Inmaculada Vidal Bernabé
Alejandro Cañestro Donoso (coords.)

Arte y Semana Santa

Actas del congreso nacional
celebrado en Monóvar (Alicante),
del 14 al 16 de noviembre de 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

Arte y Semana Santa

Edita
Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

Con la colaboración de
Patronato de Turismo de la Costa Blanca

Coordina
Inmaculada Vidal Bernabé
Alejandro Cañestro Donoso

Edición de textos y maquetación
Carlos Enrique Navarro Rico

Foto de portada
El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

Imprime
Azorín, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© de esta edición, Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza
C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN
978-84-617-5145-7

Depósito legal
A 629-2016

LA SEMANA SANTA Y SU SIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA

Jesús Rivas Carmona
Universidad de Murcia

La Semana Santa constituye uno de los principales hitos del calendario litúrgico; sin duda, el más importante de todos, como corresponde a la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor, o sea al núcleo mismo de la fe cristiana. No es esta la ocasión para extenderse en la riqueza de aspectos que su particular relevancia propicia, aunque no está de más recordar su especial significación religiosa y con ella las tradiciones que se han ido forjando y desarrollando a través de los siglos. En consecuencia, es importante recocer una larga trayectoria histórica así como una llamativa implicación social, incluso popular, sobre todo a través de las cofradías y procesiones, que en buena medida protagonizan su celebración y que también representan algunas de sus más singulares manifestaciones, como bien demuestra el caso español.

Palabras clave: Semana Santa, arte, liturgia.

Easter is one of the main landmarks of the liturgical calendar; undoubtedly the most important of all, as befits the commemoration of the Passion, Death and Resurrection of the Lord, that is the core of the Christian faith. This is not the occasion to spread the wealth of aspects that your particular relevance favorable, although it is worth remembering your special religious significance and with it the traditions that have been forged and developed through the centuries. Consequently, it is important annealing a long history and a striking social involvement, even popular, especially through the brotherhoods and processions, which largely starring in their celebration and also represent some of the most unique events, as well demonstrates the Spanish case.

Keywords: *Semana Santa, art, liturgy.*

La Semana Santa se identifica frecuentemente con las vivencias más arraigadas y sentidas de pueblos y ciudades, de suerte que ha contribuido a configurar de forma decisiva la idiosincrasia cultural de los mismos. No extraña, por tanto, que sea uno de los fenómenos religiosos que más se han enraizado en la vida social y sus costumbres y que, en función de ello, tenga además de su prioritario carácter religioso toda una serie de valores históricos y culturales[1]. Y como expresión de todos estos aspectos, tampoco extraña que el arte haya jugado un papel capital, tal que cabe señalar como capítulo fundamental de la Historia del Arte ese arte vinculado a la Semana Santa; un capítulo rico en sus manifestaciones, que destaca por su volumen, pero sobre todo por unas oportunas respuestas y por una especificidad, que ciertamente distingue sus realizaciones dentro del conjunto del arte religioso[2]. En suma, resulta más que oportuno re-

1. En las últimas décadas los estudios sobre la Semana Santa han sido objeto de una importante atención y cada vez más aumenta su número. Se han llevado a cabo contemplando los diversos aspectos que entraña tan especial celebración, revelando toda su riqueza y singularidad. Desde grandes ediciones, actas de congresos o catálogos de exposiciones a artículos y trabajos monográficos, cuando no han sido las publicaciones de divulgación. En este afán de estudio han desempeñado un gran papel las cofradías, que con motivo de sus centenarios y aniversarios o de otros acontecimientos relevantes han contribuido con magnos libros sobre su historia y patrimonio. Sería, por tanto, una labor ímproba tratar de reflejar tal cantidad y diversidad de estudios y publicaciones. No obstante, por razones personales, quiero señalar un libro concreto: LUQUE REQUEREY, J. (1980). *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Al margen del afecto que hay en su cita, en él puede encontrarse un buen ejemplo de los múltiples valores de la Semana Santa, a través del caso específico de los pueblos meridionales de Córdoba, tan identificados con la Semana Santa y con el protagonismo del Nazareno.
2. El auge de los estudios sobre Semana Santa se ha acompañado de los correspondientes a su arte, que asimismo conocen un importante desarrollo. Mi propia aportación personal puede ser ilustrativa: RIVAS CARMONA, J. (1997). "Semana Santa y arte en Murcia". *"In gloriam et decorem". El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la diócesis de Cartagena*". Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; RIVAS CARMONA, J. (2002). "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil". *Puente Genil, Pasado y Presente*. I Congreso de Historia. Córdoba: Universidad de Córdoba; RIVAS CARMONA, J. (2003). "La iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil: arquitectura y etapas constructivas" y "La platería de Jesús Nazareno: historia y estudio de una colección de Puente Genil". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil: Cofradía de Jesús Nazareno; RIVAS CARMONA, J. (2007). "El Señor de la Humildad y sus casas de Puente Genil". *Con la mano en la mejilla. En los trescientos años de la llegada del Señor de la Humildad. Puente de Don Gonzalo 1706 – Puente Genil 2006*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil; RIVAS CARMONA, J. (2009). "El arte de la Semana Santa: Puente Genil 1959-2009". *Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-2009*. Córdoba: Universidad de Córdoba; RIVAS CARMONA, J. (2010). "Platería y Semana Santa". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia; RIVAS CARMONA, J. (2010). "La Virgen de la Soledad y su Iglesia del Dulce Nombre: Historia y Arte". En VV. AA. *María Santísima de la Soledad. Doscientos Cincuenta Años de Devoción*. Córdoba: Universidad de Córdoba y RIVAS CARMONA, J. (2016). "La iglesia de Jesús Nazareno y la arquitectura de la Pasión en Puente Genil". En F. LABARGA (coord.). *V Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús*

ferirse a un arte propio de la Semana Santa, al tiempo que conviene resaltar su propio peso específico a través de la Historia, en particular a partir del siglo XVI[3], y también en la actualidad. En realidad, en los últimos tiempos adquiere una especial relevancia dentro del arte religioso, en tanto que del notorio retroceso de este sólo parece escapar el arte de la Semana Santa, que verdaderamente viene a llenar y mantener esta parcela, incluso con una sorprendente proliferación de obras que no deja de ser llamativa en una época de secularización[4].

Este espléndido panorama del arte de la Semana Santa adquiere toda su dimensión cuando se contempla en su totalidad. Sería un tremendo error identificar ese arte de la Semana Santa sólo con el propio de las cofradías o de los desfiles procesionales, como parece suceder, lo que llevaría a reducir su realidad a una visión parcial y limitada, aun admitiendo que dichas cofradías y sus procesiones propician un aspecto fundamental. No debe olvidarse que hay otra Semana Santa, distinta de esa de cofradías y procesiones, en este caso vinculada a la liturgia y a la celebración en los templos, principalmente a través de Triduo Sacro de Jueves, Viernes y Sábado santos. Es obligado, por tanto, reconocer dos Semanas Santas[5] y, consecuentemente, dos artes de Semana Santa, cada uno de ellos como expresión de unas concepciones diferentes, de distintos modos de celebración. Por supuesto, el arte de la Semana Santa de cofradías y procesiones responde más a la exaltación de lo devocional y de los sentidos mientras que el de la otra Semana Santa atiende más bien a lo institucional y oficial de la Iglesia con un carácter prioritariamente conceptual, como es propio de la liturgia.

Nazareno. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 61-72.

3. La Semana Santa y su patrimonio artístico adquieren su plenitud a partir del siglo XVI, como bien se constata en la creación de sus cofradías, que alcanzan un particular desarrollo desde esa centuria. Al respecto, proporciona un buen ejemplo la provincia de Córdoba, en la que ya en dicha centuria se fundaron algunas de sus más relevantes cofradías, como las de la Vera-Cruz, la Soledad y el Nazareno (ARANDA DONCEL, J. (1990). "Evolución histórica". *Semana Santa en los pueblos cordobeses*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 11-13). Detrás de ello hay un ambiente de devoción y espiritualidad, incluso desde antes que se consagrara la Contrarreforma. Esta intensificación religiosa y devocional, además del protagonismo concedido a la Semana Santa, se advierte igualmente en el desarrollo de otros fenómenos religiosos, como el Rosario y sus cofradías. A este particular se remite a ROMERO MENSAQUE, C. J. (2014). "Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)". *Hispania Sacra* LXVI y ROMERO MENSAQUE, C. J. (2013). "La universalización de la devoción del Rosario y sus cofradías en España. De Trento a Lepanto". *Angelicum* nº 90, pp. 217-246.
4. Un buen ejemplo proporciona la platería, como se manifiesta en el estudio de SANZ, M. J. (2006). "La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 677 y ss.
5. Muy bien aparecen reconocidas en LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 21-22.

Ciertamente, este arte litúrgico ofrece por sí mismo una particular relevancia, en razón de su función en oficios tan principales o, si se prefiere, de su papel de representación y símbolo de los misterios propios de la Semana Santa. Por ello, no deja de sorprender que no se le haya prestado mayor atención, aunque también puede argumentarse que no siempre se haya contemplado en ese contexto y, en consecuencia, como la otra cara de la moneda del arte de la Semana Santa. En verdad, este alcanza su plena riqueza y significación cuando se considera su carácter bifronte, o sea, incluyendo también ese arte litúrgico. Esto, a su vez, conlleva otra cuestión, que el propio arte litúrgico de la Semana Santa es más que una parte del ajuar de los templos y de sus celebraciones y que dentro del mismo se distingue y resalta, en tanto que representa una especificidad que sólo se entiende desde sus particulares funciones o, mejor dicho, desde la perspectiva de la Semana Santa. Ni más ni menos, el arte litúrgico no sólo forma parte por derecho propio del arte de la Semana Santa sino que no se explica sin esta.

Buena idea de la relevancia del arte litúrgico proporcionan los gigantescos candelabros conocidos como tenebrarios, que eran utilizados en el Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo, en cuyo transcurso se apagaban sucesivamente las numerosas candelas dispuestas en su remate, comúnmente triangular; por tanto, dichos candelabros se convertían en el centro de la celebración litúrgica y de sus significados. En las catedrales tal ceremonia tuvo la lógica importancia y, en consecuencia, no extraña que los propios tenebrarios adquirieran verdadera envergadura, tal como manifiestan los ejemplares conservados. Normalmente, se labraban en hierro u otros metales, aunque también podían ser de madera tallada, pero no de plata, pues hubiesen representado un gran desembolso, según reconoce Cruz Valdovinos[6]. Más que representativo es el magno tenebrario de la Catedral de Sevilla, espléndida obra renacentista iniciada en 1559, a la que estuvieron vinculados artistas de la categoría y reputación de Hernán Ruiz II y Juan Bautista Vázquez el Viejo[7], lo que sin más es indicativo de la atención que mereció este especial tipo de candelabro. Se trata de una elaborada creación, donde se hace patente una refinada cultura artística, entre la arquitectura de elegantes

6. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001). "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". En M.A. CASTILLO OREJA (ed.). *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid: Fundación BBVA, pp. 166-167.
7. MORALES, A. J. (1984). "Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla". En VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 567-570.

órdenes, las bellas esculturas y la ornamentación a la antigua, incluso con evocaciones a Serlio en los hermes del pedestal, como bien reconoce Alfredo Morales. Sin duda, constituye un magnífico exponente del rango de estas piezas, al igual que otras de la misma centuria, como las de Jaén y Burgos, que en conjunto indican la importancia que alcanzaron en el curso del Quinientos[8], como un exponente más de la significación de este siglo en las catedrales españolas, que entonces se enriquecen con retablos, trascoros, sillerías o rejas, al tiempo que incorporan suntuosos objetos de culto, entre ellos muchas de la custodias procesionales destinadas a la fiesta del Corpus Christi. La solemnidad de la Semana Santa se cuidó como merecía y los propios tenebrarios dan testimonio de ello, lo mismo que los grandiosos monumentos de Jueves Santo.

Igual sentido de grandeza y monumentalidad que el tenebrario puede llegar a tener el candelero destinado a sostener el cirio pascual, tras ser encendido en el oficio de Sábado Santo. En tamaño y aspectos materiales también se asemeja a ese candelabro, incluso en algún caso se hicieron por el mismo artista, como en Santiago de Compostela, que uno y otro fueron realizados por Guillén de Bourges, maestro francés del siglo XVI[9]. No obstante, existe una importante diferencia, en cuanto que el candelero pascual sirve a un único cirio. Un ejemplo extraordinario proporciona el candelero correspondiente a la Catedral de Granada, debido a Esteban Sánchez y fechado en 1569[10], muy poco tiempo después de la consagración de la rotonda de Diego de Siloé y de la erección de su templete y altar[11], o sea dentro del mismo programa de su amueblamiento litúrgico. De madera tallada, dorada y parcialmente en blanco, se distingue por su pie troncopiramidal cóncavo con medallones alusivos a la historia de Adán y Eva.

Ahora bien, el arte litúrgico de la Semana Santa tiene su más espléndida representación en los objetos y montajes vinculados al Jueves Santo, día tan señalado como propio de la conmemoración de la Cena del Señor con su especial carácter sacerdotal, sacramental y eucarístico. En su específica misa, antiguamente se procedía en las catedrales a la consagración del crisma y de los santos óleos de catecúmenos y enfermos

8. OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F. de (1994). "Objetos metálicos". En A. BONET CORREA (coor.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, p. 223.
9. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001), ob. cit., pp. 166-167.
10. LÓPEZ LÓPEZ, P. (2005). "Otros bienes muebles a.- El facistol y el candelero del cirio pascual". En L. GILA MEDINA (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada; Ayuntamiento de Granada, pp. 720-724.
11. ROSENTHAL, E.E. (1990). *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, pp. 31 y 150.

para luego ser repartidos entre las parroquias de las respectivas diócesis y utilizarse en la administración de los sacramentos, consagración que en los últimos tiempos se ha trasladado a los días previos. Su ritual requiere unos precisos objetos, entre recipientes para el bálsamo, cazoletas, espátulas y embudos, pero de manera especial el protagonismo de dicha ceremonia recae en tres grandes ánforas o cantaros que hacen de recipientes para recoger los sagrados aceites[12]. Dado este protagonismo litúrgico, dichas ánforas adquieren una trascendencia más allá de su mero valor práctico, a la que no es ajena su realización en plata, que ciertamente contribuye a dignificarlas; incluso por su exclusivo uso en la catedral alcanzan una significativa identificación con la misma, reforzada con la incorporación de su propio emblema. "Pero, sobre todo, cabe destacar, dentro de ese vínculo catedralicio, su perfecta expresión de la catedral como iglesia madre y cabeza de la diócesis y, consecuentemente, de su dimensión episcopal y con ella su papel fundamental de carácter sacramental. Las ánforas, no obstante su función eminentemente utilitaria, como precisos recipientes de los sagrados óleos, se erigen en representación simbólica de tales significados eclesiales. Y este valor conceptual es, en última instancia, lo que le concede particular relevancia"[13].

Aunque se conservan antiguas ánforas desde los finales de la Edad Media, como las existentes en la Seo de Zaragoza[14], lo normal es que sean posteriores. En el siglo XVI destacan algunas obras muy relevantes, caso de los varios juegos de la Catedral de Sevilla; a saber, la rica pareja de cántaros de Amberes, adquirida en 1564[15], o las ánforas que se hicieron años después y que se atribuyen a Hernando de Ballesteros el

12. Este ceremonial y su particular ajuar ya han sido puestos de relieve por CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2001), ob. cit., pp. 158-160. Su significación también ha sido advertida por GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (1993). "Las ánforas de los óleos de la catedral de Astorga, obra del platero compostelano Alejandro Bermúdez". En J. LÓPEZ-CALO (coord.). *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 407-408.

13. Las ánforas de óleos han sido objeto de estudio por parte de RIVAS CARMONA, J. (2012). "Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 509-522.

14. CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1999). "Platería". *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis XLV. Madrid: Espasa Calpe, pp. 523-524.

15. SANZ, M.J. (1976). *La orfebrería sevillana del Barroco*. T. I. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 144-145 y T. II, pp. 170-171 y PALOMERO PÁRAMO, M. (1984). "La platería en la Catedral de Sevilla". En VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 620-621. Asimismo CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1997). *Platería europea en España [1300-1700]*. Madrid: Fundación Banco Santander, pp. 100-103 y HEREDIA MORENO, M.C. (2000). "Cántaro". En VV. AA. *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Museo del Prado, p. 142 y HEREDIA MORENO, M.C. (2000). "Cántaro". *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 432-433.

Mozo, a quien se adscriben también las ánforas de la antigua Colegiata del Salvador, de la misma Sevilla[16]. Desde luego, la aportación quinientista brilla con obras tan espléndidas. Sin embargo, la mayor parte de las conocidas pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII o a los comienzos del XIX. Sería larga la lista, aunque a modo de ejemplo podrían citarse obras como las de la Catedral de Cuenca, del platero Tomás López[17], las de la Catedral de Córdoba, de Damián de Castro, fechadas en 1764[18], las de Ávila de 1777, debidas al maestro salmantino Manuel de Silva[19], la única conservada de José Reina en la Catedral de Málaga, que data de 1798[20], las de la Catedral de Almería, que el platero cordobés Rafael Aguilar y Cueto realizó para 1804[21], o las que también por entonces se hicieron en la Real Fábrica de Platería de Martínez con destino a la Catedral de Zamora[22]. Nada más que la referida nómina de maestros o la propia Real Fábrica son un claro indicio del interés puesto en estas ánforas y del deseo de alcanzar unas obras de categoría. Ciertamente, sobresalen por la grandeza de su tamaño y la belleza de su traza y ornato, dignas de la función que desempeñaban en un día tan especial. Incluso cuando carecen de decoración, su diseño es de tal calidad que parece compensar esa falta, como es el caso de las de Córdoba, en las que Damián de Castro jugó con particular habilidad con la imponencia de su volumen y, sobre todo, con la magistral conjunción de molduras y escalonamientos con amplias zonas lisas y con el bello contraste de curvas y contracurvas.

Una vez terminada la Misa de la Cena del Señor, las Sagradas Especies son trasladadas para su reserva al Monumento, un montaje que puede alcanzar gran especta-

16. SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2007). *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-159.
17. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2004). "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 264.
18. NIETO CUMPLIDO M. y MORENO CUADRO, F. (1993). *Eucarística Cordubensis*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 136.
19. MARTÍN SÁNCHEZ L. y GUTIÉREZ HERNÁNDEZ, F. (2007). "Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 174.
20. TEMBOURY ÁLVAREZ, J. (1948). *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, p. 331.
21. NICOLÁS MARTÍNEZ M.M. y TORRES FERNÁNDEZ, M.R. (2004). "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 367.
22. PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (1999). *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora: Ayuntamiento de Zamora, p. 299.

cularidad[23], hasta con un llamativo derroche de platería, como el que se conoce en el Monumento de la Catedral de La Laguna[24], en las Canarias, en nada inferior al de los grandes tronos eucarísticos de la Octava del Corpus, que muy curiosamente también son aprovechados para componer esos monumentos, como en fechas recientes sucede con el fastuoso y monumental trono de la Catedral de Sevilla. No obstante, el genuino Monumento suele ofrecer un carácter muy distinto, pues se ha concebido más bien como una escenografía en la que predominan los textiles y colgaduras, las perspectivas arquitectónicas pintadas o las construcciones de madera, incluso con una significación específica que aúna lo triunfal con lo funerario. Esto último parece desdecir de su función en el día de Jueves Santo, aunque adquiere todo este sentido cuando se considera que en su propia misa se anticipa míticamente la muerte del Señor, por lo que resulta apropiado que tras ella sea trasladada la Eucaristía, el Cuerpo del Señor, al sepulcro. En consecuencia, el Monumento se concibió ni más ni menos que como el catafalco de Cristo[25].

En razón de ello, resulta muy característico el Monumento a manera de templete arquitectónico, semejante a los catafalcos de los funerales reales, que por su carácter provisional y por la necesidad de montarse todos los años se realizaba en maderas policromadas. A pesar de esta circunstancia, podía adquirir verdadera grandeza artística, como demuestra la serie conocida del siglo XVI, que incluye algunas de las obras más representativas. Todavía se conserva, reaprovechado en una parroquia de Peñarroya, el antiguo Monumento de la Catedral de Córdoba, debido a Hernán Ruiz III[26]. Muestra una estructura cruciforme formada por cuatro pórticos con columnas, que también se impone el Monumento de El Escorial trazado por Juan de Herrera. No obstante, la más impresionante obra de esa centuria es el Monumento de la Catedral de Sevilla,

23. Sobre el tema se remite a RIVAS CARMONA, J. (2003). "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata". En G. RAMALLO ASENSIO (ed.). *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 493-529.

24. HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955). *Orfebrería en Canarias*. Madrid, pp. 256-257, fig. 134.

25. Sobre esta consideración y el particular sentido eucarístico del Monumento ver TRENS, M. (1952). *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, p. 299 y ALEJOS MORÁN, A. (1977). *La Eucaristía en el arte valenciano*. T. I. Valencia,: Universidad de Valencia, p. 324. También KROESEN, J. (2000). *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina: Universidad de Groningen, pp. 56 y ss., 157 y ss.

26. VILLAR MOVELLÁN, A. (1986). "La arquitectura del Quinientos". En VV. AA. *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 225 y NIETO CUMPLIDO, M. (1998). *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 454-455.

que se hizo entre 1584 y 1594[27]. Increíblemente grandioso, llegaba casi a las bóvedas de la catedral con varios cuerpos superpuestos, que partían de un principal que se configuraba conforme a un plan semejante al del templete del citado Herrera en el Patio de los Evangelistas de El Escorial, aunque de arquitectura abierta y calada, lo que viene a señalar la relevancia de los proyectos puestos en práctica en estas máquinas. Este tipo de Monumento arquitectónico prosiguió en los siglos siguientes, como bien deja ver el correspondiente a la Catedral de Cádiz, diseñado por Torcuato Cayón y realizado a partir de 1780[28].

De todas formas, el verdadero protagonismo de los monumentos recae en el arca donde se guarda la Eucaristía, frecuentemente de platería[29]; una pieza específica y exclusiva para tal uso en Semana Santa, pues dista del sagrario destinado a la reserva cotidiana, aunque el propio sagrario puede ser empleado en lugar de dicha arca, a falta de esta. Y adquiere tal especificidad en tanto que su función original, en correspondencia con la concepción del Monumento, fue representar el sepulcro de Cristo, lo que incluso dio ocasión para configurar su particular imagen, que puede evocar una urna funeraria o un sarcófago[30], incluso en la característica disposición apaisada que ofrece un buen número de casos. Sobre todo, estas arcas son fundamentales en las catedrales, si bien pudieron hacerse asimismo para grandes parroquias y otras iglesias, y desde el siglo XVI se conocen importantes ejemplos, como el de la Catedral de Toledo, que sigue mostrando el esplendor de esta centuria, a pesar de la reforma practicada en la siguiente[31]. Así, cabe iniciar una larga serie que incluye algunas de las muestras más sobresalientes de la platería española, distinguiéndose siempre por su fastuosidad y aparato. En el siglo XVII destaca el arca de la Catedral de Granada, que pasa por ser una obra de Alonso Cano[32]. Además de esta autoría, tiene la importancia de mostrar

27. LLEÓ CAÑAL, V. (1976). "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180 (1976), pp. 97-112.
28. PÉREZ DEL CAMPO, L. (1988). *Las Catedrales de Cádiz*. León: Diputación de León, pp. 54 y 55.
29. Las arcas del Monumento han sido estudiadas por RIVAS CARMONA, J. (2003). "La significación de las artes decorativas…", ob. cit.
30. HEREDIA MORENO, M.C. (2002). "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles". En VV. AA. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 171.
31. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2006). "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". En J. RIVAS CARMONA (coor.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 379-400.
32. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (2005). "La orfebrería". En L. GILA MEDINA (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*. Vol. I. Granada: Ayuntamiento de Granada, pp. 596-598.

una tipología próxima a la del sagrario, que siguió utilizándose en el Setecientos con creaciones tan relevantes como la de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba[33].

Por el carácter eucarístico del Jueves Santo, en el mismo se han podido utilizar otras obras de platería que fundamentalmente fueron creadas para la exaltación de la Eucaristía. Además de los tronos, hay que considerar el papel que al respecto han desempeñado las custodias procesionales[34]. El citado Monumento de La Laguna da ejemplo de ello, en cuanto que la custodia remata todo el conjunto de platería, elevada sobre las gradas que montan el altar. En este caso servía de templete, a manera de magnífico dosel, para cobijar el arca. De igual forma se usaba la custodia de Juan de Arfe en el antiguo Monumento de la Catedral de Sevilla, según dejan ver grabados y viejas fotografías. Incluso se ha llegado a tal integración entre custodia procesional y arca de Jueves Santo que en una misma pieza pueden atenderse ambas funciones; eso sí, con alguna modificación, tal como sucede con la obra que realizara Damián de Castro para la parroquia cordobesa de San Nicolás de la Villa, que en su forma cerrada sirve de arca mientras que al retirarse los frentes queda abierta para ser utilizada como original custodia de andas[35].

Está claro que este arte litúrgico representa un conjunto de particular importancia con obras peculiares y de gran riqueza artística, incluso con una especial presencia de la platería, fundamentalmente como signo y expresión de las principales ceremonias relacionadas con el Jueves Santo, en consonancia con las circunstancias de este día clave de la Semana Santa y de su idiosincrasia. Y, ciertamente, contribuye a enriquecer y completar el panorama del arte de la Semana Santa. Este, a pesar de esa significación del arte litúrgico, tiende a identificarse con el arte vinculado a las cofradías, sus cultos y procesiones, que en verdad constituye la más reconocida manifestación del mismo, incluso el canal preferente por donde sigue desarrollándose en los últimos tiempos, al compás del propio auge de la Semana Santa y de sus cofradías. Es obvio, por tanto, que debe reconocerse el valor de este otro arte de la Semana Santa; más aún, se le debe prestar la mayor atención, pues resulta clave para comprender mucho de la riqueza de significados que entraña la propia Semana Santa y con frecuencia se convierte en su más idónea expresión. Además, una larga trayectoria histórica viene a avalar lo dicho.

33. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. (1993), ob. cit., p. 124.

34. En este punto debe citarse el estudio de RIVAS CARMONA, J. (2007). "Los otros usos de las custodias procesionales". En J. RIVAS CARMONA. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 503-519.

35. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. (1993), ob. cit., p. 125.

La particular devoción suscitada por los dramáticos misterios y pasos de la Semana Santa es razón suficiente para comprender la importancia adquirida por la imaginería, pues en ella se encuentra una adecuada representación y actualización de los acontecimientos de la Pasión y de sus protagonistas, favorecida por sus propias circunstancias artísticas de corporeidad y realidad[36]. Sólo puede decirse que esta imaginería es protagonista fundamental del arte de la Semana Santa y verdadero epicentro del mismo, como objeto prioritario del culto y de la veneración; hasta el extremo de girar y justificarse todo lo demás en torno a ella. Más aún, la celebración de la Semana Santa se ha configurado contando con ella, de modo que frecuentemente su propia historia va marcando hitos significativos de la historia misma de la Semana Santa. Así pues, las cofradías siempre se han empeñado en tener la oportuna imaginería, como principal insignia de ellas y como elemento preferente e imprescindible de su patrimonio religioso y artístico. Pero, además de esta circunstancia, su relevancia se incrementa por su propia categoría artística y con ella la categoría de los imagineros, frecuentemente maestros de primera fila, como Juan de Juni, Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, Pedro de Mena, los Mora o Francisco Salzillo, que honran como grandes figuras la escuelas históricas de escultura de Valladolid, Sevilla, Granada y Murcia. Incluso en la propia imaginería se encuentra una de las principales contribuciones al esplendor y apogeo del arte de la Semana Santa en los últimos tiempos, de suerte que parece revivirse en pleno siglo XX la gloriosa época del Barroco y no sólo por lo que representa el volumen de obra sino también por la pervivencia de sus modelos y referencias, que aún en la actualidad suelen verse como la mejor expresión de la imagen devocional de Semana Santa[37]. Por todo ello, no extraña que la imaginería sea contemplada como la más genuina manifestación del arte de la Semana Santa o la que más lo identifica; y, en consecuencia, uno de los capítulos que más se ha atendido y estudiado[38].

36. Al respecto puede citarse el completo estudio de VILLAR MOVELLÁN, A. (2012). "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 21-78.

37. Por ejemplo, así lo reconoce VILLAR MOVELLÁN, A. (1989). *Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente Genil*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 41 y ss.

38. Sería empresa ardua pretender recoger la abundante bibliografía sobre el tema. Entre otras publicaciones, puede ser ilustrativo el libro de GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y RODA PEÑA, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. También proporcionan una buena idea del interés por esta imaginería las diversas publicaciones de la Editorial Tartessos de Sevilla, principalmente su serie dedicada a los Grandes Maestros Andaluces, que incluye a artistas históricos

La imaginería recorre en sus representaciones todos los episodios de la Pasión de Cristo, desde la Entrada Triunfal en Jerusalén hasta la Resurrección, aunque en algún caso se amplían más allá de los ocho días correspondientes entre los domingos de Ramos y Pascua, incorporando pasos anteriores como el de la Samaritana o posteriores como el de la Ascensión, según ilustra la Semana Santa de Murcia. Por supuesto, la Virgen tiene un lugar de honor como protagonista clave, entre Dolorosa, Angustias o Soledad. También cabe destacar el papel de algunos apóstoles, sobre todo de san Juan, el discípulo amado, o de santas mujeres como la Magdalena o la Verónica. En fin, un completo y diverso repertorio de misterios y personajes que en sí ofrece una particular riqueza iconográfica, a la que a su vez debe añadirse la que supone en tipos y géneros, pues tiene cabida la imagen sola o el grupo con varios personajes componiendo todo un conjunto de especial sentido escenográfico, al tiempo que la imagen puede ser de talla entera y que se muestre como tal o que sea de vestir, incluso de candelero, precisando de la debida indumentaria para quedar completada. Ciertamente, toda una serie de posibilidades en iconografías, tipos y géneros que enriquecen de forma extraordinaria el panorama.

A pesar de tal riqueza, adquiere especial protagonismo alguna imagen en particular. Resulta evidente que el Cristo crucificado es importante como emblema mismo de la Redención, e igualmente el Cristo a la columna o el Yacente, fundamentales para rememorar la Pasión y Muerte del Señor. No obstante, el Nazareno adquiere la mayor relevancia y hasta llega a hacerse imprescindible, como bien ejemplifica la Semana Santa andaluza[39]. Pero no sólo hay que constatar su omnipresencia sino sobre todo su propia significación. De entrada se trata de la representación de Cristo camino del Calvario cargando con la cruz sobre uno de sus hombros, aunque también existe la versión del Nazareno abrazado a la cruz. Sin embargo, la imagen va más allá del hecho concreto y se reviste de una apariencia trascendente y sagrada con sus ricas ropas de terciopelos bordados[40], junto a sus cruces que incluso alcanzan a revestirse de platería y sus

como Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán o Ruiz Gijón y otros del siglo XX, específicamente Castillo Lastrucci y Ortega Bru.

39. Sobre el particular pueden citarse las monumentales colecciones de Editorial Tartessos tituladas *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla, 1997 y *Nazarenos de Málaga*. Sevilla, 2007.

40. Para esto es suficiente con citar a PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Diócesis de Cartagena, pp. 210-212 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). "El esplendor de la devoción (algunos aspectos del arte del bordado y del textil en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena)". En VV. AA. "*In gloriam et decorem*". *El arte del bordado en las cofradías pasionarias de la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Comuni-

coronas de espinas que parecen coronas reales con sus dorados y pedrería en algún caso[41]. En verdad, conjunta de manera muy singular la realidad de la tortura y todo su sufrimiento con esa especie de envaramiento que le otorgan los pesados ropajes y esa suntuosa dignidad derivada de su lujoso aderezo[42], como muy bien se reflejaba en el dictamen de un fraile dominico de Antequera, publicado en 1636, en el que se dice: "vestir a Christo Nazareno de Túnica de preciosidad, y ponerle una soga de oro y perlas, pues por lo que tiene la soga de soga, la Cruz de Cruz, y de Túnica la Túnica, dizen y dirán al más simple, que va padeciendo Christo en la calle de la amargura, y por lo que tienen de ser oro, de seda, o de perlas nos pregonarán la gloria del Hijo de Dios"[43]. De este texto se deduce que ese doble aspecto no es sino magnífica expresión de la doble naturaleza de Cristo, divina y humana, o sea de la realidad total del Nazareno, que en su caso adquiere especial rango, como si fuera un intermedio entre la presencia eucarística y la mera representación[44], con un carácter casi de icono. Evidentemente, esta duplicidad de significados, de valor histórico y de valor sobrenatural, de lo humano y de lo divino, de la representación y de la presencia, también conlleva que la propia imagen se invista de un doble sentido o función, siendo a la vez imagen de culto e imagen de devoción[45]. Todo ello, desde luego, obedece a su posición como principal imagen de la Semana Santa, que en sí revela toda la esencia de Cristo en la misma. Por supuesto, tan extraordinaria consideración es fruto de su progresivo afianzamiento de su protagonismo, que tiene un hito clave en la Contrarreforma. Incluso ésta fue una época decisiva para que el Nazareno se convirtiera en imagen independiente, exenta

dad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 25-27. También es clave SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.

41. Un buen ejemplo de este exorno de platería y joyería proporciona Jesús Nazareno de Lucena. Para el mismo se remite a RODRÍGUEZ DE MILLÁN FERNÁNDEZ, J. y LÓPEZ SALAMANCA, F. (2000). *Orígenes de la Semana Santa: sus inicios en Lucena. La Archicofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno: Cuatrocientos años de historia*. Lucena: Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

42. Así ha sido visto por PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997). "El esplendor de la devoción...", ob. cit., p. 25.

43. PÉREZ LOZANO, M. (1991). "La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento". En VV. AA. *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba: Universidad de Sevilla, pp. 801-807.

44. LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 36 y ss.

45. Desde luego, el Nazareno se ajusta bien a los prototipos de imagen de culto y de imagen de devoción tal como se definen en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2011). "Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas". En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 720 y ss. Al respecto, también es importante el libro de BELTING, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

de las representaciones que la incluían en las escenas, en relieve o pintura, del Camino del Calvario[46]. Sólo puede decirse que la Contrarreforma encontró en el Nazareno un decisivo instrumento de su programa de intensificación religiosa y de devociones, tal como se constata en la proliferación de sus imágenes y cofradías desde la última parte del siglo XVI[47].

Resulta sumamente revelador seguir el curso histórico de un Nazareno, de su cofradía y de sus programas artísticos para constatar ese importante impacto de la Contrarreforma, pero al mismo tiempo un desarrollo devocional que tras el apogeo contrarreformista prosiguió con tal pujanza que ha logrado alcanzar nuestro tiempo sin menoscabo de su especial protagonismo sino todo lo contrario. Para este propósito sirve magníficamente el caso de Jesús Nazareno de Puente Genil[48]. El origen de su cofradía podría situarse en los últimos años del siglo XVI, muy posiblemente por el año de 1595[49], aunque por lo que parece en ese principio no fue cofradía de Jesús Nazareno sino de San Cristóbal. Como tal está documentada en 1602, lo mismo que la ermita de dicha advocación, donde estaba radicada. Por algunas noticias se sabe que en ese año de 1602 y en el de 1612 se hacía obra en la ermita, claro exponente del dinamismo de

46. VILLAR MOVELLÁN, A. (2003). "El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno". En VV. AA. *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil: Cofradía de Jesús Nazareno, pp. 37 y ss. Y con el triunfo de la imagen independiente vendrá la costumbre de vestirlas, como reconoce el propio A. Villar para el ámbito andaluz o M. Pérez Sánchez para el murciano ("El esplendor de la devoción…", ob. cit., p. 25), autores que se hacen eco de la importancia de la imagen a raíz de Trento.

47. Para estas cuestiones son importantes los congresos y sus actas dedicados a Jesús Nazareno. Así, el *Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, celebrado en Mérida-Córdoba en 1990, o los que le siguieron con el título de *Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, realizados en Pozoblanco (2005), Cartagena (2007), León (2011) y Puente Genil (2014). A ello cabe sumar otras publicaciones sobre cofradías del Nazareno, como las de Juan Aranda Doncel para distintos lugares de la provincia de Córdoba.

48. Para el Nazareno de Puente Genil y su cofradía hay que partir de la historia local de PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874). *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, pp. 322-332, cuyos datos siguen siendo más que válidos. De gran importancia es el documentado libro de JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1986). *Antropología cultural de Puente Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, así como el más reciente libro de *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible.1595-Puente Genil-2003*, que ofrece diversos trabajos, incluidos los relativos a la iglesia y el capítulo artístico de Villar, Rivas e Illanes. Además debe citarse a RIVAS CARMONA, J. (1982). *Puente Genil Monumental*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, pp. 98-104.

49. Así es sugerido por los historiadores locales PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874), ob. cit., p. 326. Ver también REINA JIMÉNEZ, F.J. (2003). "Del Nombre y Títulos de la Cofradía e Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Puente Genil". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible…,* ob. cit., p. 17.

la cofradía en aquel entonces. A esta iglesia recién arreglada llegó en 1622 la imagen de Jesús Nazareno, quizás por iniciativa de la propia cofradía de San Cristóbal, que con ella querría alcanzar un particular protagonismo dentro de la celebración de la Semana Santa, que por ese tiempo ya tenía su importancia en la vida de la villa, como demuestra el hecho de que existiesen algunas cofradías de Pasión, como la de la Vera-Cruz y la del Dulce Nombre de Jesús, fundadas décadas atrás, en pleno siglo XVI. Por otro lado, esa fecha de 1622 marca una especial efervescencia en la incorporación de imágenes pasionistas, pues además del Nazareno se adquieren el Cristo Yacente y un Cristo crucificado; pocos años después, en 1635, se sumará un Cristo a la columna[50], y posteriormente, en 1642, el Crucificado del Calvario[51]. Desde luego, la imagen de Jesús Nazareno arribó en un claro contexto de renovación e incremento de la Semana Santa, que constituye un elocuente testimonio del impacto de la Contrarreforma en la misma. Pero, sobre todo, conviene resaltar el propio impacto de la nueva imagen del Nazareno en el mundo devocional del pueblo, tal que desde su llegada se convertirá en objeto fundamental de veneración, incluso aumentando su protagonismo a medida que transcurría el tiempo. No deja de ser curioso que la cofradía misma acuse la nueva situación hasta el extremo de que el Nazareno acabe desbancando su primitiva advocación. En 1640 y años sucesivos se titula de Jesús Nazareno y San Cristóbal, aunque en 1647 ya es sencillamente del primero[52]. Este preferente protagonismo devocional se advierte también en la creación de una asociación llamada de las Cien Luces, fundada en 1664 para enriquecer el cortejo procesional en su salida del Viernes Santo. Igualmente en la construcción de una nueva y más suntuosa capilla mayor para que desde ella presidiera Jesús la primitiva ermita de San Cristóbal, obra que se llevó a cabo entre 1668 y 1669, y en el enriquecimiento de su exorno con nuevas túnicas y otros enseres de platería, especialmente la magnífica cruz de plata que se documenta en 1677. Esta pujanza devocional prosigue en el siglo XVIII en tal grado que incluso se construye otra iglesia de mayores pretensiones, que puede equipararse a las que por entonces se hacían en Córdoba capital, específicamente con el templo de la Virgen de los Dolores.

50. AROCA LARA, A. (1986). "La Escultura Cordobesa del Seiscientos". En VV. AA. *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 183 y VILLAR MOVELLÁN, A. "El Mensaje Artístico…", ob. cit., pp. 41-42.

51. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1996). "La Cofradía del Santísimo Cristo del Calvario". *Revista de Semana Santa*. Puente Genil, p. 39.

52. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. *Antropología cultural de Puente Genil I. La Corporación: El Imperio Romano*. Puente Genil: Ayuntamiento de Puente Genil, p. 119.

Para la mejor veneración de Jesús Nazareno se dispuso un grandioso camarín, que constituye la única parte del nuevo edificio que está documentada, conociéndose su inicio en 1745. Lógicamente, en él se volcaron, como *sancta sanctorum* de la sagrada imagen, proveyendo a ésta de un rico trono de madera tallada, además de decorar el recinto con un ciclo de pinturas debido al prestigioso artista local José Ruiz Rey, un colaborador de Pedro Duque Cornejo, lo que da idea suficiente del interés que mereció. Dicho camarín se completó con un lucido retablo mayor, hoy trasladado a la ermita de la Vera-Cruz, que sin duda fue uno de los principales ornatos del templo, junto al de la Virgen de los Dolores, labrado para 1772 por el tallista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez[53], que representa una de las bellas obras rococó de la zona. Por supuesto, en la centuria del Setecientos continuó la realización de obras suntuarias de textiles y platería, tanto para la imagen como para el servicio de la iglesia. Precisamente, aún se conserva una interesante serie de piezas litúrgicas y votivas de plata de finales del siglo XVIII o de los principios del XIX -dos cálices, un copón, una custodia y dos lámparas-, que denotan la importancia del culto en la ermita. Entrando en esa última centuria, exactamente en los años que sucedieron a la Guerra de la Independencia, se practicó una gran reforma en la iglesia, como todavía deja ver la cúpula de Estilo Imperio que corona el tramo central de crucero. Las obras decimonónicas prosiguieron unos cincuenta años después, ahora con la formación de unos profundos brazos para el crucero, con los que prácticamente se configuró una iglesia perpendicular a la nave principal. Su construcción se llevó a cabo entre 1873 y 1874, coincidiendo con una renovación de la imagen del templo, sobre todo con la sustitución del retablo dieciochesco por otro de mármoles de Carrara, más del gusto de la época. En los años siguientes se acometió un completo ciclo de pinturas, especialmente de la Pasión, que vino a representar un vistoso revestimiento de los muros, al tiempo que reafirmaba el carácter pasionista del santuario y de su titular. Aún se realizó otra gran obra por los años de 1902 y 1904 con el monumental pórtico que se agregó a la fachada y la portada que cobija. A todo esto hay que sumar el enriquecimiento del ajuar suntuario, entre otras cosas con la magnífica túnica bordada del 1864 y el completo juego de altar de 1873 con todas las piezas necesarias para las solemnes celebraciones. Para la procesión se formó un nuevo paso en 1906, de noble madera con frisos de plata, que se amplió

53. Así fue documentado por JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. (1981). *Antropología cultural...,* ob. cit., p. 67. Para estos retablos se remite a RAYA RAYA, M.A. (1987). *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 175, 458 y 467.

hacia 1915. Ciertamente, el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX representan un periodo de esplendor, al compás de una revitalización de la cofradía. Elevada al rango de pontificia en 1840 y al de real en 1897, ve cómo se redactan nuevos estatutos, aprobados por el obispo de Córdoba en 1879, en un momento en el que además se multiplican sus hermanos de manera considerable. Y ello, de otra parte, se identifica con uno de los tiempos de mayor progreso y apogeo del propio Puente Genil, marcado por la llegada del ferrocarril y la industrialización[54]. Incluso puede vincularse muy directamente ese esplendor de la cofradía con esta nueva situación de la villa. No en vano la ampliación de 1873-74 se hizo con proyecto del Ayudante de Ingenieros don Ricardo Moreno y Ortega, que estuvo involucrado en la instalación del ferrocarril. También se sabe de la presencia de un empresario como Antonio Baena en la cofradía, incluso detentando cargos directivos. Tras la Guerra Civil se conoce otro tiempo de esplendor que alcanza hasta nuestros días. El énfasis devocional se manifiesta en una importante serie de realizaciones. De 1945 es la reforma y ampliación del paso, que se completó con cuatro faroles de plata, también de ese mismo año. En la década siguiente se incorporan un frontal, seis candeleros y un manifestador para el enriquecimiento del altar durante los cultos de Cuaresma. A su vez la imagen recibe una nueva túnica bordada, realizada para 1941.

Esta secuencia del Nazareno de Puente Genil resulta muy reveladora, y en varios sentidos. Primero, sirve magníficamente para ejemplificar cómo el proceso seguido en la configuración de un patrimonio artístico puede ser muy ilustrativo del curso histórico de la propia Semana Santa; en otras palabras, la historia del arte de la Semana Santa es un perfecto espejo del desarrollo histórico de la misma. Y, en segundo lugar, refleja que el arte de las cofradías no se limita a la imaginería sino que incluye otras manifestaciones, que son igualmente muy importantes. Entre otras, las artes suntuarias con el gran papel desempeñado por la platería y los textiles en el exorno de la imagen, de su paso y de su culto[55].

A pesar de que durante mucho tiempo estas artes suntuarias han sido infravaloradas y vistas como menores, la verdadera realidad es que cumplen un relevante co-

54. Para esta cuestión se remite al prólogo de José Segundo JIMÉNEZ RODRÍGUEZ a la segunda edición del libro de PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. (1874), ob. cit. Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1984.

55. Al respecto pueden ser muy ilustrativos los estudios de SANZ SERRANO, M.J. (1995). "El ajuar de plata" y MAÑES MANAUTE, A. (1995). "Esplendor y simbolismo en los bordados". En VV. AA. *Sevilla penitente*. T. III. Sevilla: Ayuntamiento de Córdoba.

metido, incluso más allá del aparato suntuario, en tanto que se revisten de profundos significados, como bien se constata en lo ya dicho sobre la imagen del Nazareno y su aderezo. Igualmente confirma este particular valor conceptual de la imagen el caso de las Vírgenes, que en función de ello son frecuentemente vestidas con ricos ropajes y engalanadas con vistosos elementos de plata, sobre todo con ese importante adorno que proporcionan las coronas y diademas[56], aunque también hay que considerar los corazones con siete espadas o los simples puñales, como símbolos de su dolor. Puede pensarse en el ejemplo tan característico de la Virgen sevillana, pero asimismo valdrían otros modelos, como el que ofrece la Dolorosa murciana, que tuvo magistral interpretación en manos de Francisco Salzillo, quien acertó a crear una original imagen vestida, particularmente en la sublime Dolorosa de la Cofradía de Jesús de Murcia, cuya indumentaria se significa especialmente, tanto por lo que tiene de refinado atuendo a la manera cortesana como por lo que representa de sentido religioso, incluso en la propia elección del color. Lo curioso es que el mismo Salzillo fue el responsable de dicha indumentaria, hasta proporcionando los correspondientes patrones[57]. Ello, en definitiva, constituye el testimonio más elocuente de que el exorno sobrepasa el mero complemento y de que alcanza un protagonismo equivalente al de la escultura.

Por supuesto, el paso procesional también ha propiciado un particular esplendor de las artes suntuarias, que tiene una expresión máxima en el paso de palio, donde se conjuntan en abundancia los elementos de platería y los textiles frecuentemente bordados, a lo que se suma la propia imagen escultórica, incluso alguna pintura u otras manifestaciones de eboraria o de talla, alcanzándose así un extraordinario conjunto de arte total. No es necesario enumerar todo lo que de platería y textiles lleva un paso de palio para comprender que se trata de una ambiciosa empresa, que incluso puede suponer un largo periodo de tiempo en su configuración, entre ampliaciones, reformas y cambios. En este sentido da un ejemplo característico el paso de María Santísima de la Soledad de Puente Genil, que entre unas cosas y otras abarca un proceso de varias décadas entre

56. De su importancia se hacen eco SANZ SERRANO, M.J. (1997). "La corona procesional". En VV. AA. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. T. II (Arte). Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 109 y ss. y DABRIO GONZÁLEZ, M.T. (2006). "La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 171 y ss.

57. Para estas cuestiones se remite a los estudios de PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2007). "… Todo a moda y primor". *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 308-311 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2012). "Salzillo y el discurso rococó: la configuración de un nuevo modelo de procesión en la Murcia del Setecientos". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 538-543.

1943 y 2009, incluso cabría anticiparlo hasta 1919, cuando la Virgen recibe un magnífico manto bordado, que reformado es el que sigue luciendo en su salida del Viernes Santo por la noche[58]. Con todo, dentro de la procesión no sólo hay que referirse al paso, pues asimismo puede señalarse una serie de elementos propios del cortejo, entre cruz de guía, estandartes, banderas, varas, etc. Al respecto bastaría con citar algunos ejemplos malagueños de vistosas placas en relieve, incluso de los siglos XVIII y XIX[59].

Junto al esplendoroso exorno de la imagen, de su paso y procesión debe tenerse en cuenta el ajuar destinado al culto de la propia imagen en su altar o en su templo. Es evidente que entre los cometidos de las cofradías penitenciales, además de su función específica en la Semana Santa, está honrar a sus titulares con celebraciones litúrgicas durante el curso del año, sobre todo con la Misa o la exposición eucarística, que preparan o prolongan las vivencias devocionales de días grandes de la Semana Mayor; y para ello se han visto obligadas a proveerse de los adecuados ornamentos y objetos de platería. Así se constata con lo ya señalado para Jesús Nazareno de Puente Genil, pero igualmente valdría el antiguo servicio que aún conserva la Archicofradía de Jesús Nazareno de Lucena, que como en el caso pontanés tiene varios cálices y una custodia así como dos lámparas votivas destinadas a colgar delante de la imagen, como tributo perpetuo a su presencia[60]. También se hicieron por los comienzos del siglo XIX dos lámparas para Jesús Nazareno de Murcia[61], lo que viene a reafirmar la importancia de las mismas como elemento clave para resaltar el carácter sagrado y su reverencia. A su vez, el culto puede enriquecerse notablemente incorporando lucidos paramentos o vistosa platería en el ornato del altar, entre frontales, candeleros y otras piezas propias de él, principalmente con el objeto de magnificar las principales funciones, como los triduos, quinarios o novenarios de Cuaresma. De nuevo, el ejemplo de Jesús Nazareno de Puente Genil resulta ilustrativo.

58. Sobre el particular proporciona datos AIRES REY, J.L. (1990). *Puente Genil Nazareno. Antropología, historia, arte, tradición…* Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 307 y ss. Ver asimismo RIVAS CARMONA, J. (2002). "Platería y Semana Santa", ob. cit., pp. 665-666.

59. TEMBOURY, J. (1948). *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, pp. 278-281, 309, 359 y 373 y CLAVIJO GARCÍA, A. y PÉREZ DEL CAMPO, L. (1984). "Orfebrería de la Semana Santa malagueña: Aproximación a su tipología. En VV. AA. *Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza: CEHA, pp. 65-71.

60.VV. AA *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 270-271.

61. PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, p. 147.

Ciertamente, la sede de los titulares de las cofradías se reviste de especial significación, tanto por lo que tienen de lugar de culto y de visita piadosa como por su papel en la organización de la procesión, con su salida y entrada, lo que en última instancia hace del templo un escenario fundamental del mundo de la Semana Santa. Ello obliga también a plantearse la relevancia de una arquitectura vinculada a la Semana Santa y a sus cofradías. En efecto, a estas se asocian unas iglesias propias cuando no unas capillas, frecuentemente integradas en los conjuntos conventuales, circunstancia que a la postre ha resultado muy afortunada en tanto que después de la Desamortización las mismas cofradías se hicieron cargo de los antiguos templos de órdenes religiosas donde ya estaban radicadas o se mudaron a ellos por sus favorables condiciones, todo lo cual ha supuesto una contribución fundamental a la protección y conservación de un importante patrimonio, un mérito que hay que reconocer. De entrada, esas iglesias y capillas de las cofradías no tienen nada especial que las distinga de otras, incluso se ajustan a esquemas comunes, de nave única o de cruz latina. Así son, por ejemplo, las iglesias de Jesús Nazareno de Castro del Río o Bujalance, en la provincia de Córdoba[62], edificios que de otro lado destacan por su presentación con cuidados detalles arquitectónicos y ornamentales[63] como asimismo delata la iglesia de Jesús Nazareno de Lora del Río, en la provincia de Sevilla[64], lo cual es exponente de la particular atención que merecen por su rango devocional. También resulta característica en estos templos de la Pasión la existencia de un camarín para su titular, sin duda por la necesidad de ofrecer una espectacular presentación, de acuerdo con el carácter sagrado de imágenes como las de Jesús Nazareno, y de propiciar también un lugar adecuado para disponer la imagen con todo su complejo aderezo y sobre aparatosos tronos. Lógicamente, un Nazareno con su cruz al hombro encuentra mejor acomodo en un camarín que en un nicho de retablo.

Pese a que en muchos casos no se advierten verdaderas diferencias con otras construcciones religiosas, hay una arquitectura de la Pasión que resulta muy especial y que

62. Para estas iglesias puede verse RIVAS CARMONA, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

63. En la iglesia de Castro cabe resaltar su hermosa fachada, en especial el frontón de remate, y también el ornato pictórico de su interior, estudiado por LARA ARREBOLA, F. (1991). "Decoración pictórica de la Capilla del Hospital de Jesús Nazareno de Castro del Río". En VV. AA. *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Vol. II. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 809-821.

64. SANCHO CORBACHO, A. (1952). *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Plus Ultra, pp. 170-172.

encuentra una de sus más importantes expresiones en capillas e iglesias dedicadas al Nazareno. En verdad, la significación de este pudo requerir planes extraordinarios, específicamente de planta central[65]. De este tipo es la capilla de Priego de Córdoba, erigida en la parte central del siglo XVIII conforme a un plan hexagonal, tan relevante que incluso puede compararse a los grandes Sagrarios, o capillas sacramentales, de la tierra, como el de Lucena o el mismo de Priego[66], lo que da idea de las altas miras puestas en estos recintos nazarenos. Décadas después se construyó la capilla de Lucena, que con su reforma decimonónica acabó por convertirse en iglesia independiente, adjunta a la del antiguo convento de dominicos de la ciudad. En origen se dispuso como una rotonda con cúpula, a la que se sumó otro recinto oval, en la mencionada reforma del siglo XIX; el resultado es una más que curiosa sucesión de espacios de planta central[67]. La iglesia de la Cofradía de Jesús de Murcia también se ajusta a una rotonda, que en su caso se hace de doble casco y de monumentales dimensiones, digno marco de los pasos de Salzillo que rodean el conjunto componiendo un impresionante Museo de la Pasión o, mejor aún, un Teatro de la Pasión[68], y cuyo vínculo con la iglesia testimonia del modo más elocuente la íntima relación entre templo y procesión, como esta se anticipa y a la vez se prolonga en aquél, dando buen ejemplo de arquitectura

65. Aunque los edificios de planta central dedicados al Nazareno tienen relevantes ejemplos en capillas e iglesias de siglos pasados, como los del Barroco, hay incluso alguno de tiempos recientes, caso de la basílica del Gran Poder de Sevilla. Con todo, no sólo debe asociarse esta clase de construcciones al Nazareno, pues se conocen otros templos de la Pasión de tal tipología. Entre otros, puede citarse la iglesia del Ecce Homo de Pego, en la Provincia de Alicante (se remite a la tesis doctoral de CAÑESTRO DONOSO, A. (2013). *Arte y contrarreforma en la antigua diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Universidad de Murcia). Particular significación tiene la desaparecida iglesia del Calvario de Puente Genil, que en su capilla principal albergaba una imagen del Yacente, por lo que vino a concebirse como una original recreación del Santo Sepulcro de Jerusalén, conforme a las iniciativas de su promotor, un terciario franciscano que había peregrinado a Tierra Santa, de donde se dice que trajo un plano de dicho santuario (PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A, ob. cit., pp. 306 y ss. y RIVAS CARMONA, J. *Puente Genil…,* ob. cit., pp. 109-110). También se dispuso este plan para iglesias de Vírgenes Dolorosas, como la rotonda de la Caridad de Cartagena (FERRANDIZ ARAUJO, C. (1981). *Historia del Hospital de la Caridad de Cartagena (1693-1900)*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos y AGÜERA ROS, J.C. (coor.) (1994). *Arte y cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos).

66. Para esta capilla es fundamental el estudio de TAYLOR, R. (1978). *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 41-51.

67. VV.AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V, ob. cit., pp. 263-266.

68. ALBERO MUÑOZ, M.M. y MARÍN TORRES, M.T. (2007). "Ternura y lágrimas: la Pasión dramatizada". En VV. AA. *Salzillo, testigo de un siglo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp.198-199.

de la Semana Santa, que de este modo sirve para perpetuar durante todo el año lo que esta representa[69].

La consideración de esta arquitectura de la Pasión quedaría incompleta sin tener en cuenta uno de sus principales ornatos, el retablo, que a su vez constituye el adecuado marco para las imágenes titulares y sus camarines, o sea para el enaltecimiento de las mismas[70]. Por ello no extraña que las cofradías se empeñaran en acometer su realización, incluso con las más altas miras posibles, como se constata en muchos ejemplos conocidos, entre ellos el grupo de magníficos retablos dedicados al Nazareno en la provincia de Córdoba[71]. Aunque tampoco puede hablarse de una tipología específica para estos retablos, que generalmente siguen los patrones usuales en esta clase de máquinas, pueden advertirse ciertos aspectos característicos, particularmente vinculados a su significación pasionista, tal como demuestran algunos de esos retablos cordobeses dedicados a Jesús Nazareno. El de Fernán Núñez es muy ilustrativo al respecto. Lógicamente, el titular -acompañado del Cirineo- figura en el centro, ocupando el camarín; a sus lados, en sendos nichos, están la Virgen Dolorosa y san Juan, imágenes que se completan con las de la Magdalena y la Verónica, que quedan en unas hornacinas de la escalera de subida al camarín. De esta manera se reúnen los principales protagonistas que formaron el cortejo del Camino del Calvario[72]. Igual ocurre en el retablo de Castro del Río, aunque aquí todos los personajes estuvieron originariamente en el propio retablo, gracias a una organización de cinco calles, la central para el camarín y las laterales para los nichos destinados a la Virgen, san Juan y las dos santas mujeres[73]. En fin, los propios retablos acogen los pasos de la procesión de Semana Santa, que así se hacen presentes en los mismos durante todo el año, de modo semejante a lo ya visto para la iglesia de Jesús de Murcia.

69. Información sobre esta iglesia y sus diferentes obras y arreglos proporcionan TORRES FONTES, J. (1969). *Guía del Museo Salzillo de Murcia*. Murcia; PEÑA VELASCO, C. de la (1992). *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1775*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 180 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble…,* ob. cit., pp. 141-150. Hay que añadir el reciente estudio de la tesis doctoral de NADAL INIESTA, J. (2013). *Arte y Contrarreforma en la ciudad de Murcia*. Universidad de Murcia.

70. Así se manifiesta en RAYA RAYA, M.A. (2012). "Los Retablos de Jesús Nazareno en la Diócesis de Córdoba". En J. ARANDA DONCEL (ed.). *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 461.

71. RAYA RAYA, M.A. (2012). "Los Retablos de Jesús Nazareno…", ob. cit., pp. 447-475.

72. Ibídem, p. 475.

73. RAYA RAYA, M.A. (2012). *El retablo barroco…,* ob. cit., p. 430.

Queda claro, tras el recorrido y balance efectuados, que en torno a las cofradías y las procesiones de Semana Santa se ha desarrollado mucho arte, incluso de gran relevancia, y que este constituye un capítulo clave del arte religioso, contribuyendo decididamente a que este sea más rico y completo. Y ello, desde luego, con las peculiaridades que le permiten tener su propio lugar dentro del arte religioso, específicamente con el protagonismo de la Pasión, su culto y devoción; asimismo con la identificación con unos géneros y tipos, que lógicamente tienen una de sus más características manifestaciones en el paso procesional con su imaginería propia y demás componentes.

También este arte de las cofradías se distingue por las circunstancias derivadas de su vinculación a las mismas. Ciertamente, las cofradías son asociaciones de carácter canónico, pero de fundamental componente laico. Sin ser esto exclusivo de las cofradías de Semana Santa, pues es propio de todas en general, en ellas representa un rasgo muy definitorio y, lógicamente, con gran significación para su arte. En efecto, buena parte de este arte está en manos de laicos, obedeciendo a sus iniciativas, gestión o patrocinio. Podrían aportarse muchos ejemplos sobre el particular, como el que proporciona un regidor de Puente Genil, don Francisco López, que entre 1621 y 1622 está detrás de la realización del Cristo Yacente de la cofradía del Santo Sepulcro o del Dulce Nombre y de un Cristo crucificado[74]. En otras palabras, es un laico quien se ocupa de las imágenes de Pasión. Igual ocurre con el regidor murciano don Joaquín Riquelme y Togores, mayordomo de la Cofradía de Jesús desde 1752, que en un cabildo de la misma de junio de ese año se ofreció para la realización del paso de la Caída de Francisco Salzillo. Otro de los mayordomos de esa cofradía de Murcia, don Antonio Lucas Celdrán, marqués de Campillo, costeó años después el camarín de la Cena[75], revelando como también estos personajes contribuyeron a las obras arquitectónicas de los templos y de las capillas, como asimismo testimonia el linajudo don Rafael de Mora Saavedra, que a sus expensas construyó la capilla del Nazareno de Lucena[76]. No

74. Sobre este regidor y su relación con la imaginería de la Pasión ver VILLAR MOVELLÁN, A. "El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno". *Cofradía de Jesús Nazareno…,* ob. cit., pp. 41-42.

75. Para la actuación de estos y otros mayordomos del siglo XVIII se remite a A: BAQUERO ALMANSA, A. (1980). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. 2º edición. Murcia, p. 217, PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble…,* ob. cit., pp. 141-150 y MONTOJO MONTOJO, V. (2013). "Apuntes a la reseña histórica de la Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (S. XVIII)". *Murgetana* nº 129, pp. 35-62. También es importante citar el estudio de BELDA NAVARRO, C. (1992). "Patronos y mentores del arte pasionario español. Un fenómeno singular en la Murcia del siglo XVIII". *Lecturas de Historia del Arte Ephialte* nº III, pp. 125-138.

76. LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 94-95.

menos fue el empeño en cuanto a la donación de ricos elementos de platería y textiles. En realidad, casi sería interminable dar un listado al efecto, aunque resulta ilustrativo el caso ya citado del manto de la Virgen de la Soledad de Puente Genil, de 1919, que en dicho año donó doña Josefa de Carvajal y Pérez de Siles, su camarera mayor[77].

Esta sucinta relación, de otro lado, viene a confirmar la naturaleza de este patrocinio laico, que suele identificarse con una élite social, como lógica consecuencia de su propia presencia en las cofradías y sus órganos rectores[78]. Frecuentemente, los datos conocidos justifican sus iniciativas como una demostración de fervor hacia las cofradías y sus titulares, si bien no hay que olvidar su posición social y económica y todo lo que ella conlleva, entre otras cosas la posibilidad de hacer frente a los gastos que requerían su patrocinio y donación y el prestigio y el reconocimiento que podían derivar de esto. Sin embargo, no todo queda entre aristócratas y potentados, pues a la vez tiene que reconocerse la participación de sectores sociales menos encumbrados, incluso populares, que llegan a representar un aporte más que digno de resaltarse a través de las limosnas o de otros recursos semejantes a la hora de emprender alguna realización. Incluso en los últimos tiempos esta participación más amplia adquiere cada vez mayor relieve.

Pero sea de la forma que sea, no debe negarse la importancia del papel del laico y del valor de su relevante contribución al arte de la Semana Santa y de sus cofradías, que desde luego contrasta con lo que sucede con otros artes religiosos, más vinculados a lo institucional y eclesiástico, como en las catedrales, en las que además de su fábrica resultó decisiva la aportación realizada por obispos y canónigos, según testimonian las propias platerías catedralicias[79]. En consecuencia, podría decirse que el arte de las cofradías es un arte religioso laico, que en este sentido resulta distinto de ese otro arte de la Semana Santa asociado a la celebración litúrgica, que como tal corresponde a la iniciativa eclesiástica, aunque esta tampoco falta en aquel[80]. Pero, por encima de todo, se hace notorio que unas y otras circunstancias son decisivas para marcar diferencias entre ambos artes de la Semana Santa.

77. AIRES REY, J.L. (1994), ob. cit., p. 312.

78. Sobre este particular, en el mundo cordobés, puede verse LUQUE REQUEREY, J. (1980), ob. cit., pp. 135-138.

79. RIVAS CARMONA, J. (2004). "El patrocinio de las platerías catedralicias". En VV. AA. *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 479-498.

80. No debe olvidarse el papel que los eclesiásticos también pueden tener en las cofradías, incluso capital a la hora de algunas de sus empresas artísticas. Así, por ejemplo, la capilla del Nazareno de Priego de Córdoba se inicia en 1731 siendo mayordomo de su cofradía el presbítero don Blas Roldán Aguilera, quién tuvo una importante labor al respecto.

SUMARIO

Presentación 9
Inmaculada Vidal Bernabé

I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales

La Semana Santa y su significación artística 17
Jesús Rivas Carmona

I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana 43
Valeriano Venneri

"*A joy for ever*": Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla 59
Carlos Enrique Navarro Rico

Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante 83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado

Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística 105
Carlos Salas González

II. Escultura

La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León 119
José Ignacio Hernández Redondo

La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculturado 145
Wifredo Rincón García

Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla 179
Andrés Luque Teruel

La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo 215
José Alberto Fernández Sánchez

Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina 233
Antonio Bonet Salamanca

La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo 261
Ignacio José García Zapata

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX 281
Sergio Lledó Mas

José Capuz Mamano: la verdad sin adornos 295
Laura Sánchez Rosique

El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila 313
David Sánchez Sánchez

Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería 327
Antonio Zambudio Moreno

III. Artes decorativas y suntuarias

Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante 347
Alejandro Cañestro Donoso

Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca 373
Cristina Gómez López

**El valor de una tradición.
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba** 395
Sarai Herrera Pérez

**Aproximación a la renovación artística en
la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX** 409
Antonio Morón Carmona

**De capa a manto; de casulla a saya.
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet** 429
Carlos Serralvo Galán

**Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano
presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga** 447
José Manuel Torres Ponce

IV. Gestión del patrimonio

**Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y
difusión del patrimonio cultural de las hermandades** 467
Javier Prieto Prieto

Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla 489
María Soriano Prats