

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

Hermanidad 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, Hermanidad 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 IMAGINERÍA DE LA SEMANA SANTA DE TOLEDO

Ignacio José García Zapata

Universidad de Murcia¹

La Semana Santa es una de las celebraciones religiosas de mayor peso en nuestra sociedad debido al arraigo y al sentir de la religiosidad popular, verdadera garante de esta fiesta de los sentidos. Esta está configurada por una serie de actos rituales entre los que se encuentra el desfile procesional de imágenes de la Pasión de Cristo. Estas son verdaderamente el eje vertebrador de la Semana Santa y por ello, como foco principal en el que se centran todas las miradas, la imagería, en este caso de la Semana Santa de Toledo, debe ser estudiada desde diferentes perspectivas: iconográfica, histórica y estética, para conocer las razones de su sino a lo largo de los siglos.

Palabras Clave: Imagería, Semana Santa, Escultura, Toledo, Pasión.

1. Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

Holy Week is one of the religious celebrations with more weight in our society, due to roots and feel of popular piety, true guarantor of this feast for the senses. She is shaped by a series of ritual acts, including the procession of images of the Passion of Christ. These are truly the backbone of Easter, and therefore, as the main focus in all eyes, imagery, in this case Easter Toledo focus should be studied from different perspectives: iconographic, historical and aesthetics, to understand the reasons for your but over the centuries.

Keywords: *Image, Holy Week, Sculpture, Toledo, Passion.*

La Semana Santa constituye uno de los valores de identidad de nuestra sociedad. Esta se siente identificada con dicha celebración que durante una semana recorre las calles de numerosas localidades de nuestro país. A ello hay que sumar el creciente auge que está adquiriendo esta fiesta, ya que se ha advertido en ella una fuente de riqueza dado su atractivo para el turista extranjero. No obstante, cuenta con un gran respaldo nacional puesto que en el fondo el pueblo llano, agrupado en cofradías y hermandades, es su principal valedor. De la mano de este apogeo se ha experimentado un creciente interés por el estudio de aquellos actos colectivos donde el hombre se realiza a nivel cultural y social¹. En Toledo, ciudad religiosa por excelencia, sede de la Catedral Primada y urbe repleta de conventos y templos, se ha experimentado en las últimas décadas un desarrollo de la Semana Santa, ligado a la figura del cardenal don Antonio Cañizares (2002-2008), para muchos el propulsor de este nuevo resurgir de las procesiones en la ciudad imperial. Este progreso se ha visto recompensado con la reciente declaración de Fiesta de Interés Turístico Internacional (2014). A pesar de ello, Toledo no cuenta con estudios que aborden el campo de aquellos actos inmateriales, tales como ritos, ceremonias, encuentros o manifestaciones, en definitiva aquellos testimonios fundamentales de la diada *individuo-mundo*. A este último aspecto hay que añadir el escaso número de investigaciones que afronte el cariz material de esta celebración, como la escultura. Por tanto, antes de aproximarse a aquellos actos intangibles conviene acercarse a lo palpable, a la realidad tangible, que cobra en la imagería su razón de ser².

La imagería se encuentra ampliamente estudiada en muchas localidades³, pero como se ha anunciado apenas existen referencias a la escultura que procesiona por la ciudad manchega. Frente a publicaciones de ámbito localista u otras más relevantes como el *Alma de la Madera o Imágenes Elocuentes*, de Juan Antonio Sánchez y de Juan

1. PALMA, L. F. (2013). "La Santería y otras manifestaciones del patrimonio inmaterial de la Semana Santa de Lucena (Córdoba)", presentada en el XX Congreso Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Septiembre, San Lorenzo del Escorial. GARCÍA, I. J. *Valores identitarios de la Semana Santa de Alhama de Murcia*. Trabajo Fin de Grado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Murcia.
2. "Dime, ¡oh hombre!, si algún pagano te pide: Muéstrame tu fe a fin de que crea yo mismo, ¿qué haces? ¿qué le muestras? ¿no comienzas por lo material para guiarle hacia lo invisible a fin de hacerlo fácilmente aceptable? (...) Le conduces a la iglesia, le muestras los ornamentos, los personajes de los santos iconos. El no creyente mira los iconos y te pregunta: ¿Quién es aquél que se ha crucificado? (...) Entonces tú, apoyándote en el icono, le enseñas, diciendo: Aquél es el hijo de Dios que se ha hecho crucificar para lavar los pecados del mundo. De esta manera, interpretando los iconos le llevas al conocimiento de Dios (...) desde lo visible le elevas hacia lo invisible". YARZA, J. (1997). *Fuentes de la historia del Arte I*. Madrid: Historia 16. p. 162.
3. LUCA, C. (ed.) (1995). *Sevilla Penitente*. Madrid: Gever.

Jesús López, en Toledo solo existen leves aproximaciones, como las realizadas por el profesor Fernando Llamazares, que aborda el tema de los nazarenos en la escultura castellana haciendo para ello mención a algunos de Toledo⁴. Junto a esta hay otras aportaciones muy concretas como son las del periodista Peñalosa sobre el Capítulo de Caballeros del Cristo Redentor⁵, o el breve artículo de Nicolau Castro que reproduce la Pasión mediante diversas imágenes de la ciudad, entre las que se hallan algunas de Semana Santa⁶. Mención aparte merece el trabajo de Luis Moreno, ya que la escultura está abordada desde un prisma poco formal⁷. Otros eruditos como Sixto Ramón Parro o Rafael Ramírez Arellano han otorgado algunas escuetas menciones al estado de algunas imágenes a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX⁸.

Antes de la pérdida de los grandes conjuntos que conformaban los desfiles en otras décadas existía un elevado número de estos pasos. En la actualidad no alcanza la treintena, y se hallan divididos en los siguientes grupos: diez imágenes de la Crucifixión de Cristo; ocho donde Jesús aparece solo en otros momentos de la Pasión; siete imágenes marianas y tres pasos de misterio. A tenor de estos primeros datos es excesivo el número de crucificados, siempre en relación con la cifra final de esculturas, y en segundo término la casi total ausencia de escenas de conjunto. Debido a que son muchas las imágenes a tratar se van a presentar aquellas de cada grupo cuyo interés por diversos motivos, ya sean históricos, estéticos u otros, sean más relevantes.

La punición de Jesús es una de esas escenas cuyo poder de convicción es verdaderamente alto. No hay que olvidar que la Semana Santa trata de impactar y conmover al fiel que observa. Para ello, el *Cristo atado a la columna*, ofrece un potente dramatismo, alcanzado con la plasmación del dolor y la muestra de este en el cuerpo, lo que hace valorar más el sacrificio del maniatado. Esto hay que entenderlo bajo la óptica barroca de la imagería, con la imagen ya despegada de la majestad medieval. Emile Mâle fue quien mejor supo indicar esta separación: “Parece que en lo sucesivo

4. LLAMAZARES, F. (2010). “El «nazareno» en la escultura barroca castellana”. En P. M. IBÁÑEZ y C. J. MARTÍNEZ (eds.). *La imagen devocional barroca* (pp. 63-109). Sisante: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.

5. PEÑALOSA, J. J. (1992). *Capítulo de caballeros penitentes de Cristo Redentor. Síntesis histórica*. Toledo: Diputación provincial de Toledo.

6. NICOLAU, J. (2002). “La pasión de Cristo en la escultura toledana”. *Toletum*, nº 46 (pp. 142-171).

7. MORENO, L. (1998). *La Semana Santa de Toledo*. Toledo.

8. RAMÓN, S. (1851). *Toledo en la mano*. (Edición Facsímil 2012). Toledo. RAMÍREZ, R. (1997). *Las parroquias de Toledo*. Toledo: Diputación provincial de Toledo.

la palabra misterio, la palabra que contiene el secreto del cristianismo, no es ya amar, sino sufrir”⁹.

Con la Cofradía de Nuestra Señora del Amparo en la noche de Jueves Santo procesiona una talla de Jesús amarrado a la columna. Esta agrupación al no contar con una imagen propia desfila desde hace dos años con una escultura del convento de la Inmaculada Concepción “gaitanas”. Antes sacaba en procesión una imagen del mismo motivo cuya propiedad era de la parroquia de los santos Justo y Pastor, siendo ésta una de las esculturas más interesantes de la Semana Santa de Toledo. En la actualidad se puede ver ubicada en la capilla del Corpus Christi de esta iglesia del casco histórico, magnífico ejemplo del mudéjar toledano. Su interés radica en la disputa que existe en torno a su autor, ya que desde comienzos del siglo pasado se le ha otorgado la hechura al arquitecto real, Juan Guas. Esta afirmación fue llevada a cabo por el ilustre estudioso y fundador de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Rafael Ramírez de Arellano, quien aportó en su obra de 1921 *Las Parroquias de Toledo*, una de las primeras menciones a esta pieza del arte religioso toledano:

“Seguía el retablo de Cristo a la columna, de talla dorada, luciendo en los remates las estatuas de san Francisco Javier y san Camilo de Lejis, y en lo alto san Pedro y dos ángeles. El Cristo a la columna era el de la capilla de Juan Guas, y obra suya, hermosísima, que, por fortuna, se conserva todavía”¹⁰.

Como se puede leer afirmó que la efigie es del arquitecto Juan Guas, algo que no sería de extrañar dado que el artista de la reina estaba en el siglo XV realizando el panteón real de san Juan de los Reyes. Más adelante indicó que:

“La Capilla del Cristo a la Columna es la de Juan Guas, de la que se ha escrito mucho y no hay que repetirlo. En ella como es sabido están los retratos del famoso arquitecto y escultor, su mujer y su hijo. Entre estos retratos estaba la estatua del Cristo, que se conserva en otro altar y que debía restablecerse a su sitio. Es muy bella, de madera, encarnada seguramente en época posterior”¹¹.

9. MÂLE, E. (1966). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de cultura económica, pp. 96-97.

10. RAMÍREZ, R. (1997), ob.cit, p. 143.

11. RAMÍREZ, R. (1997), ob.cit. p. 146.

Antes de emitir este veredicto había dejado un artículo para la revista *Toledo*. En él no aporta tampoco ningún dato, simplemente se limita a atribuírsela sin ningún fundamento. Pudiera ser que su asignación derivase de la idea de que como Juan Guas fundó una capilla para su enterramiento con la advocación del Santo Cristo de la Columna, la talla tuvo que realizarla él mismo¹². Queda por tanto demostrada la presencia de este arquitecto en el templo de los santos Justo y Pastor, pero de ahí a afirmar que se trata de una hechura suya, puede ser ir demasiado lejos, aún más cuando no indica la fuente de sus rotundas aclaraciones, que puede ser el Conde de Cedillo¹³.

Más allá de las escasas aportaciones que hace el académico, el análisis artístico revela una pieza cuya cronología gira en torno a la primera mitad del siglo XVI, y no del siglo XV, periodo de vida del arquitecto. Independientemente de la altura de la columna, elemento de datación, va a dejar entrever un cierto aire clasicista que deriva de la proporción de sus formas y de la resolución de la anatomía. Ella muestra un artista más acorde con las nuevas disposiciones del siglo XVI que con las reminiscencias de la Edad Media, aunque sin lograr despegarse del todo del final de este periodo. La imagen de Jesús abraza una columna lisa que imita al mármol, de notable altura con remate de orden corintio dorado y basa también dorada, que está situada a su derecha, a la que se encuentra maniatado por las muñecas mediante un cordón dorado de pasta. El artista, lejos de caer en el patetismo que invadiría la imaginería en las décadas posteriores, presenta una casi total ausencia de la preciosísima sangre en esa piel tersa y blanca. Por ello cualquier acto que le infrinja daño y por tanto maceraciones no se refleja en ella, y es que la imagen no deja ver el dolor del momento, ni siquiera en el rostro que se muestra ajeno a cualquier castigo. Este Cristo erguido presenta una sinuosa curva que más allá de ser motivada por su posición con respecto a la columna,

12. Como se ha dicho al principio, la talla se encuentra en la actualidad en la Capilla del Corpus Christi, por lo que ha pasado por diferentes lugares del templo. En este artículo, Rafael Ramírez Arellano, va a hacer referencia a la situación de la imagen en el templo en 1921: "...pero la estatua que estaba en el centro, se quitó de allí por el capricho de un cura mal aconsejado, reemplazándola con otra de vestir de una Dolorosa, y la obra magnífica de Guas, fue a parar a un nicho de altar colateral del Evangelio, donde aún está y de donde debía volver al lugar que por derecho le corresponde, cosa que debía mandar el prelado o quien hiciese la visita en su nombre". A.H.M.T. RAMÍREZ, R. (1921). "Toledo Misterioso". *Toledo*, nº 174 (pp. 131-133). Posiblemente los motivos que conllevaron su traslado a otro lugar se deba al ruinoso estado que ofrecía la capilla a mediados del siglo XIX, como se denota de este artículo emitido para el semanario *El Tajo*, en el que se solicita la intervención de la Comisión de Monumentos para su salvaguarda. (1867, 5 de Mayo). "La Capilla de Juan Guas", *El Tajo*, nº 18, p. 1.

13. LÓPEZ DE AYALA, J. (1919). *Catálogo monumental y artístico de la ciudad de Toledo*. Recuperado de http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_toledo.html.

deja vislumbrar el gusto por el clasicismo. Nicolau Castro apuntó que fue retocada en siglos posteriores pero no indicó en qué grado¹⁴.

Un dato más que viene a negar la posible mano de Juan Guas, es que Arellano mencionó la capilla del maestro puesta bajo la advocación del Cristo de la Columna, mientras que décadas antes Ramón Parro recogió que primero era mencionada como de la Candelaria y más tarde de la Caridad¹⁵. Hay que sumar la ausencia de datos acerca de una capilla bajo el Cristo de la Columna en el archivo de dicho templo.

Con las primeras luces del Viernes Santo salen de la parroquia de Santiago el Mayor las imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores. Estas dos tallas van a ilustrar uno de los problemas principales que conlleva la investigación de la imaginería de Toledo, su continuo traslado por diferentes templos de la ciudad. Antes de tratar el trasunto de las esculturas hay que aclarar que en la actualidad la imagen de Cristo recibe el nombre de Jesús Nazareno, a pesar de que bajo este título se tiende a generalizar a Jesús cargado con la cruz camino del Calvario. Mientras que la escultura toledana se identificaría con un *Cristo de Medinaceli, Rescate* o *Cautivo*, de hecho, la hermandad nace dentro del convento de trinitarios descalzos, es decir, comunidad de la misma orden de Madrid que dio origen a esta devoción propiamente española. Pero más allá de las aportaciones iconológicas, la documentación referente a dicha hermandad albergada en el Archivo Diocesano de Toledo, revela el nombre de “esclavitud del Santísimo xpto Jesús Nazareno Rescatado...”, además en las ordenanzas se va a hacer mención en varias ocasiones a Cristo Cautivo, Rescatado y Redentor, e incluso se va a ordenar la necesidad de dar limosna para el rescate de cautivos en tierra de moros¹⁶. El culto a estas imágenes se inició en 1731 en el desaparecido convento de los trinitarios, cuya ubicación estaba a extramuros de la ciudad en las proximidades del hospital de Tavera¹⁷. Posteriormente, debido al incendio que sufre el convento en 1813¹⁸, las imágenes

14. NICOLAU, J. (2002), ob. cit., pp. 142-171.

15. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., pp. 20-21.

16. ARCHIVO DIOCESANO DE TOLEDO (en adelante A.D.T.). *Trinitarios Descalzos*, Leg. 13, Exp. 17.

17. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 13, Exp. 17.

18. El convento sufre varios infortunios a comienzo del siglo XIX, desde la caída de un rayo que llega a afectar a varias de las efigies, hasta el incendio de 1813, pasando por la destrucción que ocasionan los franceses en 1809. Estos sucesos y la falta de medios de la comunidad llevan a solicitar el traslado a la cercana ermita de San Eugenio. También surge en 1823 un conflicto con las personas de este barrio a extramuros de la ciudad, puesto que si la comunidad se trasladaba al casco, quedarían desamparados tras el cierre de las puertas de la muralla, función por la cual se había fundado el convento en 1611. Todo ello está recogido en A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 4, Exp. 14.

se albergan en el hospital de san Juan Bautista o Tavera¹⁹, al poco tiempo, tras la reclamación del párroco, se trasladan a la iglesia de san Isidoro, para finalmente acabar en el templo de Santiago el Mayor²⁰. Debido al constante movimiento de sedes el rastro de información se hace una tarea verdaderamente farragosa. El primero de los movimientos fue tras el incidente de 1813, dice Sixto sobre el convento:

“Estaba bajo la advocación de San Ildefonso, y fue destruido casi por completo en tiempos de la guerra de la Independencia, habiéndolo rehabilitado los frailes solo una parte de él con posterioridad, hasta que por su exclaustación fue vendido como finca del Estado a un particular (...) sin que merezca por ningún concepto llamar la atención del viajero curioso ese cumulo de ruinas que no tienen recuerdo alguno artístico ni histórico que sepamos”²¹.

Tras la estancia de las imágenes en la capilla del Hospital de Tavera se produjo el traslado a San Isidoro, templo situado en la zona de la Puerta Nueva:

“Era de las parroquias más modernas (...) tenía un anejo que lo es ahora de la de Santiago, en la cual se ha refundado también esta de San Isidoro, quedando reducida su iglesia a un simple ermita que casi siempre está cerrada. El edificio es muy po-



1. Los Azotes, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Municipal, Colección Luis Alba.

19. El cura párroco de San Isidoro expresó su malestar por no haber sido el lugar de recogida de las imágenes en su templo, y se hayan dispuesto en el Hospital de San Juan Bautista, reclamando así que se trasladan a San Isidoro. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 25, Exp. 46.

20. Debido a la supresión de la iglesia de San Isidoro se solicita el traslado a la de Santiago. A.D.T. *Trinitarios Descalzos*, Leg. 25, Exp. 46

21. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., pp. 72-73.

bre, sin mérito ni recomendación ninguna que induzca a visitarle, ni sabemos que tuviese nunca altar, ni pintura, ni estatua, ni inscripción que merezca notarse”²².

Evidentemente, el erudito toledano la visitó después del cambio que la anexionó a la cercana parroquia de Santiago del arrabal. Este suceso fue debido a la reorganización parroquial de Toledo, Ocaña y Maqueda de 1842, en la que el vicario mandó reducir el número de parroquias latinas de veinte y una a nueve, pasando la de san Isidoro a la jurisdicción de Santiago²³, por lo que el templo perdió su función hasta que desapareció²⁴. A esta antiquísima iglesia del arrabal se fueron añadiendo materiales muebles de otros templos, Arellano mencionó la llegada de un *Resucitado* del templo de san Isidoro²⁵, pero nada indicó de las dos imágenes de la hermandad, aunque la documentación y el hecho de que hoy estén allí no deja lugar a dudas.

Un caso similar es el que le ocurre a la talla del Nazareno que sale a las calle con la Hermandad de la Virgen del Amparo. Esta imagen era propiedad de la extinguida Hermandad de Sacerdotes de Toledo fundada en 1668 en la iglesia mozárabe de santa Eulalia²⁶. Poco más tarde, en 1692, la cofradía compró un retablo para esta iglesia²⁷, por lo que entre la fecha de su creación y la compra del retablo debe de fijarse la hechura de la talla, de la que habrá una confirmación oficial en 1712, debido a unos inventarios en los que se cita el ajuar de dicha imagen²⁸. Con la reorganización de 1842 el templo mozárabe perdió su función, aun así el culto a esta imagen se mantuvo a la par que pasó a ser adsorbida por la iglesia de san Marcos, donde por decreto de 22 de mayo de 1934 fue trasladada también la cofradía. Años más tarde, el 23 de noviembre de 1954, se solicitó el traslado a la iglesia de san Bartolomé por estar aneja a la casa sacerdotal. En dicha iglesia se instituyó el altar pero la imagen del Nazareno se instaló provisionalmente en santo Tomé, donde finalmente se quedó²⁹.

Muchos son los crucificados que forman parte de las procesiones de la ciudad. El más antiguo de ellos, el *Cristo de la Misericordia y Soledad de los Pobres*, debido a sus

22. Ídem, p. 257.

23. PORRES J. (2002). *Historia de las Calles de Toledo*, Toledo, p. 1501.

24. Rafael Ramírez Arellano va a recoger en su estudio sobre las parroquias algunos de los inventarios realizados en este templo. Ver RAMÍREZ, R. (1997), ob. cit., p. 155-157.

25. RAMÍREZ, R. (1997), ob. cit., p. 263.

26. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 3.

27. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 2.

28. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 2.

29. A.D.T. *Cofradías y Hermandades*, Leg. 34, Exp. 3.

características estéticas hay que fecharlo a finales de la Edad Media, dado que aún existe un escaso desarrollo de la anatomía, cierta frontalidad, unas palmas de las manos que aparecen completamente abiertas, disminuyendo en cierto grado el realismo, y el paño de pureza largo. No obstante, el giro y caída de la cabeza, la forma con la que una pierna se sobrepone a la otra y que el cuerpo ya cae por su propio peso, por lo que los brazos no están paralelos al travesaño, van a revelar un avance en el desarrollo artístico de la pieza, sin eliminar esa majestuosidad de los crucificados de este periodo de la historia. Dentro de esta amalgama de crucificados destaca por su posible origen italiano, el *Cristo de la Expiración*³⁰, atribuido al artista Alessandro Algardi por Antonio Ponz: Un soberbio crucifijo de tamaño natural, escultura de sobresaliente mérito hecha en cedro y sin pintar, quedándose del color de la madera, y don Antonio Ponz la atribuye al célebre Alejandro Algardi; perteneció esta imagen al condestable de Aragón, Duque de Segorbe y de Cardona, hermano del cardenal don Pascual, y por amor a este le donó al convento³¹.

Esta atribución se sustenta en el hecho de que el templo de las capuchinas, gracias al mecenazgo del cardenal don Pascual de Aragón, es un magnífico ejemplo del arte italiano, ya que conserva piezas de este país, siendo algunas de Alessandro Algardi³², aunque en cierto modo no es una atribución con una base mayor.

En relación a la imaginería mariana hay que destacar la *Virgen de la Alegría*. Como norma general la escultura mariana suele ser una imagen de candelero, es decir, que solo tiene talladas las extremidades: cabeza, manos y pies, el resto del cuerpo se compone de un aparatoso sistema que busca crear una forma cónica, cuya función es la de dar volumen al vestido que suelen llevar. Lo relevante de esta imagen es que debajo de sus ricas ropas la escultura está tallada y policromada de cuerpo entero. A pesar de ello no hay que suponer que esté pensada para salir sin ropa real, dado que si fuera así la parte superior del cuerpo dejaría ver la articulación de codos y hombros. Desprovista

30. En la actualidad la imagen que procesiona es una copia realizada en el siglo XX por el artista Guerrero Corrales, cuya ubicación es el Convento de Santo Domingo el Antiguo. La original se conserva en el Convento de la Pursima.

31. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., p. 127.

32. Para conocer más acerca de la estrecha relación entre don Pascual de Aragón, las obras de arte italiano y el Convento de las Capuchinas hay que acudir a los estudios de Nicolau Castro: NICOLAU, J. (1990). "Unos bronce de Alessandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas". *Archivo Español de Arte*, nº 63 (pp. 1-14); NICOLAU, J. (1991). "La correspondencia del cardenal don Pascual de Aragón a las madres capuchinas". *Toletum*, nº 26 (pp. 9-23); NICOLAU, J. (2007). "El ex convento de Madres Capuchinas, un museo de arte italiano en el corazón de Toledo". *Toletum*, nº 54 (pp. 43-89).



2. Traslado del Santo Sepulcro, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Municipal, Colección Luis Alba.

de sus vestidos se averigua una joven del siglo XVIII, de aspecto frágil y de alta cuna, con un miriñaque que da volumen al vestido que presenta una rica policromía con numerosas decoraciones en dorado, con claveles de diversos colores, que por otro lado se repiten en otras piezas ubicadas en el convento de las benitas de la Inmaculada³³.

Finalmente hay que resaltar el papel de los pasos de misterio, es decir, de aquellos conjuntos donde se presentan varias esculturas para materializar un pasaje concreto de la Pasión de Cristo. En la actualidad solo desfilan tres de estos pasos, siendo original solo uno de ellos, el *Descendimiento*. Esto conlleva un déficit de estos conjuntos en comparación con imágenes individuales. Frente a esta merma, en otros tiempos la ciudad albergó un gran número de ellos, ligados a la Cofradía de la Humildad, de la Vera Cruz y de la Soledad. Hoy se conocen estos datos gracias a la documentación puesta de relieve por los eruditos Ramón Parro y Ramírez Arellano, a la que hay que añadir nueva documentación gráfica hallada en el Archivo Municipal, en el Archivo Histórico Provincial, en el Archivo de la Diputación y en el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, donde gracias a la digitalización de fondos fotográficos se ha podido conocer un poco más acerca de estos pasos, aumentando su número más allá de los dados a conocer por los estudiosos toledanos.

33. CENTRO DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE CASTILLA-LA MANCHA (2007). *Herencia recibida*. Toledo: Centro de Restauración y Conservación de Castilla-La Mancha, pp. 129-131.

La Cofradía de la Humildad contaba para su procesión de Miércoles Santos con un extenso cortejo formado por cinco pasos de los cuales cuatro eran de misterio³⁴. Abría la procesión la *Oración en el Huerto*, donde Jesús oraba a los pies del Ángel flanqueado por los tres apóstoles, Pedro, Santiago y Juan. A estas figuras hay que añadir las de Judas y tres sayones que acudían al encuentro. De este modo, las andas contaban con un total de nueve esculturas que conformaban dos escenas y prefiguraban otra: el *Beso de Judas*. Le seguía el paso de la *Adiviná*, momento en el que Jesús, acompañado por dos sayones, es abofeteado. A continuación iba la imagen titular, el *Cristo de la Humildad*, junto a tres esbirros que preparaban la cruz para su crucifixión. Tras él un Crucificado y cerrando la procesión la *Virgen y san Juan*³⁵.

Jueves Santo era el turno de la Vera Cruz y del Santísimo Cristo de las Aguas, que participaba en la Semana Santa con los pasos de la *Santa Cena*, Jesús con los doce apóstoles. Le seguía *Jesús en la Calle de la Amargura*, donde Cristo, cargando con la cruz y rodeado por cinco sayones, recibía a la santa Mujer Verónica. Posteriormente el paso de la *Elevación de la Cruz*, en el que Jesús era alzado sobre la cruz flanqueada por los dos ladrones ya izados, para ello participaban cinco sayones y, curiosamente, completaba este conjunto la imagen de Moisés. También participaban en esta procesión el *Cristo de las Aguas*, la *Virgen de las Angustias* y la *Virgen de la Soledad*³⁶.

La noche del Viernes Santo correspondía a la Cofradía de la Soledad con la procesión del Santo Entierro, en la que participaban los pasos del *Sepulcro*, donde José de Arimatea y Nicodemo llevaban el cuerpo yacente de Cristo. Tras él iba el *Descendimiento*, único conservado, en el que Cristo es descolgado de la cruz por los dos santos varones, mientras que san Juan y María Magdalena acompañan a la Virgen que está a los pies de la cruz. Esta procesión la cerraba la imagen de la *Soledad*³⁷. Las causas que han producido la ausencia de estos conjuntos están relacionadas con dos hechos.

34. No existe documentación fotográfica pero sí documental, con un inventario de las imágenes que se inserta en un libro de cuentas ubicado en el archivo del convento de santa Clara. Enclave que también alberga la plancha del grabado que muestra al Cristo de la Humildad, y que era entregado a todos los miembros de la cofradía.

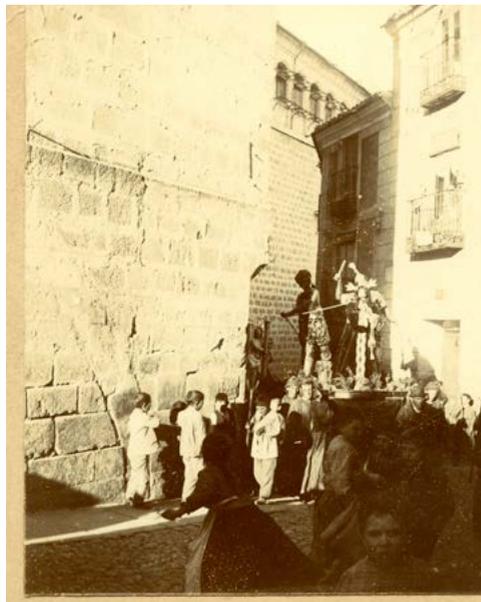
35. Archivo Convento de Santa Clara (A.C.S.C). *Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad*. f. 7R a 9R. Un futuro artículo pondrá de manifiesto mayor información acerca de estos pasos, intervención de escultores, arreglos, nuevos ornamentos, etc. Aunque para hacerse una idea básica de la composición de estos hay que acudir a RAMÍREZ, R. (1919). "Una procesión ya olvidada". *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 2 (pp. 57-60).

36. RAMÍREZ, R. (2002). *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo: Diputación provincial de Toledo, pp. 400-407.

37. RAMÓN, S. (1851), ob. cit., p. 178.

El primero tiene que ver con la destrucción del patrimonio de la Cofradía de la Humildad. Esta tenía su sede en san Juan de los Reyes, convento que fue arrasado por las tropas francesas que se instalaron en él en 1808³⁸. De forma indirecta, la llegada de los soldados afectó también al patrimonio de la Cofradía de la Vera Cruz, ya que estos se trasladaron del convento del Carmen, sede de esta agrupación, a la iglesia de la Magdalena con el fin de evitar el furor francés. Allí se conservaron hasta que dada la cercanía del templo al Alcázar sucumbieron en los bombardeos de la Guerra Civil³⁹.

A estos pasos hay que añadir los que se han conocido a través de diferentes imágenes del primer cuarto del siglo XX, pertenecientes a la colección Luis Alba, Casa Rodríguez y Pedro Román⁴⁰. Todas ellas corresponden casi con total seguridad a la procesión de la Vera Cruz, algunas porque son realizadas en la iglesia de la Magdalena y otras porque están insertadas en el mismo cortejo. En el interior del citado templo se identifican las siguientes instantáneas: una *Oración en el Huerto* formada por Jesús y el Ángel, no se



3. Jesús camino del Calvario, Desconocido, Siglo XVII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

38. A pesar de que en un principio se pensaba que las esculturas se habían perdido por completo, se cree que la imagen titular se salvó, estando hoy al culto en la iglesia del Salvador, templo filial de santo Tomás, parroquia de la que depende el convento de san Juan de los Reyes, por lo que no hay que desestimar que las imágenes fueran trasladadas antes de la llegada de los soldados a estos templos. Confirma esta hipótesis la comparación entre la imagen del grabado que Eugenio López Durango efectúa en 1746 para dicha hermandad, en el que la similitud de las dos imágenes es más que convincente.

39. RAMÍREZ, R. (2002), ob. cit., pp. 397- 411.

40. Se tiene la certeza de que estas fotografías se corresponden con pasos de Semana Santa dado que las esculturas están dispuestas sobre andas y, debido a que las instantáneas se han realizado el día de Jueves Santo, como desvela el hecho de que las hornacinas de los retablos se encuentran tapadas por una tela, motivo propio de este día. El resto son evidentes puesto que forman parte de una procesión.



4. Encuentro en la Calle de la Amargura, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

sabe si pueden ser parte salvada del antiguo paso de la Humildad o que la Vera Cruz recuperara esta escena. En otras andas aparece una *Calvario* con Jesús crucificado entre la Virgen y san Juan. Más interesante es la escena de los *Azotes*, en él se advierte a un sayón que levanta su brazo para emprender un golpe contra la espalda de Cristo, quien aparece maniatado a su izquierda a una columna baja (Fig. 1). Esta escultura sí es de una calidad mayor, destacando ese pronunciamiento del cuerpo hacia delante que se asemeja a las imágenes levantinas, y más concretamente a las del círculo de Salzillo, como puede verse en su obra de Jumilla. Aunque evidentemente no es obra de Salzillo, bien pudiera ser de su discípulo Juan Porcel, quién trabajó en la Corte y pudo haber acabado sus días en Toledo⁴¹. Esta teoría se ve acentuada por la presencia de una escultura del insigne escultor murciano en el convento del Carmen, un san José que actualmente está en la parroquia de san Nicolás, a lo que hay que añadir que posiblemente este paso provenga de dicho convento, por lo que la presencia de Salzillo en la sede de la Vera Cruz está corroborada. A la posible mano de Porcel se le puede añadir otro aspecto que radica ya no solo en el sayón de esta instantánea sino también en otros que forman diversos grupos. Al ver los soldados que el escultor dejó para los Californios de Cartagena se puede establecer un cierto parangón entre los modelos de

41. BELDA, C. & HERNÁNDEZ, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Monografías regionales, pp. 417.

ambas ciudades a través del movimiento exagerado del cuerpo, de la indumentaria, concretamente del casco, y sobre todo, del rostro. Existe en la iglesia del Salvador una escultura de Jesús atado a la columna que con casi toda certeza es la misma, aunque se encuentra muy restaurada, algo que puede deberse a que quedó en muy mal estado tras los daños que sufrió en el templo de la Magdalena. Tampoco queda muy clara su presencia y el motivo de que se encuentre en el Salvador, donde también se conserva el Cristo de la Humildad salvado de los franceses.

Dentro de las fotografías de santas Justa y Rufina, sede de la Cofradía de la Soledad, se conserva la estampa del *Sepulcro* donde los santos varones trasladan el cuerpo yacente que se ubica en el interior de una urna de madera y cristal ricamente trabajada. Arimatea y Nicodemo deben ser del mismo artífice que los del paso conservado del *Descendimiento*, ya que son idénticos, por lo que hay que pensar que dicho maestro realizó dos parejas de santos varones, dado que desfilaron en la misma procesión y era imposible el cambio de una escena a otra (Fig. 2).

En cuanto a las fotografías de la procesión hay que señalar la presencia del grupo de la *Santa Cena* y del traslado del *Santo Sepulcro*, ya comentada, y que aparece reflejado en el mismo punto del recorrido. Como ya se ha enunciado estas instantáneas muestran la configuración de pasos que antes no se conocían. En una de ellas se puede advertir a *Jesús camino del Calvario*, que también fue plasmado para la revista *Blanco y Negro*. Esta está configurada por una imagen de vestir de Cristo con pelo natural y potencias. Sus manos están atadas al frente, mientras que un soldado tira de él mediante una cuerda que lleva rodeándole el cuello, al mismo tiempo, el otro sayón alza su mano para golpearle con una especie de porra (Fig. 3).

A diferencia de hoy, Toledo contaba con un gran número de pasos de misterio, de entre ellos son relevantes el de la *Oración en el Huerto* de la Humildad que contaba con nueve figuras, la Santa Cena con todos los apóstoles más Jesús, y otros dos que conocemos perfectamente gracias a dos fotografías, la *Calle de la Amargura* y la *Elevación de la Cruz*, sendos conjuntos de la Vera Cruz. En el primero de ellos se advierten cinco sayones: uno golpea a Cristo; otro lleva los utensilios de la crucifixión; uno más recoge la cruz por detrás, la presencia de casco imposibilita que sea el Cirineo; al frente uno hace sonar un cuerno mientras que a su izquierda aparece uno tirando de una cuerda, una imagen muy semejante al sayón que formaba parte del paso de los *Azotes*; la Verónica que se encuentra de espaldas y Jesús, que aunque no se ve debe portar la cruz, completan la escena. Al frente de este grupo de siete figuras aparece a menor escala un

Niño triunfante portando un banderín, tal vez eco de aquellos “pasos” de gallardetes, tan característicos del mundo levantino, y que muy bien pudieron materializarse en el ámbito toledano (Fig. 4). Junto a esta composición sobresale la *Elevación de la Cruz* del que se conservan dos instantáneas. En la primera se puede ver el transcurrir de la procesión con tres pasos portados todos a hombros (Fig. 5). En primer término Jesús, ya en la cruz, está siendo alzado por cuatro sayones, seguidamente otro paso muestra a Cristo entre los dos ladrones, mientras que Longinos empuña su lanza y la clava en el costado de Jesús. Detrás otros dos pasos, del que solo se puede identificar el último, el famoso *Cristo de las Aguas*, por lo que se asegura que estamos ante la procesión del Jueves Santo de la Vera-Cruz. La segunda instantánea, más nítida que la anterior, deja ver el paso de la *Elevación de la Cruz*, compuesto por cinco sayones, los dos ladrones y Jesús, es decir, aquellos dos pasos de la primera fotografía, ahora unidos en uno solo, pero con la diferencia de que Longinos no aparece y sí se puede verse al frente del paso a Moisés, que con su mano derecha sostiene la serpiente de bronce y con la izquierda las tablas de la ley, una evocación del Antiguo Testamento bastante inusual en imaginería (Fig. 6). Con ella se cumplen las palabras que Jesús dirigió a Nicodemo: “Y como Moisés levantó a la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”⁴². Sobre esas andas van tres crucificados y seis esculturas más a sus pies, que sumadas a los conjuntos ya abordados, reflejan unas procesiones de gran barroquismo, repletas de escenas colmadas de imágenes, de acciones teatrales perfectamente ensambladas y de un gran mérito artístico, del que no se pueden apuntar muchos nombres, salvo la presencia de Mariano Salvatierra en algunos aderezos para la cofradía de la Humildad.

En conclusión, las procesiones actuales de Toledo no son las mismas que las que se podían ver previas a la Guerra Civil. Estas se alejaban de la sobriedad actual, como ha quedado demostrado con esos ricos conjuntos más propios del sur peninsular, a los que hay que sumar la presencia de tronos más logrados y de carrozas de clara inspiración civil⁴³. Sin embargo, hoy desfilan en su mayoría pasos individuales, sobre pequeñas andas, sin acción ni movimiento, con una gran carga de seriedad castellana que se hace patente en una imaginería de escasa valía artística. Esto deriva del auge

42. Jn 3, 14-15.

43. En el Archivo de la Imagen de Castilla La Mancha puede verse una carroza de Semana Santa que deriva de esas ideas cortesanas tan propias de la Corte.



5. Elevación de la Cruz, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido, Archivo Toledo Olvidado.

de nuevas cofradías que han ido incorporando esculturas de los templos que no están ideadas para salir en procesión. Por otro lado, el excesivo uso de crucificados y la única recuperación del paso del *Cristo de la Humildad* ligado a la refundación de la Cofradía, ocasiona la ausencia narrativa de la Pasión, perdiéndose el sentido de catequesis que tenían anteriormente las procesiones de la ciudad. En último lugar, hay que mencionar la nueva corriente de imagería andaluza que se empieza a imponer en la ciudad, por ejemplo en el modo de vestir de algunas imágenes marianas, en la forma de portar los tronos o en el modo de discurrir de las procesiones⁴⁴.

Por todos estos motivos, la Semana Santa de Toledo difiere de la de otras épocas, donde la cercanía con la Corte le otorgaba ese papel de mezclanza, de fusión de criterios y de modas, de estilos castellanos y levantinos. Las actuales procesiones guardan una configuración que aprovecha la tramoya de la ciudad para crear unos desfiles sobrios y solitarios. Con un encanto especial otorgado por ese marco, elemento que le ha dado esa distinción de fiesta de interés internacional.

No solo los inventarios o las fotografías rescatadas van a servir para valorar la imagería de la Semana Santa, y concretamente, la espectacularidad de sus pasos.

44. Con respecto al modo de llevar el trono con costaleros, este método ya se empleó poco después de la Guerra Civil, como se puede apreciar en una fotografía del Archivo de la Imagen de Castilla La Mancha donde el trono de los ex cautivos es portado de esa manera.



6. Elevación de la Cruz, Desconocido, Siglo XVIII, Desaparecido. Archivo Diputación de Toledo, Colección Pedro Román.

Los viajeros del siglo XVIII dejaron también sus improntas sobre las procesiones de la ciudad, por ejemplo en el *Semanario Pintoresco Español* se puede apreciar cómo en sus escritos se desprende una idea de una Semana Santa diferente a la actual, más parecida a la de los fastos sevillanos o levantinos que a la sobriedad castellana:

“...figuradas sus escenas por los grupos de esculturas llamadas pasos, que son llevados en las mismas procesiones, no cediendo en nada las obras de esta clase, que existen en Toledo, a las ponderadas Sevilla, Valencia y Madrid”⁴⁵.

La revista satírica *Fray Gerundio* también dejó su particular visión de las procesiones, donde reflexionó acerca de la pomposidad de los desfiles de la ciudad, en torno a la representación de las escenas sagradas. De ella se desprende como las representaciones de los misterios tenían un componente muy alejado de la prudencia que demanda la publicación:

45. LÓPEZ-GUADALUPE, J.J. (2008). *Toledo en el Semanario Pintoresco Español*. Toledo: Consorcio de Toledo, pp. 101-109.

“¿Por qué no se han de hacer con más pompa y con más decoro y circunspección en la España católica las funciones sagradas y la representación de los más augustos misterios de nuestra religión? ¡Así hablan después de la religiosidad española los extranjeros que por acaso lo ven!”⁴⁶.

Por último, no se puede dejar pasar la famosa visita que Bécquer realizó con asiduidad a la Semana Santa a Toledo, donde en comparación con la de Sevilla llegó a indicar que desde su punto de vista, la de Toledo no admite parangón con ninguna otra:

“... aguarda a que el día comience a caer, a que las dentelladas crestas de las balastradas ojivales de la catedral se dibujen oscuras sobre el cielo del crepúsculo, y en la gótica torre suene el toque de oración en la colosal campana cuyo tañido truena y zuma como una voz apocalíptica, y ved esa misma procesión cuando de vuelta al templo cruza por una de las calles características de la ciudad. las sombras envuelven el fondo, el resplandor de las hachas arroja sobre los muros la fantástica silueta con un rumor semejante al del agua que cae y resbala sobre las hojas: las imágenes de las andas se dibujan confusas y semejan gentes vivas que miran y ven con sus ojos de vidrio causando la impresión de algo que, semejante a la visión del sueño, flota entre el mundo real y el imaginario: el Cristo del Descendimiento se balancea suspendido en el aire, las ropas de los que la bajan se agitan al soplo del viento: la ilusión es completa no se trata ya del arte puro que se eleva a las regiones de la estética y del idealismo, sino de otra cosa que va a herir profundamente las fibras de la multitud, y a buscar en ellas la vibración del sentimiento con medios apropiados en genialidad y en carácter”⁴⁷.

46. MORENO, J. B. (1842, 30 de Marzo). “La Semana Santa de Toledo”. *Fr. Gerundio*, pp. 209 - 232.

47. BÉCQUER, G.A. (1869, 28 de Marzo). “La Semana Santa en Toledo”. *El Museo Universal*, pp. 98 - 99.

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	
<i>"A joy for ever":</i> 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 esculpado	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	