 2003.

por la tradición local conservada. Un patrimonio que hoy podemos plantear para su difusión de modo plural y rico junto a ejemplos fruto de evoluciones del mismo y de nuevas aportaciones o aculturaciones, algunas ya mencionadas.

Las dramatizaciones pueden ser **con figurantes** o actores o **con imágenes** portadas en andas. En relación a este último tipo y vinculado al desarrollo de algunas procesiones hay que mencionar el tipo conocido como **“los encuentros”**. Dentro de los mismos existen varias modalidades como los que evocan el encuentro del Nazareno con su cruz a cuestas con su madre **“en la Calle de la Amargura”** y para los que, ambas imágenes en andas, se enfrentaban recreando el momento mientras un coro, por lo general femenino, interpretaba o interpreta al unísono ciertos cantos cuyo texto ilustra el mismo. En relación a la provincia de León se mantienen varios y los cancioneros recogen diversos ejemplos⁹. Cronológicamente, sucede el encuentro con la mujer verónica que en diversas zonas de Portugal -Duas Igrejas-, y en áreas próximas como Extremadura -en Puebla de la Reina (Badajoz)-, se expresa a través del popular **“canto de la Verónica”**. El siguiente encuentro, dotado de canto ilustrativo anexo, muy generalizado es el del **Domingo de Pascua**. En el mismo se evoca el encuentro del Resucitado con su madre, imagen a la que, mientras se desarrolla el canto -que técnicamente se desarrolla en términos similares a los expuestos para el encuentro con el Nazareno-, le será cambiado el manto negro de luto por otro blanco de gloria, arrancando a su término el estrépito de las campanas. La provincia de León mantiene vivos varios ejemplos, algunos conocidos como de **“las albricias”**, y sus cancioneros recogen algunos más, como indico en otro trabajo¹⁰.

Completan el elenco de dramatizaciones actos como **“el desenclavo”** -León, **“las llagas”**, Bercianos de Aliste (Zamora) **Salmo Miserere**-, o **“la despedida”** entre Jesús y su madre, que en la provincia leonesa se realiza sin canto y aunque, paradójicamente, se conserven en los cancioneros y además se entone en la propia capital en un encuentro con el Nazareno¹¹. En relación al canto del Salmo Miserere, ya abordado, una de sus ubicaciones era en el oficio y **“rito de Tinieblas”** -León, recuperada hace un cuarto de siglo-. En relación con el tema, en Urrea de Gaén (Teruel) en la procesión del Jueves Santo se interpreta de modo polifónico por el coro de **“rosarieros”** -dentro de las actividades anuales de las cofradías del Rosario de la Aurora- el canto titulado **“el Humilde”** y a su término arranca **“la rompida de la hora”**, estrepitoso toque generalizado de todos los tambores locales dramatizando desde lo sonoro el terremoto acaecido por la muerte de Cristo. En Híjar (Teruel) homónimos protagonistas proceden de

⁹ Vid. nota nº 1.

¹⁰ SUÁREZ PÉREZ, H-L., “Dramatizaciones ancestrales...”, o.c.

¹¹ Vid. nota nº 11.

igual modo con el mismo canto e igual circunstancia y día. Media hora más tarde en la *Procesión de la Oración del Huerto* y ante esta imagen cantarán el popular *¡Ay de mí!*, algo que también hacen del mismo modo y en iguales circunstancias los rosarieros o “*despertadores*” de Híjar (Teruel). En tierras de La Vera, cada Sábado Santo en Torremenga (Cáceres) se realiza una dramatización que evoca el **juicio a Judas** -previo a la cuelga y quema del pelele que lo personifica, lleno de petardos-. En este acto, de modo homofónico, un coro canta el romanceado canto descriptivo del asunto con el estribillo “*Ay Judas, Judas, serás quemado, pues al Señor tú has traicionado*”.

En algunos *autos de Pasión* o *representaciones de la Pasión* o del *Vía Crucis* tradicionales, relacionados con la tradición antes comentada del “**canto de la pasión**” o *cantus passionis*, además de otras *Semanas Santas vivientes* de más moderno cuño, por costumbre aparecen dichos **cantos narrativos tradicionales** de los sucesos más reseñables a nivel catequético de la pasión, imbricados con los distintos días de la misma, además de otros píos propios del tiempo -Villar de Mazarife (León) ha recuperado varias representaciones años noventa S. XX-, e incluso otras músicas -*Vía Crucis*, Adeje (Tenerife), **ecléctico repertorio**: temas película Jesucristo Super Star, tradición folklórica canaria, pasajes referentes cinematográficos temática cristiana: Ben Hur-

Esta práctica ancestral musical asociada a la representación, muy participativa en número de protagonistas, por razones obvias socio religiosas antaño fue más frecuente que en la actualidad habiendo **desaparecido** en muchos lugares la representación. En los que se conservan este tipo de expresiones, ya sean de nuevo acervo o seguidoras de la costumbre local, en buen número de casos han tornado hacia **puestas en escena** carentes de música o en las **que obvian la presencia vocal** y sonora ambiental **tradicional**. Algunos únicamente mantienen el son de los tambores de los romanos que se integran en la representación -Jiménez de Jamúz (León), Arkotxa y Balmaseda (las dos en Vizcaya). En Balmaseda (Vizcaya) y Milagro (Navarra), los tambores se acompañan de percusión de las lanzas en el suelo, al modo de soldados “manaies” catalanes como en Verges (Gerona), también en la procesión en que se integran la representación y su célebre “danza de la muerte”, con su tambor-

No faltan tampoco los lugares donde, no solo no se conserva la interpretación del repertorio propio, si es que existió, sino que además si es que existe presencia sonora o cantada, ésta ha sido sustituida a modo de **aculturación** o recurso escénico por escasos o numerosos **fragmentos** de música clásica, barroca o de otras épocas **grabados** a modo de ilustración escénico-ambiental o interpretados por un **coro** puntualmente -Castro Urdiales (Cantabria), Adeje y Granadilla

de Anbona (Tenerife), Denia (Alicante), entre otras *Passió* catalanas: Olesa de Montserrat y Esparraguera (Barcelona)-.

2.2. *Saetas y su entorno*

En relación al repertorio narrativo mencionado *-vía crucis*, cantos de *las horas* o *días de la pasión*- en la mitad sur peninsular y en especial en Andalucía, existen diversas expresiones cantadas, que no son saetas, aunque tengan que ver con los orígenes de éstas. Nos referimos a géneros descriptivos recitados o cantilados en procesiones y otros actos por determinados personajes, de indumentaria y modo interpretativo característico, que acompañan a otros innegablemente catequético-teatrales. Expresiones como los **“pregones”** en Doña Mencía y los **“romances litúrgicos”** de Castro del Río (los dos en Córdoba), o los **“pregones”** cantados de Alcalá la Real o Lahiguera (ambos en Jaén), y antaño en Mojácar -hoy en estudio¹²-, todos al lado de algunos géneros más. Un corpus muy bien tratado entre otros especialistas por el profesor Berlanga¹³.

Conjunto que, en muchos lugares, convive o se deriva de distintas tradiciones, y dependiendo de las zonas del país sus exponentes han surgido o estado bajo diversas influencias. Así, los cantos propios de los **hermanos de la aurora y sus cofradías** en Murcia se mantienen todavía a través de polifónicos exponentes como las **“despiertas” de Cuaresma y de Semana Santa** (diversos días) y las **Salves de Pasión** -cantadas por grupos de **“auroros”** en Jabalí Viejo, La Ñora o Torres de Cotillas (todas en Murcia) y Murcia, Jueves Santo-. Relacionados con **cofradías de ánimas**, antaño ejercieron también una determinante influencia ciertos recitados o pregones nocturnos. Cantilados por las calles, tras anochecer eran realizados por los encargados del recitado llamado **“pecado mortal”** -costumbre vigente en Madrid desde el primer tercio del XVIII hasta mediados del XIX, con pregoneros acompañados de farol y campanilla. Hoy todavía se efectúan en Calzada de Calatrava (Ciudad Real) las tardes de cuaresma antes del recorrido de la **“bocina”**-. Las intervenciones de los *Hnos. del Pecado Mortal* en Andalucía, parecen hallarse directamente enraizadas también en los orígenes de las saetas.

En una cronología del **género saetas** podríamos decir que todavía se cantan las conocidas como **antiguas**, dialogadas entre los **“saeteros”** no solo en las procesiones, también en otros lugares y reuniones cofrades en Loja, Puente Genil o Lucena. Las **saetas preflamencas**, tienen en sus orígenes o pudieron desgajarse del *drama sacro* y la llamada **“saeta llana”**, la variante más popular

¹² TORRES CORTÉS, N., “Expresiones musicales en la religiosidad popular almeriense en los ciclos de otoño, navidad, cuaresma y semana santa”, en *Actas de las I Jornadas de religiosidad popular*, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 107-118.

¹³ <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=66148>, Obra relacionada en Dialnet.

y difundida a mediados del XIX, que daría pie a la llamada *saeta* “*por seguiriyas*”. Sin olvidar la *saeta flamenca*, conocida como “*carcelera*”. En función del contenido contextual se pueden clasificar como: *Narrativas*, procedentes del romancero rapsódico de La Pasión y en cinco o seis versos octosílabos - Puente Genil y Cabra (Córdoba), Arcos de la Frontera (Cádiz)-; *explicativas*, que dan a conocer “*los pasos*” o representaciones de los pasos -Cabra (Córdoba) “*los pasillos*” Juan Valera-; y *afectivas*, el género más moderno, en quintetos octosílabos y reconocible por sus celebérrimos melismas sobre el ¡Ay! “*hondo*” o el “*desgarrao*”, como muy bien aclara entre otros el profesor Berlanga¹⁴. Su popularidad, por aculturación andaluza, ha permitido su escucha también de modo puntual en muchos otros lugares de España.

2.3. Otros géneros tradicionales

Al modo de la saeta en varios puntos de España se escuchan géneros característicos con textos alusivos a La Pasión o a imágenes de gran devoción. Así no podía faltar la escucha de la *jota “de pasión” aragonesa* -Huesca, Calatayud (Zaragoza)- y la *navarra* -Tudela-, además de otras de su género, “*a palo seco*” o con acompañamiento bien de rondalla -Zaragoza, procesión Silencio, Jaca (Huesca) Encuentro- e incluso de banda e bombos -Alcorisa (Teruel)-. Ya sea en procesiones u otros actos y tanto por sus zonas de uso habitual como incluso, en otros, aunque sin conseguir erigirse en factor de aculturación -Sevilla, mediados del XX, afamado jotero con su rondalla-. En Tenerife se han recuperado para tales funciones *las malagueñas canarias* -La Orotava, desde 1988, y La Laguna (las dos Tenerife), al Cristo- y en Asturias el género de *tonada* o “*asturianadas*”, en idénticos términos contextuales a los anteriores y de fidelidad musical al género, surge en algunas ocasiones.

Se localiza también el tradicional género de *canto con rondalla* -Pozoblanco (Córdoba), cantos callejeros de Pasión-, caracterizado en su versión universitaria del *canto de tuna*, acompañado por su peculiar formación instrumental de cuerda, participa en procesión con cantos marianos -Jaén, Oviedo- o “*la muerte no es el final*” -Oviedo-, como también en el *ámbito militar*, en especial la Legión además de otros cuerpos presentes en las procesiones, sus integrantes acompañados de las bandas de música y cornetas entonan cantos como “*el novio de la muerte*” -Málaga, Ferrol-. Concluiríamos con la mención a los *pregones de aviso*, cantilados y acompañados de pequeñas formaciones instrumentales tradicionales, como “*La Ronda*” en León, o en Borja (Zaragoza) el *pregón del Entierro del Cristo*.

¹⁴ <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=66148>, Obra relacionada en Dialnet.

ÍNDICE

1.	RODRÍGUEZ LLAMOSÍ, Juan Ramón: <i>El perdón cristiano en el Derecho español: los indultos a las Cofradías de penitencia</i>	7
2.	GALIANO MARÍN, Manuel: <i>La procesión penitencial alimento de la religiosidad popular</i>	23
3.	GUEVARA PÉREZ, Enrique: <i>El renacimiento cofrade del siglo XXI: el caso de las hermandades y otras asociaciones “de vísperas” en las capitales de Andalucía</i>	43
4.	TRIVIÑO MONRABAL, Sor M^a Victoria, OSC: <i>La Virgen de los Dolores y la Real y M. I. Congregación de Ntra. Sra. de los Dolores de Lérida</i>	59
5.	FLÓREZ, Gloria Cristina: <i>“Stabat juxta Crucem Jesu Mater ejus”: el culto a la Virgen de la Soledad en el Perú de los Austrias</i>	87
6.	NORBERT UBARRI, Miguel: <i>La Cofradía de pasión de la Virgen de la Soledad de Amberes: la contribución española al proyecto pastoral de una diócesis en Flandes</i>	107
7.	SOTO MOLINA, Celia Miriam: <i>La Virgen de la Piedad de Lima en el convento de la Merced</i>	123
8.	SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael: <i>Sobre el perdón real. El indulto de un condenado por delito menor en la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Burgos</i>	137
9.	RUIZ BARRERA, M^a Teresa: <i>Advocación dolorosa de la Virgen de la Merced. Manifestaciones escultóricas en España</i>	157
10.	LABARGA, Fermín: <i>La desaparecida cofradía logroñesa de Nuestra Señora de la Soledad y Santa Cruz en Jerusalén</i>	179
11.	GARRIDO CURIEL, Filomena: <i>La Virgen como titular de Cofradías de Pasión. Nuestra Señora de las Angustias</i>	193
12.	LÓPEZ PICHER, Mercedes: <i>Estructura y organización de la Congregación coruñesa del Divino Espíritu Santo y María Santísima de los Dolores (Siglo XVII)</i> ...	213
13.	GARRIDO JIMÉNEZ, Manuel: <i>Hermandad de la Virgen de la Amargura “Zamarrilla” de Málaga</i>	227
14.	CEBALLOS GUERRERO, Antonio: <i>El Cuerpo de Horquilleros de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de Granada</i>	241
15.	BONET SALAMANCA, Antonio: <i>Aproximación a las cofradías de la Santa Vera Cruz</i>	261

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
16. MONTOYA BELEÑA, Santiago: <i>La Cofradía de la Santa Vera Cruz y de la Preciosísima Sangre de Cristo de Campillo de Altobuey (Cuenca)</i>	281
17. RECUENCO PÉREZ, Julián: <i>De Cabildo de la Vera Cruz a Archicofradía de Paz y Caridad. La procesión del Jueves Santo en Cuenca</i>	307
18. GÓMEZ JARA, Jesús: <i>La cofradía de la Santa Vera Cruz en la provincia de Toledo</i>	321
19. BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio: <i>La cofradía y templo de la Vera Cruz de Lima</i>	349
20. MARTINO ALBA, Pilar: <i>El Santo Cristo de la Columna, de Villavieja (Castellón): Una nueva Cofradía en torno a una talla bicentenaria</i>	367
21. REDER GADOW, Marion <i>Cofradías fusionadas: La Cofradía del Santísimo Cristo de Ánimas de Ciegos de Málaga</i>	381
22. GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen: <i>El Cristo universitario de los Doctrinos de Alcalá de Henares: su cofradía y su ermita</i>	397
23. DÍAZ DÍAZ, Teresa: <i>Estudio iconográfico del Cristo de los Doctrinos de Alcalá de Henares</i>	423
24. GARISOAIN, Sor María Eugenia, OAR: <i>Un visitante de excepción: El Cristo del Silencio es acogido en el monasterio Santo Tomás de Villanueva de Granada</i>	437
25. PASTOR TORRES, Álvaro: <i>La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Paradas (Sevilla): 1605-2017</i>	453
26. PÉREZ CALLEJA, Israel José: <i>La antiquísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de “El Salvador”: acervo patrimonial de un caso paradigmático de religiosidad popular vinculado a la Semana Santa de Cuenca</i>	467
27. VÁZQUEZ LESMES, Rafael: <i>La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de San Sebastián de los Ballesteros (Córdoba)</i>	485
28. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier, OSA: <i>Visión de algunas cofradías de Jesús Nazareno en Perú y España</i>	495
29. LARA GARCÍA, M^a Pepa: <i>La antigua Cofradía de los Pobres de la Cárcel: San Juan Bautista Degollado (1591-1835), y su fusión con la Cofradía de Nuestro Padre Jesús el Rico</i>	529

- | | | |
|-----|--|-----|
| 30. | JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús: <i>Jesús Cautivo de Medinaceli y su cofradía de pasión en la ciudad autónoma de Melilla</i> | 545 |
| 31. | MARLASCA RUÍZ, Gregorio: <i>Jesús de Medinaceli en la imaginería semanastera de Castilla y León: Historia, Iconografía, Difusión y Ejemplos</i> | 557 |
| 32. | HERRERA MESA, Pedro Pablo: <i>Una Cofradía erigida durante la Guerra Civil española: la Cofradía del Descendimiento de Córdoba</i> | 573 |
| 33. | FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa: <i>Hermandad del Cristo del Amor y de la Paz en Guadalajara</i> | 591 |
| 34. | MUÑOZ SANTOS, Evangelina: <i>Hermandad penitencial y cortejo de nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión y María Santísima del Rosario en su Mayor Dolor, de Plasencia</i> | 607 |
| 35. | VILLALOBOS RACIONERO, Isidoro: <i>Una asociación penitencial con setenta y cinco años de historia: la Hermandad de Jesús en el Descendimiento y de María Santísima de la Esperanza de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real)</i> | 627 |
| 36. | CAMPO DEL POZO, Fernando, OSA: <i>Cofradía penitencial de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino en Medina del Campo con sus ordenanzas</i> | 639 |
| 37. | CARMONA MORENO, Félix, OSA: <i>Cofradías de penitencia en un pueblo castellano-leonés: Villamayor de Campos, Zamora</i> | 663 |
| 38. | LINAGE CONDE, Antonio: <i>Lo penitencial en el paisaje confraternal de Sepúlveda</i> | 681 |
| 39. | VIZUETE MENDOZA, José Carlos: <i>Cofradías toledanas y Semana Santa. La cofradía de la Vera Cruz y del Cristo de las Aguas (1536-1936)</i> | 703 |
| 40. | PÉREZ FRÍAS, Pedro Luis: <i>Cofradías de pasión malagueñas y medios de comunicación: Francisco Verdugo Landi y la editorial Prensa Gráfica</i> | 723 |
| 41. | MUÑOZ PÉREZ, Laura: <i>El resurgimiento de la Semana Santa de Salamanca durante el siglo XX visto a través de su prensa. Los nuevos pasos procesionales de sus cofradías de penitencia</i> | 741 |
| 42. | ENRÍQUEZ GARCÍA, María Paloma: <i>El asociacionismo religioso penitencial del Antiguo Régimen según fuentes secundarias: Córdoba en los "Paseos", de Ramírez de Arellano</i> | 761 |
| 43. | UGARTE PEREIRA, José Manuel: <i>De la Hermandad a la Junta de Cofradías de Logroño. Historia de un fracaso</i> | 779 |
| 44. | CALVO RENTERO, María José: <i>Estado que presentan los bienes y fincas pertenecientes a las Cofradías Penitenciales en Baeza (siglos XVIII-XIX): ingresos y réditos según los documentos del Archivo Municipal de Baeza</i> | 797 |

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
45. IBORRA TORREGROSA, José: <i>La antigua Cofradía de San Pedro Apóstol. Perspectiva histórico-antropológica sobre tradición, religiosidad y sociabilidad en la Semana Santa de Alicante</i>	815
46. ESTEBAN LAMAS, Manuel: <i>Imagen y alma de una cofradía</i>	833
47. LORITE CRUZ, Pablo Jesús: <i>Las iconografías fundamentales de la Semana Santa</i>	847
48. SÁNCHEZ LATORRE, Margarita: <i>Cofradías penitenciales en la pintura sevillana de los siglos XIX-XX</i>	865
49. PRIETO PÉREZ, Santiago: <i>Raíces clásicas de la escultura religiosa</i>	881
50. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro-Manuel: <i>Iconología e iconografía de Cristo Yacente. Origen y evolución</i>	893
51. ROMERO TORRES, José Luis: <i>Urnas barrocas del Santo Entierro en el patrimonio artístico de Andalucía</i>	919
52. ALFÉREZ MOLINA, Candelaria: <i>De la narrativa manierista a la teatralidad barroca en la escultura devocional de Priego de Córdoba</i>	937
53. DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: <i>La V.O.T. franciscana de Yecla, su Capilla y el Grupo escultórico de la Virgen de las Angustias, de Francisco Salzillo</i>	957
54. RODRIGO ZARZOSA, Carmen: <i>Mariano Benlliure (1862-1947) y la imaginería religiosa procesional</i>	995
55. GONZÁLEZ RAMALLO, Víctor José: <i>El dibujante sanlorentino Antonio Cobos y la renovación patrimonial de la Cofradía sevillana de la Amargura a mediados del siglo XX</i>	1011
56. MATEO PUIG, Aurora: <i>Manifestaciones de religiosidad en el mundo literario. La poesía sacra en Lope de Vega</i>	1027
57. FLORI LÓPEZ, Ana María: <i>Tradición, cofradías y música en la Semana Santa alicantina del último tercio del siglo XIX</i>	1037
58. SÁNCHEZ, Gustavo: <i>“Ay, que el aliento falta”. Un Villancico de Miserere para la liturgia penitencial de la Semana Santa del Monasterio del Escorial</i> ...	1055
59. SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis: <i>Expresiones cantadas y organología asociada, de interés etnomusicológico, en los ámbitos litúrgico, popular y tradicional que conforman los paisajes y entornos sonoros de algunas manifestaciones de Cuaresma, Semana Santa y Pascua. Aproximación a una panorámica general</i>	1071

COLECCIÓN DEL INSTITUTO ESCURIALENSE DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS

Volúmenes publicados:

1. **Javier Campos**, *Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca del Escorial*.
2. *La Música en el Monasterio del Escorial*. (Agotado).
3. *La Ciencia en el Monasterio del Escorial* (2 vols.).
4. *La Escultura en el Monasterio del Escorial*.
5. **Juan López**, *El Cristo Blanco de Cellini*.
6. **Emilio Maganto**, *La Enfermería Jerónima del Monasterio del Escorial*.
7. *Monjes y Monasterios Españoles* (3 vols.).
8. *Literatura e Imagen en El Escorial*.
9. **Conrad Gesner**, *Tesorero de los Remedios Secretos de Evónimo*. Trad., introd. y notas, **A. Manrique** y **A. Fernández**.
10. *Religiosidad Popular en España* (2 vols.).
11. **José Luis Gonzalo**, *La "Librería rica" de Felipe II. Estudio histórico y catalogación* (Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional de España 1977)
12. **José Sierra**, *Música para Felipe II, Rey de España* (Homenaje en el IV Centenario de su muerte).
13. **Juan López**, *Hernando de Ávila, virtuosidad miniaturista de Felipe II* (Arquitecto, Escultor, Pintor, Tasador, Escritor, Retratista, Miniaturista).
14. *Felipe II, y su época* (2 vols.).
15. **Juan Núñez**, *Quinta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Edición e introducción de **Javier Campos** (2 vols.).
16. *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios* (2 vols.).
17. *El Monasterio del Escorial y la Pintura*.
18. *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*.
19. *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía* (2 vols.).
20. *La clausura femenina en España* (2 vols.).
21. **Javier Campos**, *Los pueblos de Ciudad Real en las "Relaciones Topográficas" de Felipe II* (2 vols.).
22. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (2 vols.).
23. *La Iglesia Española y las Instituciones de Caridad*.
24. **Javier Campos**, *Beatriz Ana Ruiz, terciaria Agustina y mujer insólita*.
25. *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. (Agotado).
26. *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*.
27. *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*.
28. **Francisco de los Santos**: *Cuarta Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Introducción de **Javier Campos**.
29. **Javier Campos**, *Arias Montano en la Biblioteca Real y en el Gabinete de Estampas del Escorial*. 2ª edición.

30. **Javier Campos**, *P. Julián Zarco, Agustino, Académico de la Historia y Mártir*.
31. *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y arte* (2 vols.). (Agotado).
32. **Javier Campos**, *Los agustinos en América del Sur a comienzos del siglo XIX. El drama de una fidelidad*.
33. *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: Una fidelidad secular* (2 vols.). (Agotado).
34. **Javier Campos**, *El P. Diego Padilla y el "Aviso al Público"*. (Agotado).
35. **Laura Gutiérrez y Javier Campos**, *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. (Agotado).
36. *Advocaciones Marianas de Gloria* (2 vols). (Agotado).
37. **Javier Campos**, *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima*. (Agotado).
38. **Fernando de Ballesteros y Saavedra**, *El Regidor Cristiano*. Introducción, edición y notas, **Javier Campos**.
39. **José Carlos Vizueté Mendoza y Javier Campos**, *Iluminaciones*. (Agotado).
40. **Javier Campos**, *La vida en el monasterio del Escorial (11-VI-1571 / 11-IX-1854)*. 2ª edición.
41. *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. (Agotado).
42. **Javier Campos (Ed.)**, *Catálogo de Cofradías del Archivo del Arzobispado de Lima*. (Agotado).
43. **Javier Campos**, *Cofradías de San José en el Mundo Hispánico*.
44. **Manuel Villegas**, *Análisis de Confesiones I,1 de San Agustín*. (Agotado).
45. **Laureano Manrique Merino**, *Santo Tomás de Villanueva. Reliquias y proceso de beatificación*. Introducción, **Javier Campos**.
46. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones* (2 vols).
47. *El Perú en la época de Felipe II*, **Javier Campos (dir.)**. (Agotado).
48. *Hidalgos del Campo de Montiel en la época de Cervantes: los Ballesteros y Saavedra*. Estudio, **Javier Campos**. Apéndice documental, **Laureano Manrique**.
49. *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*. (Agotado).
50. **Javier Campos**, *¿Imagen del poder? (Lisonja y mecenazgo en el arte)*.
51. **Javier Campos y Laura Gutiérrez**, *Catálogo de las Secciones 'Papeles Importantes' y 'Emancipación' del Archivo Arzobispal de Lima*. (Agotado).
52. **Mercedes López Picher**, *Magia y Sociedad en Castilla en el siglo XVII*.
53. *Las dos Ciudades: Relaciones Iglesia-Estado*. (Agotado).
54. **José Erazo y Javier Campos**, *Diálogo de los Portereros. Opúsculo político chileno en los años de la independencia*.
55. **Javier Campos** (Coord.), *Lutero, su obra y su época*.
56. **Antonio Linage Conde**, *Las Visitas diocesanas a las Parroquias de Sepúlveda (1517-1851)*.
57. *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia* (2 vols).

